

RONDINELE APARECIDO RIBEIRO

**DE O BERÇO DO HERÓI A ROQUE SANTEIRO: análise da
transposição do herói para a teleficção**

**ASSIS
2019**

RONDINELE APARECIDO RIBEIRO

**DE O BERÇO DO HERÓI A ROQUE SANTEIRO: análise da
transposição do herói para a teleficção**

Dissertação apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, para a obtenção do título de Mestre em Letras (Área de Conhecimento: Literatura e Vida Social).

Orientador: Prof. Dr. Francisco Cláudio Alves Marques.

**ASSIS
2019**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca da F.C.L. - Assis - Unesp

Ribeiro, Rondinele Aparecido
R484d De o berço do herói a Roque Santeiro: análise da transposição do herói para a teleficção / Rondinele Aparecido Ribeiro. Assis, 2019.
143 f. : il.

Dissertação de Mestrado - Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis
Orientador: Dr. Francisco Claudio Alves Marques

1. Gomes, Dias, 1922-1999. 2. Adaptações para a televisão.
3. Literatura - Adaptações. 4. Literatura e tecnologia.
5. Telenovelas. I. Título.

CDD 869.909



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

Câmpus de Assis



CERTIFICADO DE APROVAÇÃO

TÍTULO DA DISSERTAÇÃO: *DE O BERÇO DO HERÓI A ROQUE SANTEIRO: ANÁLISE DA TRANSPOSIÇÃO DO HERÓI PARA A TELEFICÇÃO.*

AUTOR: RONDINELE APARECIDO RIBEIRO

ORIENTADOR: FRANCISCO CLAUDIO ALVES MARQUES

Aprovado como parte das exigências para obtenção do Título de Mestre em LETRAS, área: Literatura e Vida Social pela Comissão Examinadora:

Prof. Dr. FRANCISCO CLAUDIO ALVES MARQUES
Departamento de Letras Modernas / UNESP/Assis

Profa. Dra. LUCIANA BRITO
UENP / Jacarezinho

Profa. Dra. GABRIELA KVACEK BETELLA
Departamento de Letras Modernas / UNESP/Assis

Assis, 21 de outubro de 2019

AGRADECIMENTOS

Preliminarmente, agradeço a Deus por todas as conquistas alcançadas em minha vida e por sempre me conduzir ao melhor caminho.

Agradeço aos meus pais, João e Édina, à minha sobrinha, Ane Gabrielle, e aos meus irmãos, Amanda e Thiago, por me apoiarem constantemente, incentivando-me nos estudos e me proporcionando sempre o melhor.

Agradeço à Larissa pela compreensão, pelo incentivo e pelo apoio incondicional nessa trajetória. De certa forma, acho que ela também se tornou grande admiradora da obra de Dias Gomes.

Agradeço ao meu orientador, Prof. Dr. Francisco Cláudio Alves Marques, pela receptividade, pela dedicação, pela orientação serena, segura e inspiradora com que me conduziu durante esse período em que estive sob sua supervisão. O resultado, que ora apresento à banca, não seria possível sem as brilhantes interlocuções que sempre tivemos.

Também agradeço à professora Dra. Luciana Brito, que me deixou calmo com sua forma gentil, minuciosa e comprometida de avaliar o trabalho durante a qualificação, além de ter sugerido alguns acréscimos fundamentais para o andamento do trabalho.

Por fim, agradeço à professora Dra. Gabriela Kvacek Betella pela forma detalhada, respeitosa e profunda empregada para avaliar o trabalho no exame de qualificação. Também não posso me esquecer de agradecer pelas brilhantes lições dadas durante o período em que cursei sua disciplina no programa.

RIBEIRO, Rondinele Aparecido. **De *O Berço do Herói* a *Roque Santeiro*: análise da transposição do herói teleficcional**. 2019. 142 f. Dissertação (Mestrado em Letras). – Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, 2019.

RESUMO

No cenário contemporâneo, marcado pela mobilidade, as relações entre literatura e audiovisual ocupam grande importância no ideário da sociedade como destaca Ivete Walty (2011). Podemos afirmar que esse vínculo entre o audiovisual e o literário se notabiliza por um laço profícuo, que, recentemente, adentrou o meio acadêmico sob novas perspectivas por eliminar o arraigado binarismo constitutivo das hierarquizações empregadas para se referir a esse processo. Destaca-se, nesse contexto, a produção de Dias Gomes. Dramaturgo responsável pela adoção de uma linguagem mais cotidiana na teledramaturgia nacional, adotava a concepção de que sua arte deveria manter um diálogo crítico com a realidade. Assim, nesse cenário tratado por Walty (2011) como a era da mobilidade, intentamos, a partir do fenômeno da adaptação, apontar como ocorreu a transposição da personagem protagonista da peça teatral *O Berço do Herói* (1965) para a telenovela *Roque Santeiro* (1985). Nosso estudo centra-se na transposição da personagem e objetiva apontar as conjunções e disjunções ocorridas nesse processo. Para tanto, vale-se da Literatura Comparada como arcabouço metodológico devido seu aspecto inter e transdisciplinar, que concebe a relação entre literatura e outras expressões como uma forma legítima de expressão cultural.

Palavras-chave: Literatura Comparada. Telenovela. Mobilidade. Adaptação. Dias Gomes.

RIBEIRO, Rondinele Aparecido. **From the *O Berço do Herói* to *Roque Santeiro*: analysis of the soap opera hero transposition.** 2019. 142 f. Dissertation (Masters in Languages). São Paulo State University (UNESP), School of Sciences, Humanities and Languages, Assis, 2019.

ABSTRACT

In the contemporary scenario, marked by mobility, the relations between literature and audiovisual have got great importance in the ideals of society as highlighted by Ivete Walty (2011). We can say that this link between the audiovisual and the literary is notable for a successful bond that has recently entered the academic world under new perspectives by eliminating the entrenched binarism as part of hierarchies employed to refer to this process. In this context, the production of Dias Gomes stands out. The playwright responsible for adopting a more everyday language in national television drama adopted the conception that his art should maintain a critic dialogue with reality. Thus, in this scenario treated by Walty (2011) as the era of mobility, we intend, from the phenomenon of adaptation, to point out how the protagonist character of the play *O Berço do Herói* (1965) transposed to the soap opera *Roque Santeiro* (1985).). Our essay focuses on character transposition and aims to point out the conjunctions and disjunctions that occurred in this process. To this end, it makes use of Comparative Literature as a methodological framework due to its inter and transdisciplinary aspect, which conceives the relations between literature and other expressions as a legitimate form of cultural expression.

KEYWORDS: Comparative Literature. Soap opera. Mobility. Adaptation. Dias Gomes.

SUMÁRIO

| | |
|--|------------|
| 1 LITERATURA NA ERA DA MOBILIDADE: SITUANDO AS DISCUSSÕES | 14 |
| 1.1 A Literatura Comparada: uma metodologia interdisciplinar | 22 |
| 1.2 Televisão: a fantástica fábrica ficcional | 29 |
| 1.3 Literatura na televisão: a adaptação na era da mobilidade | 32 |
| 1.4 Uma breve história da adaptação no suporte televisivo | 41 |
| | |
| 2 TELENOVELA: UMA NARRADORA NA ERA DA MOBILIDADE | 45 |
| 2.1 Uma análise da etimologia do gênero telenovela | 47 |
| 2.2 Telenovela: A transmutação do folhetim | 50 |
| 2.3 O folhetim no Brasil: algumas considerações | 57 |
| 2.4 A estrutura do “folhetim eletrônico” | 64 |
| | |
| 3 NAS TRAMAS DE DIAS GOMES: UM DRAMATURGO SUBVERSIVO | 74 |
| 3.1 <i>O Berço do Herói</i> : Uma peça subversiva..... | 80 |
| 3.2 <i>O Berço do Herói</i> na televisão: <i>Roque Santeiro</i> | 92 |
| 3.3 O primeiro capítulo da “fantástica fábrica ficcional” | 104 |
| 3.4 Algumas especificidades sobre o processo de construção da personagem..... | 108 |
| 3.5 O arquétipo da malandragem na transposição do herói teleficcional | 115 |
| 3.6 <i>Roque Santeiro</i> e a revitalização do malandro no cenário da mobilidade | 126 |
| | |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 134 |
| | |
| REFERÊNCIAS | 138 |

INTRODUÇÃO

As reflexões desenvolvidas nesta dissertação partem da postura analítica de atribuir o rótulo de mobilidade às especificidades que caracterizam o cenário contemporâneo. Como salienta Ivete Walty (2011), a contemporaneidade revela uma simbiose marcante entre letras, imagens e sons constantemente recepcionada pelos estudiosos de modo a conceber o audiovisual como uma expressão menor. Pode-se afirmar que parte dessa visão está calcada na herança teórica frankfurtiana, responsável por difundir no meio acadêmico posicionamentos segregacionistas atribuindo à adaptação uma designação pejorativa.

A relação imanente entre literatura e teledramaturgia, aqui analisada longe de determinadas posturas acadêmicas excludentes, justifica-se pelo próprio traço do cenário contemporâneo, marcado pela multiplicidade de expressões, temas e formas, no que tange à produção artística. Ademais, a relação entre o audiovisual e o meio literário se notabiliza por um laço profícuo, que, recentemente, adentrou o meio acadêmico sob novas perspectivas teóricas, as quais conferem a esse vínculo uma relação complexa contribuindo para eliminar o incrustado viés depreciativo com que alguns ainda concebem essa relação, o que revela um certo redesenho da postura crítica, como manifesta Walty (2011).

Enquanto gênero híbrido, a telenovela tem sua estrutura alicerçada na grande tradição narrativa herdada de vários gêneros, como o folhetim, o melodrama, a radionovela e a soap opera. Essa narrativa audiovisual traz em seu bojo fundamentos das narrativas primordiais, sendo que sua trajetória deve ser explicada pela sincronização de linguagens advindas do teatro, do cinema e do rádio. O pesquisador José Roberto Sadek (2008), ao se referir à telenovela, explica que um dos elementos responsáveis pelo sucesso do gênero está relacionado a uma das mais antigas tradições da espécie humana: a de contar e de ouvir histórias. Assim, o autor enfatiza o vínculo estabelecido entre a telenovela e as primeiras formas de narração.

Ainda acerca da especificidade da telenovela em se constituir como um gênero narrativo, outros estudiosos, como Thomas Tuft (1995), concebem o gênero como uma moderna forma de contar histórias, podendo ser-lhe atribuída também a peculiaridade de se notabilizar como uma extensão das histórias contadas

oralmente: “São narrativas melodramáticas que – além de serem produtos comerciais – surgiram da história da cultura popular. Elas possuem matrizes históricas em antigas tradições de contar histórias verbalmente e literariamente, assim como em contagem de histórias via mass media mais recente” (TUFT, 1995, p. 36).

O ponto de vista de Tuft (1995) pode ser complementado pelas pressuposições de Roberta Manuela Barros de Andrade (2014). Como salienta a autora, o Brasil ingressou no cenário da modernidade conjugando em sua cultura o ideário veiculado pela televisão com a longa tradição oral, o que significa que o país não abandonou essa forma de cultura milenar. Dessa forma, o hábito de assistir à televisão e acompanhar o desenrolar das histórias seriadas constitui uma espécie de oralidade secundária fundada nos dispositivos midiáticos responsáveis pela reatualização do imaginário da cultura oral.

A partir desses traçados iniciais, é importante destacar que os estudos realizados neste trabalho pautaram-se no objetivo geral de compreender como se desnudam as relações entre literatura e audiovisual neste cenário complexo denominado de contemporaneidade, destacando-se como força expressiva a produção teledramatúrgica de Dias Gomes, artista que representa com maestria a situação típica da cena contemporânea, uma vez que sua trajetória revela a postura migrante de um intelectual que transitou por diversos meios. Tendo iniciado sua produção no teatro por volta dos anos 1930, migrou para o rádio e, posteriormente, para a televisão.

A análise apresentada nesta dissertação ancora-se no estudo comparado entre a peça teatral *O Berço do Herói* (1965) e a telenovela *Roque Santeiro* (1985). Intentamos, a partir do fenômeno da adaptação, apontar como ocorreu a transposição da personagem protagonista da peça para a tela. Nossa proposição aponta a reverberação da figura arquetípica da malandragem na versão televisiva. Assim posto, o estudo centra-se na transposição da personagem protagonista e objetiva apontar as conjunções e disjunções ocorridas nesse processo. Para tanto, recorre ao arcabouço teórico da Literatura Comparada devido às especificidades interdisciplinares dessa metodologia, que se articula com várias teorias e fornece um instrumento teórico rico e coerente para se ater aos fenômenos literários e culturais.

Considerando-se o tema da pesquisa, partiu-se, primeiramente, para o levantamento junto aos Bancos de Teses e Dissertações da CAPES sobre trabalhos já desenvolvidos sobre a obra do dramaturgo. Nossa investigação identificou estudos sobre a vasta produção de Dias Gomes nas áreas de História, Sociologia, Comunicação Social e Letras.

Dadas as especificidades do campo de investigação, os trabalhos verificados na área de História, em sua maioria, enfatizaram os aspectos relacionados ao contexto histórico de cerceamento de liberdade de expressão no Brasil. Constatamos também a existência de uma série de trabalhos voltados para o estudo da inclinação política do dramaturgo, dentre eles, sobressai a dissertação intitulada *Diferentes faces de um subversivo: a relação entre história, política e cultura em Dias Gomes*, defendida por Aline Monteiro de Carvalho Silva no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense em 2012. Também se situa como exemplo fértil da produção sobre o dramaturgo a tese de doutoramento da mesma autora intitulada *Entre a ficção e a memória? Dias Gomes e a trajetória de um intelectual "subversivo" (1980-1999)*, defendida no ano de 2017 no mesmo programa.

Inclui-se também nesse rol a dissertação de Natasha Moreira Piedras Ferreira intitulada *O Berço do Herói (1963): Dias Gomes, teatro engajado e censura*, defendida em 2017 no programa já citado. Outro trabalho que segue as especificidades identificadas é a tese de Ana Maria de Medeiros intitulada *Dias Gomes e a Telenovela Brasileira: O "Nacional-Popular" em O Bem-Amado, Saramandaia, Roque Santeiro*, defendida no Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Ciência Política da Universidade Federal de Santa Catarina em 2016.

Na área de Comunicação Social, dadas as perspectivas de caráter intertransdisciplinar assumidas pelo campo desde sua constituição, há uma preponderância de trabalhos que enveredam por esse caminho. Registra-se, como exemplo fecundo nesse campo, a tese intitulada *Nos tempos de Dias Gomes: a trajetória de um intelectual comunista nas tramas comunicacionais*. O trabalho defendido por Igor Sacramento em 2012 recorreu à análise do realismo grotesco, do fantástico e da carnavalização na produção de Dias Gomes e teve como objetivo principal analisar as relações entre as culturas comunistas e os segmentos da indústria cultural brasileira (o teatro, o cinema, o rádio e a televisão) na trajetória

artístico-intelectual do dramaturgo no período compreendido entre 1939 e 1999. De igual modo, corroborando os aspectos inter e transdisciplinares do campo, insere-se a dissertação defendida em 2016 por Laura Mattos Soares Quintas no Programa de Ciências da Comunicação da Universidade de São Paulo intitulada “*Roque Santeiro e a ditadura militar brasileira em três atos: a política por trás das telas*”.

Na área de Letras, os trabalhos produzidos até o momento priorizam a produção de Dias Gomes ligada ao teatro destacando-se as peças relacionadas à segunda fase do dramaturgo. Podem ser citados, como exemplos férteis de estudos, os seguintes trabalhos: *Dias Gomes: um dramaturgo nacional-popular* (1987); *O inquérito da ordem do discurso em Santo Inquérito, de Dias Gomes* (1994); *O Santo Inquérito e Breviário das Terras do Brasil: duas visões da Inquisição* (2000); *A linguagem popular e inventiva de Dias Gomes* (2001); *Branca Dias: uma paraibana de alma negra* (2002); *Um olhar épico sobre a dramaturgia de Dias Gomes* (2003); *A ironia e o irônico em Machado de Assis e Dias Gomes* (2004); *Ponte de Palavras – Didascálias: a dramaticidade das indicações cênicas no teatro de Dias Gomes* (2008); *O Pagador de Promessas: um drama trágico em tempos modernos* (2009); *O herói e o bode expiatório na tragicomédia de Dias Gomes* (2018).

Na seara dos estudos comparatistas que preconizam a relação entre literatura e audiovisual, detendo-se nas produções cinematográficas, pode ser citada a dissertação defendida por Roberta Vanessa Crispim Ribeiro em 2010, na UFPB, intitulada *O Pagador de Promessas: dramaticidade e tragicidade, da literatura ao cinema*. Outro trabalho nessa área é a tese de doutoramento intitulada *Falsos mitos e heróis vencidos em O Pagador de Promessas e O Bem Amado: do texto dramático para a tela*, defendida por Dislene Cardoso de Brito.

Já no que se refere à análise de trabalhos que se detiveram às produções televisivas de Dias Gomes, podem ser citados os trabalhos: *Muito além de vilãs e mocinhas - a construção de gênero e de representações femininas na novela Roque Santeiro* (1985); *Dias Gomes e Roque Santeiro: telenovela, saturnais e desfile de carnaval eletrônico* (2008); *A linguagem visual de Porcina: estudo sobre a recepção dos figurinos da personagem da telenovela Roque Santeiro* (2010); *Roque Santeiro: o (re)desenho do mito e as projeções do imaginário social* (2016); *Uma leitura comparada das adaptações em prosa da telenovela O Bem Amado, de Dias Gomes* (2014); *Linguagem transmidiática em Saramandaia: estética e recepção* (2016);

Bárbara e Dona Redonda: de Murilo Rubião a Dias Gomes, realismo maravilhoso e retextualização (2018).

Contudo, cabe esclarecer que não foram encontrados trabalhos que contemplem os mesmos interesses desta pesquisa, ou seja, o de promover um estudo entre as obras *O Berço do Herói* e *Roque Santeiro* pelo viés comparatista enfocando o processo de transposição da personagem protagonista da peça teatral para o suporte televisivo. Desse modo, o mérito da dissertação intitulada *De O Berço do Herói a Roque Santeiro: análise da transposição do herói para a teleficção* está relacionado à possibilidade de oferecer uma análise sobre a rica produção de Dias Gomes. Fruto das investigações empreendidas no Programa de Pós-Graduação em Letras, na linha intitulada Literatura Comparada e Estudos Culturais, da Universidade Estadual Paulista (UNESP-ASSIS), pretende contribuir com o meio acadêmico no sentido de superar o viés preconceituoso com que parcela dos estudiosos ainda concebe essa relação profícua entre a literatura e outras expressões culturais, além de adentrar em aspectos intrigantes, dentre eles, a fertilidade com que a ficção encontra espaço para ser propagar no cenário contemporâneo, revitalizando arquétipos.

Ademais, a defesa desta dissertação no ano em que completa 20 anos da morte do dramaturgo é uma forma de demonstrar, num movimento sólido, o quão vigorosa é a atenção que a academia deve conferir ao intelectual, que, mesmo contando com uma fortuna crítica considerável, ainda oferecerá por um longo tempo, inúmeras possibilidades de abordagem de sua produção, especialmente no âmbito da Literatura Comparada.

Em termos de estrutura, a dissertação foi organizada em três capítulos. O primeiro, denominado *Literatura na era da mobilidade: situando as discussões*, exerce uma função de contextualizar a situação experimentada pela contemporaneidade. Por esse motivo, elege como diagnóstico dessa era o conceito de mobilidade para caracterizar os traços das produções culturais, além de situar as discussões recorrendo às especificidades da Literatura Comparada como arcabouço teórico metodológico devido à possibilidade suscitada pelo campo em permitir o cotejamento de expressões artísticas consideradas díspares. Ainda neste capítulo, tratamos sobre migração de textos do suporte impresso para o televisivo de modo a

desnudar as especificidades do fenômeno da adaptação, encarado no trabalho longe de alguns posicionamentos apocalípticos.

Avançando no percurso trilhado pela dissertação, o segundo capítulo, intitulado *Telenovela: uma narradora na era da mobilidade*, inicia situando a importância do gênero teleficcional dando primazia para sua peculiaridade em se constituir como uma potente contadora de histórias. Na sequência, mergulha nos traços sobre a origem do vocábulo telenovela, além de teorizar, de maneira não exaustiva, sobre as relações entre o folhetim e a telenovela para, depois, mergulhar na estrutura do gênero, apresentando suas especificidades reveladoras de uma longa tradição entre literatura e outros suportes.

O último capítulo, intitulado *Nas tramas de Dias Gomes: um dramaturgo subversivo*, fornece, de forma não exaustiva, aspectos essenciais da biografia do dramaturgo, preocupando-se em mostrar como o escritor transitou por suportes diversos devido a problemas sofridos quanto à liberdade de expressão. Na sequência, o trabalho tece uma análise acerca da peça *O Berço do Herói*, mergulha na análise da telenovela *Roque Santeiro* e prossegue versando sobre a personagem de ficção enfatizando as conjunções e disjunções sofridas pelo protagonista da telenovela representado com traços da malandragem.

1 LITERATURA NA ERA DA MOBILIDADE: SITUANDO AS DISCUSSÕES

“Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades.”

(Camões)

A epígrafe acima, extraída de um soneto de Camões, aponta para uma das características mais representativas do conjunto de sua obra: a efemeridade. Para balizar questões ligadas ao devir humano, os versos do poeta são extremamente representativos porque apontam para a constatação de que as maneiras de explicar as concepções de mundo são alteradas em virtude dos aspectos evolutivos da humanidade. Dessa forma, teorizar acerca da literatura no cenário atual é pensar numa lógica cultural complexa, multifacetada e marcada pela convergência devido às conexões constantes mantidas com outros artefatos culturais.

Para Ivete Walty (2011, p. 110), na contemporaneidade, “a literatura é um elo de uma rede cultural que se expande para o norte, o sul, o leste e o oeste, sem se estabelecer em escaninhos prefixados, seja das bibliotecas, seja das escolas e dos museus”. Dessa forma, a complexidade do cenário exige um refinamento crítico capaz de conciliar o cânone literário com as influências sofridas no cenário cultural.

Reverberando o ponto de vista de Walty (2011), podemos citar também o panorama da literatura contemporânea fornecido pelo estudioso Luís Camargo (2003). Na apresentação da obra *Literatura, Cinema e Televisão*, o autor traz à baila a ideia de que a literatura corresponde a um sistema cultural amplo notabilizando-se pela capacidade de se estabelecer relações com outras expressões artísticas. Por esse motivo, exige-se outro tipo de leitor que não mais esteja apenas ligado ao suporte físico dependente do código escrito. Nas palavras de Camargo (2003, p. 09): “A diversidade de meios e a hibridação de linguagens exigem um leitor que não se prenda à letra, mas esteja aberto à diversidade de suportes pelos quais a literatura circula, bem como às suas combinações com outras artes”.

A partir das reflexões iniciais, faz-se necessário tecer algumas considerações acerca da contemporaneidade. Para tanto, empregamos as definições expostas por Giorgio Agamben (2009). Esse estudioso evidencia algumas possibilidades acerca do que é ser contemporâneo. Para o autor, essa condição está alinhada à capacidade de, a quem ganhar tal rótulo, ser capaz de realizar deslocamentos e

anacronismos no tempo: “Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões [...] ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo” (AGAMBEN, 2009, p. 59).

A partir do ensaio de Agamben (2009), o crítico Karl Erik Schøllhammer (2009) define o contemporâneo como “aquele que, graças a uma diferença, uma defasagem ou um anacronismo, é capaz de captar seu tempo e enxergá-lo” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 09), já que esse escritor não se identifica com o seu tempo, mantendo com ele uma relação de desconexão. Por esse motivo, cria um ângulo que possibilita expressá-lo. Com base nas teorizações do estudioso, compreendemos o contemporâneo como aquele capaz de mergulhar de forma paradoxal no agora e no outrora, ou seja, aquele capaz de, a partir de experiências passadas, ser capaz de enxergar de forma mais clara a fragmentação do presente. Dessa forma, aquele que se insere na contemporaneidade mantém com o seu tempo uma certa atitude de resignação ou, até mesmo, de negação plena do seu tempo. É justamente essa capacidade que permite ao intelectual contemporâneo ser capaz de se voltar para as questões críticas de sua época.

Conforme esclarecem Melo e Tosta (2008, p. 29), na atualidade: “Recebemos mídia por todos os poros. A cada passo que damos, cotidianamente, esbarramos em artefatos midiáticos: livros, jornais, rádios, televisores, anúncios, panfletos, discos, vídeos, celulares”. Em conformidade como o ponto de vista de Walty (2011), essa característica típica da produção artística contemporânea, engloba procedimentos de reciclagem e de reaproveitamento cultural. “Reciclagem seria, pois, um importante operador de leitura para se pensarem as práticas culturais do mundo atual” (WALTY, 2011, p. 109), haja vista que as produções culturais operam numa profusão de estratégias como o pastiche, a paródia, o plágio, a reescrita, a recriação, a intertextualidade e a adaptação para recontar as histórias num eterno jogo responsável por atualizar e ressignificar aquilo que um dia foi narrado.

Dessa forma, no cenário da mobilidade, a narrativa, em seus múltiplos suportes, converte-se num espaço amplo de promoção à ficção, revelando a existência de uma pluralidade artística fundamentada na dependência humana da narrativa. Etimologicamente falando, o vocábulo mídia tem sua origem atrelada ao latim, haja vista que *media* é o plural de *médium*. Seu significado está associado a

vocábulos como “meio”, “veículo”, “canal”. Sua inclusão na Língua Portuguesa se deu, portanto, por meio de um estrangeirismo no qual os brasileiros aportuguesaram a palavra *media* e passaram a escrever *mídia*. “Mais do que dicionarizar, os brasileiros estabelecem com a mídia uma relação ‘macunaímica’. Qualquer pessoa do povo se refere a esse tipo de fenômeno com bastante familiaridade, cordialidade, intimidade” (MELO; TOSTA, 2008, p. 30).

Ampliando as discussões, valem as considerações de Melo e Tosta (2008, p. 30):

A mídia tem a ver com a indústria dos bens simbólicos. Corresponde a um sistema complexo de produção, circulação e consumo de bens culturais. Seu foco está orientado a fabricar artefatos que se materializam em palavras, sons, imagens, seja no plano real, seja no plano imaginário.

A partir do ponto de vista dos estudiosos em questão, percebe-se que as mídias deixaram de ser meros difusores de produtos midiáticos para se constituírem como responsáveis pela alimentação do imaginário social. Outra estudiosa fundamental para se compreender a lógica operada nesse contexto é Lúcia Santaella (2003). O ponto de vista da estudiosa concerne as mídias como forma rotineira empregada para se referir a quaisquer meios de comunicação de massa e se estende também para aparelhos, dispositivos e programas de comunicação. A autora afirma que vivemos em uma verdadeira cultura de mídia, que se constitui um fenômeno emergente na dinâmica cultural. “Hoje, o termo é rotineiramente empregado para se referir a quaisquer meios de comunicação de massa - impressos, visuais, audiovisuais, publicitários – e até mesmo para se referir a aparelhos, dispositivos e programas auxiliares de comunicação” (SANTAELLA, 2003, p. 53).

Sobressai também na concepção da estudiosa o ponto de vista de que as mídias se constituem como princípios organizadores da sociedade. Para tanto, a autora apresenta a necessidade de se distinguir seis tipos de lógicas culturais encaradas como sequenciais e distintas, no entanto mescladas e conectadas de modo indissolúvel: a oral, a escrita, a impressa, a de massas, a de mídia e a digital.

Santaella (2003; 2007; 2014) defende a tese de que não ocorreu a suplantação dessas eras, mas sim a coexistência de todos os formatos, notabilizando-se por um processo de sincronização de linguagens. Assim, a autora salienta que todos os formatos coexistirão, não havendo, portanto, a suplantação de

um formato como preconizam os estudiosos mais apocalípticos. A partir do ponto de vista da autora, podemos afirmar que a técnica seriada de contar histórias nunca deixará de existir, mas ocorrerão adaptações necessárias para continuar produzindo narrativas em uma sociedade que experimenta a mobilidade.

A autora esclarece, ainda, que essas modificações operadas nas formas de narrar não deslocam os sistemas que vieram antes:

A emergência de um novo sistema não desloca o que veio antes, mas adere como uma nova camada, tornando a ecologia midiática ainda mais estratificada. [...]. Assim, as pinturas nas cavernas coexistirão com a cultura oral; tapeçarias e vitrais fizeram a ponte entre a cultura oral e a cultura impressa; os quadrinhos existem dentro da cultura impressa, mas também aparecem nos meios de massa, e assim por diante. Colocando-se todas as camadas juntas, a paisagem midiática atual apresenta uma multiplicidade de características (SANTAELLA, 2014, p. 122).

Lúcia Santaella (2014) assinala o caráter híbrido das eras culturais, uma vez que se observa uma sequencialidade no surgimento de cada período. Basta-se observar, como já afirmado, que o surgimento de uma era não é responsável pela suplantação da anterior. Ocorre, de fato, uma sincronização em que uma se sobrepõe a outra misturando-se numa constituição cultural, a qual se torna cada vez mais complexa e densa.

A partir do ponto de vista da autora, percebe-se uma aproximação com a tese defendida por Walty (2011) ao destacar a mobilidade como uma característica inerente do cenário cultural contemporâneo. No que tange às especificidades da produção artística, Santaella (2007) explica que desde o mundo antigo até no Renascimento, as artes eram vistas como “artefatos utilitários” situados no mesmo rol da fabricação de móveis, sapatos etc. Como explica a autora, a partir desse período, ocorreu uma modificação na forma de se conceber as manifestações estéticas e “os artistas conseguiram levantar o status das artes ao colocar em destaque seu caráter intelectual e teórico” (SANTAELLA, 2007, p. 05). Dessa forma, conforme assinala a autora, as artes foram agrupadas no século XVIII de forma esquemática em cinco belas artes: pintura, escultura, arquitetura, poesia e música.

Séculos depois, como esclarece Santaella (2007), a Revolução Industrial foi responsável pelo desenvolvimento de tecnologia, o que permitiu a produção em larga escala de bens de consumo. Dessa forma, as mudanças ocorridas a partir da Revolução Industrial foram responsáveis “pelo desenvolvimento do sistema

econômico capitalista e pela emergência de uma cultura urbana e de uma sociedade de consumo” (SANTAELLA, 2007, p. 05-06). A partir das definições da autora, pode-se concluir que esse processo será responsável por impor mudanças no contexto de produção artística. Em suas teorizações, Santaella (2007) ainda traz à baila uma discussão acerca da emergência da cultura de mídia e como essa expressão cultural se relaciona com as mudanças de produção artística.

Desde a invenção da prensa por Gutemberg, o mercado de livros passou uma revolução, haja vista ter ocorrido a suplantação de uma estrutura artesanal destinada a um público restrito. O livro, a partir da possibilidade de ser reproduzido, adentrou em diversos lugares. Com a Revolução Industrial, esse aspecto se acentuou, uma vez que ocorreu uma intensa produção de bens de consumo a partir do surgimento de máquinas responsáveis pela expansão da força física e passaram a produzir bens materiais. Santaella (2007) também destaca nesse processo o surgimento de produção de bens simbólicos, tais como a fotografia, a prensa mecânica e o cinema.

Nas palavras da autora, “essas são máquinas habilitadas para produzir e reproduzir linguagens e que funcionam, por isso mesmo, como meios de comunicação” (SANTAELLA, 2007, p. 11). A partir da explanação dada, entende-se como se processa na história essa convergência entre comunicação e artes, tese sustentada pela autora na obra *Por que as mídias estão convergindo*. Percebe-se que os meios de comunicação da modernidade surgiram atrelados ao modo de produção erigido com o advento do sistema capitalista, o que foi responsável pela criação de novos ambientes de consumo e de novos suportes. Nesse processo de reconfiguração propiciada pela disseminação de conhecimento calcado na introdução de recursos técnicos, incluem-se também a fotografia, o cinema, o rádio e a televisão, marcando o ponto culminante da comunicação de massa.

Prosseguindo nas trilhas traçadas por Santaella (2007), um dos resultados dessa transformação operada no plano artístico, a partir da imersão dos meios massivos, foi um estreitamento entre cultura erudita e cultura popular, conceitos até então vistos como excludentes. Dessa forma, para a autora, existe uma “inoperância das separações rígidas entre cultura erudita, popular e de massas” (SANTAELLA, 2007, p. 11). A estudiosa salienta ainda que a cultura de massas não deve ser vista como uma terceira forma de cultura. Pelo contrário, ocorre entre elas um

entrelaçamento ocorrido nos diversos veículos midiáticos. Ademais, “a cultura de massas provocou profundas mudanças nas antigas polaridades entre a cultura erudita e a popular, produzindo novas apropriações e intersecções, absorvendo-as para dentro de suas malhas” (SANTAELLA, 2007, p. 11).

Diante do diagnóstico traçado por Santaella (2007), e pensando também de forma mais pontual em como a ascensão da cultura de massa reconfigurou a circulação da literatura, recorremos ao ponto de vista do crítico Franco Moretti (2009). De modo profícuo, o estudioso investigou no artigo intitulado *O romance: história e teoria* aspectos atinentes à configuração desse gênero, tais como: por que o romance é escrito em prosa; por que esse gênero se constitui como histórias de aventuras; por que a ascensão do romance ocorreu na Europa. Para o crítico, todas essas reflexões “apontam para processos onipresentes na história do romance, mas não em sua teoria” (MORETTI, 2009, p. 201). Desse modo, um aspecto de grande importância trazido à baila centra-se na questão da ascensão da sociedade do consumo na Europa como um dos fatores preponderantes para a aclimatação do gênero.

Para tanto, em seu estudo, o autor enfatiza que ocorreu, entre a primeira e a última década do século XVIII, um aumento significativo na publicação de títulos, sem contar no aumento das tiragens de obras e de reimpressões. Para Moretti (2009), o aspecto mais importante dessa reconfiguração está centrado na difusão de bibliotecas circulantes, que “fez os romances se difundirem de forma mais eficiente do que antes, conduzindo por fim à imposição do formato em três volumes tanto a escritores como a editores, a fim de permitir o empréstimo simultâneo a três leitores” (MORETTI, 2009, p. 209).

Ao explicitar as consequências da ascensão de uma sociedade de consumo para o romance europeu, o crítico afirma:

Mais romances e menos atenção. Romances baratos, não Henry James, dando o tom da nova forma de ler. Jan Fergus, que sabe mais do que todo mundo sobre registros de bibliotecas circulantes, chama de leitura “incoerente”: tomar de empréstimo o segundo volume das *Viagens de Gulliver*, mas não o primeiro, ou o quarto, de cinco de *The Fool of Quality* (MORETTI, 2009, p. 210).

O ponto de vista de Moretti (2009) associa o romance ao mundo burguês como uma consequência da modernidade e avança nas incursões sobre os estudos

do gênero ao associá-lo ao consumo. Desse modo, a classe burguesa produz e consome romances num ritmo frenético, tornando-se quase impossível responder se essa particularidade está associada ao fator oferta ou demanda, se pensarmos na expressão máxima que move o sistema capitalista. Diante do que foi exposto, o ponto de vista de Moretti (2009) complementa as teorizações de Santaella (2007) acerca dos contornos sobre a cultura de massa.

Prosseguindo nas trilhas propostas por Santaella (2007), a estudiosa, ao se reportar à cultura de mídia, deixa evidente a peculiaridade dessa forma de cultura estruturar-se nas mediações estabelecidas entre as pessoas e o mundo pelos meios tecnológicos de comunicação:

Ao fazerem uso das novas tecnologias midiáticas, os artistas expandiram o campo das artes para as interfaces com o desenho industrial, a publicidade, o cinema, a televisão, a moda, as subculturas jovens, o vídeo, a computação gráfica, etc. De outro lado, para a sua própria divulgação, a arte passou a necessitar de materiais publicitários, reproduções coloridas, catálogos, críticas jornalísticas, fotográficas e filmes de artistas, entrevistas com ele(a)s, programas de rádio e televisão sobre ele(a)s (SANTAELLA, 2007, p. 14).

Outra característica apontada por Santaella (2007) sobre a cultura de mídias relaciona-se com o processo de promoção da expressão artística, que vai além de bibliotecas, museus e cinema. Em suas incursões, a autora destaca, como traço marcante dessa cultura contemporânea, a grande intensificação das misturas operadas entre as mídias como traço marcante dessa cultura contemporânea: “filmes são mostrados na televisão e disponibilizados em vídeo; a publicidade faz uso da fotografia, do vídeo e aparece em uma variedade de mídias” (SANTAELLA, 2007, p. 14).

A partir das discussões trazidas acerca da cultura de mídia, é importante recuperar o pensamento de Walter Benjamin (2000). O autor aborda as transformações ocorridas na produção da obra de arte e se preocupa também com surgimento de novos significados da expressão cultural a partir de sua reprodutibilidade. Com o advento das máquinas, as expressões artísticas puderam sair de seu espaço convencional para estampar camisetas, cartões postais ou xícaras. Assim, em conformidade com Benjamin (2000), é perfeitamente possível compreender que a evolução técnica experimentada pela sociedade ampliou a forma como o público se relaciona com a arte, despertando novas sensibilidades e novas

formas de se reconhecer uma manifestação artística, uma vez que o mercado traduz-se como um importante mediador cultural no cenário contemporâneo.

Relacionando essa afirmação com a situação do meio literário mais recente, é oportuno recorrer ao ponto de vista de Beatriz Resende (2008) e de Ana Paula Franco Nobile Brandileone (2013). Ao tecerem considerações acerca do estágio da literatura no cenário atual, as estudiosas apontam a diversidade de temas e de formas como característica fundamental da produção literária mais recente. Sobressai no ponto de vista das estudiosas a concepção de que a ênfase na diversidade é responsável pela tradução de um traço diferenciador desse novo momento. Nas palavras de Brandileone (2013, p. 18): “O texto literário contemporâneo incorpora essa diversidade, que é de gênero, de temas, de imagens, de suportes e de outros mecanismos mais, bem como restitui gêneros populares do século XIX, como o romance policial e o histórico”.

Nessa conjuntura, destacamos de modo mais evidente o ponto de vista de Resende (2008). A autora fornece, ainda que de forma provisória, os traços marcantes de nosso estágio contemporâneo. Para tanto, destaca a multiplicidade como característica essencial, de modo que a análise dessa produção não comporta os mesmos critérios empregados para se analisar as produções enquadradas no cânone. Dessa forma, essa multiplicidade, alinhada à mobilidade de que nos fala Walty (2011), exige novos parâmetros e o alijamento de preconceitos arraigados na forma de conceber o literário em seu aspecto movediço e midiático.

No que tange aos formatos, a fertilidade de que trata Resende (2008), pode ser vista a partir da qualidade e da multiplicidade apresentada na linguagem, nos formatos bem como nas novas relações suscitadas com o leitor “[...] eis algo realmente novo – o suporte que, na era da comunicação informatizada, não se limita mais ao papel ou à declamação. São múltiplos tons e temas, sobretudo, múltiplas convicções sobre o que é literatura [...]” (RESENDE, 2008, p. 98).

Como característica desse período, sobressai, na concepção da autora, a multiplicidade de autores e de suportes. Assim, o impresso não é mais a única forma de circulação da literatura, que, agora, expande-se em múltiplas telas e plataformas, corroborando as teorizações de Walty (2011) e de Santaella (2007; 2014). Ademais, se antes, a unicidade da obra era responsável pela forma artística, a partir da reprodução técnica, o público tem novas formas de apropriação e de usos para um

mesmo objeto. Comprova-se, assim, que se está imerso em uma verdadeira cultura da mobilidade. Como o estágio experimentado é o de mudanças rápidas, marcadas pela fluidez e instabilidade de conceitos e de crenças, os suportes midiáticos acabam se constituindo como agentes balizadores desse processo caracterizado por fluxos e trocas culturais.

1.1 A Literatura Comparada: uma metodologia interdisciplinar

Nessa perspectiva da contemporaneidade, como forma de situar o campo marcado pela mobilidade, recorreremos à Literatura Comparada como metodologia, haja vista se tratar de uma área que permite cotejar a literatura com outras expressões artísticas, como ocorrerá neste trabalho. Tânia Carvalhal (2006), ao tratar dessa área, esclarece que o ato de comparar é um procedimento inerente ao pensamento do homem. A autora enfatiza que essa expressão “designa uma forma de investigação literária que confronta duas ou mais literaturas” (CARVALHAL, 2006, p. 06).

Adentrando nas especificidades dessa área, recorreremos às teorizações de Silvana Oliveira (2008). Para a estudiosa, a Literatura Comparada pode ser vista como uma estratégia interpretativa e uma metodologia para se compreender a literatura no tempo e no espaço. Dessa forma, “a sua proposta básica é colocar lado a lado obras que podem esclarecer-se mutuamente, e isso significa dizer que obras com elementos de composição semelhantes podem, quando comparadas, servirem de referência uma a outra” (OLIVEIRA, 2008, p. 167).

Numa primeira constatação, a partir das definições dadas por Carvalhal (2006) e Oliveira (2008), a expressão “comparada” pode ser vista de forma superficial, já que a etimologia da palavra já traz implícita a denotação de cotejamento, ou seja, um estabelecimento de confronto entre produções culturais. Enquanto área surgida na França e fortalecida a partir do século XIX, como destaca Carvalhal (2006), essa área, em sua fase inicial, estava voltada apenas para o estabelecimento de comparações entre manifestações semelhantes. Dessa forma, os estudos empreendidos nesse período estavam calcados na aproximação entre literaturas estrangeiras por meio da comparação entre uma e outra.

Assim, é legítimo afirmar que as considerações articuladas convergem no sentido de apontar que tais perspectivas estavam associadas ao estudo das fontes e influências, além de perpassarem pelo conceito de autoria e de hierarquização.

Carvalho (2006), ao situar a origem dessa metodologia, assevera que a Literatura Comparada vincula-se à corrente cosmopolita do século XIX, caracterizada pelo emprego da investigação de base cientificista herdada das ciências naturais. Desse modo, como já explicitado, em sua fase incipiente, a Literatura Comparada centrava suas análises na perspectiva comparatista calcada na análise de estrutura ou fenômenos análogos. Para confirmar o ponto de vista da autora, podem ser citadas as obras *Lições de Anatomia Comparada*, de Cuvier (1800), *História Comparada dos Sistemas de Filosofia*, de Degèrand (1804) e *Fisiologia Comparada*, de Blanville (1833). Tais obras podem ser encaradas, a partir do título, como exemplos da influência exercida pelo cientificismo no ramo das ciências humanas e que acabou se irradiando para a literatura. Para Carvalho (2006), além desse viés cientificista, a dissolução do gosto clássico foi outro fator decisivo para o alastramento dessa área: “A definição da Literatura Comparada coincide, portanto, com o abandono do predomínio do chamado gosto clássico, que cede diante da noção de relatividade já estimulada” (CARVALHAL, 2006, p. 10).

Sandra Nitrini (2000) complementa o ponto de vista de Carvalho (2006) ao situar o florescimento da Literatura Comparada à constituição do Estado Moderno:

O termo Literatura Comparada surgiu justamente no período de formação das nações, quando novas fronteiras estavam sendo erigidas e a ampla questão da cultura e identidade nacional estava sendo discutida em toda a Europa. Portanto, desde suas origens, a Literatura Comparada acha-se em íntima conexão com a política (NITRINI, 2000, p. 21).

A partir da contribuição da autora, é perfeitamente lícito conceber a Literatura Comparada como o resultado de uma construção teórica calcada no século XIX, em especial, no desenvolvimento da modernidade operado no campo social, tecnológico e cultural. Na atualidade, os estudos comparados centram seu foco de atuação na investigação, no estudo do diálogo entre as literaturas e entre outras manifestações culturais. Assim, para Carvalho (2006), essa corrente, na atualidade, pode ser definida como “a comparação de uma literatura com outra ou outras, e a comparação da literatura com outras esferas da expressão humana” (CARVALHAL, 2006, p. 74).

No cenário contemporâneo, as estratégias comparatistas são amplas, haja vista o analista, a partir de seu interesse de estudo, eleger um ponto de interesse em comum em obras variadas. Ademais, como aponta Oliveira (2008), há na

contemporaneidade uma forte possibilidade de relação comparativa entre literatura e outras manifestações culturais, tais como cinema, pintura e televisão. “Dessa maneira, são propostas discussões críticas muito produtivas, que esclarecem tanto os modos de funcionamento da literatura como das artes com as quais ela pode ser comparada para fins de análise e compreensão” (OLIVEIRA, 2008, p. 172).

Como assinala Walty (2011), devido à complexidade experimentada no cenário atual, uma crítica afinada com a produção operada na convergência midiática deve operar com novos parâmetros de leitura marcados por um movimento de reinscrição das práticas culturais. Para a autora, nesse contexto marcado pela mobilidade, a mídia ocupa grande importância no ideário da sociedade, prevalecendo como uma instituição hegemônica capaz de ditar a tônica das relações interpessoais, além de se constituir numa grande fornecedora do nutriente vital para a criação e manutenção do imaginário social.

Ao se analisar a relação entre literatura e outras expressões culturais da esfera midiática, esse vínculo, embora bastante usual e antigo, foi visto de forma bastante conturbada ao longo dos estudos literários. Acusada de subversão, alienação e outros atributos associados ao empobrecimento e ao desaparecimento da literatura, as narrativas audiovisuais foram desqualificadas e encontraram resistência para serem vistas em sua legítima dimensão autônoma cultural. Com exceção do filme, gênero já legitimado no meio acadêmico, as demais formas audiovisuais ainda são vistas por estudiosos mais tradicionais como expressões menores, evasivas, alienantes e responsáveis pela perda da aura da literatura. Diante dessa conjuntura, compreender de que maneira os suportes midiáticos se relacionam com a literatura assume especial importância, uma vez que a adaptação encontra vitalidade a partir dessa relação operada entre fenômenos culturais.

É possível ainda perceber, com respaldo na ideia defendida por Walty (2011), que a literatura do novo milênio, imersa num contexto em que a mobilidade dita a tônica de produção cultural, insere-se num contexto de fragmentação e de revitalização do cânone em que múltiplas tendências e formas de ficção surgem. Dessa forma, estabelecendo trocas com as mídias, tem-se um cenário cultural marcado pela diversidade de gêneros, de temas e, sobretudo, de suportes, o que evidencia o caráter híbrido da cultura contemporânea.

Diante do exposto, a telenovela emerge como gênero de expressão fértil da era da mobilidade. Essa narrativa de caráter popular encontrou uma boa recepção nos lares brasileiros, tornando-se o principal gênero da ficção televisiva brasileira. Situação bastante diferente se relaciona com a sua legitimidade acadêmica. Referendada de maneira não-oficial com uma legítima expressão cultural, encontrou em estudiosos não ortodoxos uma nova possibilidade de estudo e diálogo com a produção literária em um momento marcado, como já assinalado, pela mobilidade.

Inspirada nas narrativas folhetinescas do século XIX, a telenovela pode ser denominada de “folhetim repaginado”. Sadek (2008), ao explicar a gênese dessa narrativa, explica que o fundamento é bastante simples: a telenovela pode ser incluída na forte tradição de contar e de ouvir histórias. Assim, a partir do posicionamento do estudioso, percebe-se que a essência do gênero responsável pelo sucesso e pela aceitação no Brasil se fundamenta primeiramente em uma necessidade humana: o gosto pela narração.

O escritor e crítico literário Mario Vargas Llosa (2013) contribui, de forma profícua, ao tecer algumas considerações acerca dessa peculiaridade inerente ao ser humano. Em uma entrevista concedida ao programa Roda Viva, o autor salienta que a narração é uma forma de apresentar uma visão complexa do homem pelo fato de agregar uma realidade muito subjetiva. Para Llosa (2013), a narração expressa uma necessidade humana fundamental, ainda mais, pelo fato de os seres humanos terem uma grande limitação: serem dotados de uma pequena capacidade de inventar, o que se torna responsável pela criação de uma certa frustração. A ficção, para o crítico, cumpre o notório papel de preencher esse vazio por reunir a peculiaridade de propiciar aos homens viver aquilo que a vida real não permite.

Bastante relevante para a compreensão da importância da narrativa para a vida humana é o ponto de vista do crítico literário Antonio Candido (1999). No ensaio intitulado *A literatura e a formação do homem*, o estudioso apresenta variações sobre a função humanizadora da literatura. O ensaio, dividido em três partes, inicia abordando aspectos inerentes à função e estrutura das obras literárias e expõe funções primordiais da literatura, tais como a função psicológica, a função formadora e a função social.

Sobressai no ponto de vista do autor a singularidade da literatura se constituir como uma necessidade humana:

A literatura propriamente dita é uma das modalidades que funcionam como resposta a essa necessidade universal, cujas formas mais humildes e espontâneas de satisfação talvez sejam coisas como a anedota, a adivinha, o trocadilho, o rifão. Em nível complexo surgem as narrativas populares, os cantos folclóricos, as lendas, os mitos. No nosso ciclo de civilização, tudo isto culminou de certo modo nas formas impressas, divulgadas pelo livro, o folheto, o jornal, a revista: poema, conto, romance, narrativa romanceada. Mais recentemente, ocorreu o boom das modalidades ligadas à comunicação pela imagem e à redefinição da comunicação oral, propiciada pela técnica: fita de cinema, radionovela, fotonovela, história em quadrinhos, telenovela. Isto, sem falar no bombardeio incessante da publicidade, que nos assalta de manhã à noite, apoiada em elementos de ficção, de poesia e em geral da linguagem literária (CANDIDO, 1999, p. 83).

O ponto de vista do crítico atribui à literatura a especificidade de se constituir como uma das experiências mais ricas para sistematizar a fantasia. Para Candido (1999), a efabulação está relacionada a um dos fatores responsáveis pela contribuição dessa manifestação artística ao processo de humanização. Por meio de suas tramas, a literatura desperta o homem para uma necessidade vital de ter acesso à ficção.

Ampliando essa peculiaridade da ficção, convém destacar, a partir do ponto de vista de Walty (2011) e Santaella (2007; 2014), que a relação entre literatura e telenovela reside no fato de ambas partirem de um processo imaginário de fabulação que, como produto da criação humana, encontra terreno de operação ou alicerce em vários suportes. Ademais, essa relação pode ser explicada como uma rica forma de recontar a literatura e veiculá-la para um público maior, uma vez que na era da mobilidade, o homem passou a depender das mídias para a finalidade de entretenimento, de informação e de ficção. Assim, em nosso cotidiano, estamos envoltos a uma série de textos que circulam em diferentes mídias, tais como espetáculos teatrais, filmes considerados adaptações, histórias em quadrinhos, canções, telenovelas, minisséries e séries.

Acreditamos que, ao investigar essas relações, a Literatura Comparada ofereça um instrumento teórico valioso para desnudar as relações culturais instauradas por esses laços convergentes. Ademais, é importante acrescentar que essa relação entre literatura e audiovisual pode ser vista de modo complementar pela especificidade de se tratar de dois sistemas semióticos díspares, que se hibridizam formando uma nova categoria responsável por alimentar a ficção e o imaginário. Ao explicitar as especificidades da Literatura Comparada, Carvalhal

(1991; 1994) ressalta que a evolução dos estudos teóricos no campo comparatista foi responsável por permitir evoluir e modificar seus paradigmas tradicionais, superando a antiga tradição desse campo, que centrava suas análises a partir das fontes e das influências.

No artigo intitulado *Literatura Comparada: a estratégia interdisciplinar*, a estudiosa evidencia a ampliação no campo de atuação pelo qual passa a Literatura Comparada. Se na época do seu surgimento, como teoriza a autora, o comparativismo estava preocupado em estabelecer relações entre duas literaturas diferentes ou, ainda, perseguia a migração de um elemento literário de um campo para outro. Na atualidade, sua atuação se ampliou significativamente. Carvalhal (1991) atribui essa reconfiguração a mudanças de paradigmas responsáveis por impor mudanças metodológicas na disciplina. Assim, passada a fase em que era concebida apenas como subsidiária da historiografia literária, a autora salienta que essa disciplina deixou de exercer uma função internacionalista “para converter-se em uma disciplina que põe em relação diferentes campos das Ciências Sociais” (CARVALHAL, 1991, p. 09).

Ainda é possível entrever que as concepções da estudiosa convergem no sentido de conferir um dimensionamento inter e transdisciplinar à Literatura Comparada, posto que, antes, essa disciplina estava confinada em uma restrição de campos e formas de atuação. Na atualidade, destaca-se a possibilidade de procedimento em várias áreas. Desse modo, o comparatista deve se apropriar de diversos métodos e de diversos campos em razão da existência de uma complexidade nas formas de existência social em que os fenômenos não são mais concebidos como uma forma pura e pertencente a uma única esfera de conhecimento. “O comparatista terá de aprofundar-se em mais de uma área, ou seja, em todas aquelas que vai relacionar, dominando terminologias específicas e movimentando-se num e noutro terreno com igual eficácia” (CARVALHAL, 1991, p. 12).

É válido ressaltar ainda que, para a autora, a exigência dessa múltipla especialização acarreta a distribuição de esforços que seriam destinados a apenas uma área, mas Carvalhal (1991) vê nesse aspecto algumas vantagens, dentre elas, a do enriquecimento metodológico responsável por possibilitar a leitura de modo mais enriquecedor. Vista dessa forma, essa disciplina torna-se, no mínimo,

duplamente comparativa devido à sua peculiaridade de atuar simultaneamente em mais de um campo de conhecimento.

Carvalho (1991) destaca essa característica da Literatura Comparada:

Este novo modo de entendimento acentua, então, um traço de mobilidade na atuação comparativista enquanto preserva sua natureza "mediadora", intermediária, característica de um procedimento crítico que se move "entre" dois ou vários elementos, explorando nexos e relações. Fixa-se, em definitivo, seu caráter "interdisciplinar" (CARVALHAL, 1991, p. 10).

Nas palavras da autora: "Ao integrar conceitos operacionais com base nas teorias de produtividade textual ou de recepção literária, por exemplo, pôde renovar antigas noções básicas como as de fontes e de influências" (CARVALHAL, 1994, p. 11). Assim, a lume do comparativismo, essa relação entre literatura e outras expressões culturais adquire uma legitimação no meio acadêmico e passa a ser vista como mais uma relação profícua no campo dos estudos literários. Dessa forma, expressões como "morte da literatura", "subversão" e "empobrecimento", corriqueiramente atribuídas pelos estudiosos mais ortodoxos e apocalípticos para se referir à relação entre literatura e mídia, ainda que ecoem constantemente, perdem importância nesse cenário marcado pela hibridização, portanto exigente de novas formas de análise.

Sobre o aspecto interdisciplinar da Literatura Comparada, Carvalho (1991) ressalta:

Vista assim, é uma prática intelectual que, sem deixar de ter no literário o seu objeto central, confronta-o com outras formas de expressão cultural. É, portanto, uma maneira específica de interrogar os textos literários, concebendo-os não como sistemas fechados em si mesmos, mas na sua interação com outros textos, literários ou não (CARVALHAL, 1991, p. 13).

A partir das considerações da autora, observa-se uma inclinação dessa disciplina em se voltar para as relações interartísticas. Trata-se, como já sinalizado, de um fenômeno comum que abrange todas as culturas e épocas, portanto não está restrito à arte dita erudita. Dessa forma, com a ampliação da área de atuação da Literatura Comparada, ocorreu uma verdadeira ampliação nos procedimentos analíticos dos textos literários. Conforme a autora destaca: "já não é mais a diversidade linguística que serve de base à comparação, mas a diversidade de 'linguagens' ou de 'formas de expressão', próprias e divergentes" (CARVALHAL,

2003, p. 37). Essa possibilidade de mover-se entre várias áreas acentua a importância da Literatura Comparada e dos seus estudos interdisciplinares como forma de investigação dessas manifestações culturais complexas.

Para se ter um exemplo do quão profícua se mostra essa particularidade dos estudos comparados, destacamos a interligação promovida entre a literatura e os gêneros audiovisuais, dentre eles, a teleficção. Ao se falar desse intercâmbio de gêneros, ainda é necessário ressaltar a importância dos estudos comparatistas e a aplicação de uma análise conjunta entre duas obras de mídias diferentes, posto que, enquanto procedimento de análise, compete à Literatura Comparada a tarefa de integrar a literatura a outras formas de expressão.

1.2 Televisão: a fantástica fábrica ficcional

A narrativa é uma necessidade intrínseca do ser humano. Dessa forma, comentar sobre ela nos remete à necessidade de ter acesso à ficção, que acaba dando sentido ao seu ideal de perpetuação. O hábito de contar histórias revela uma atitude que existe desde o momento em que o homem despertou sua capacidade de articular signos e desenvolveu a habilidade de se comunicar. Assim, “a origem da história em capítulos confunde-se com a origem da própria história do homem” (ALENCAR, 2002, p. 41).

Presente no cotidiano da humanidade, enquanto necessidade inerente da capacidade humana, pode-se falar que a narrativa confere significação às ações humanas, sendo responsável por mediar as práticas do sujeito no mundo. Enquanto modalidade de intercambiar experiências, é lícito afirmar que ela ocupa o posto de modalidade discursiva híbrida à medida que pode valer-se dos recursos verbais, icônicos ou mistos. Correspondendo a um instinto humano bastante antigo, essa prática de contar e de ouvir histórias também se notabiliza como uma das primeiras formas populares de entretenimento.

O estudioso comparatista, Marcelo Bulhões (2009), ao tratar das narrativas audiovisuais, resalta que o advento das mídias nos séculos XIX e XX modificou o papel de produção e redistribuição da ficção para a sociedade. “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). O autor explica que, durante séculos, os principais fornecedores de ficção ficaram a encargo das diversas formas de narrativas orais, tais como, mito, lenda, e a fábula, mas com o advento das mídias (rádio, cinema, televisão, computador, videogames etc.), essa particularidade se reconfigurou.

Enquanto suporte, a televisão apresenta uma forte potencialidade narrativa. Estruturada em vários programas e formatos, um dos mais cultuados são as narrativas de ficção seriada, com destaque para as telenovelas, que se fundamentam na necessidade atávica do homem em ter acesso à narração. Dessa forma, fica evidente a particularidade de a televisão, enquanto um forte componente midiático, ocupar o papel de promover o acesso à ficção na contemporaneidade. “Durante séculos, diversas formas de narrativas orais, mitos, lendas e fábulas figuraram como os principais fornecedores de ficção. Ao lado delas, a literatura e o teatro abasteceram fortemente o ficcional” (BULHÕES, 2009, p. 07).

Assim, desde a narrativa primordial, passando pelas epopeias, pela ascensão do romance, do folhetim e da migração de gêneros operada no meio audiovisual, o ideal humano prevaleceu. Apenas alterou-se o suporte em que a ficção é oferecida. Ainda de acordo com o ponto de vista de Bulhões (2009), a presença da ficção na mídia é tão grande no cotidiano das pessoas que o autor emprega a metáfora “creme de chantilly” para designar essa tarefa de produção e distribuição da ficção audiovisual.

Com relação ao tema ficção na mídia, é oportuno recorrer também às teorizações da estudiosa Renata Pallotini (2012). Para a autora, o aparelho de televisão integra o cotidiano da sociedade de forma indispensável tal qual o fogão e a cama. “E esse aparelho onipresente na nossa sociedade transmite, durante boa parte de seu tempo de exibição, a chamada ficção televisiva” (PALLOTTINI, 2012, p. 24). Na atualidade, embora não seja a única promotora de entretenimento e informação, a televisão mantém sua hegemonia na sociedade brasileira. Dados do OBITEL¹ revelam que se trata de um meio de comunicação disponível na totalidade do território brasileiro presente em 97% dos lares, mostrando seu caráter onipresente na sociedade brasileira.

Para a estudiosa Samira Youssef Campedelli (1987), a televisão se constitui como um dos inventos mais importantes da humanidade. A autora esclarece que

¹ Observatório Ibero-Americano de Ficção Televisiva.

alguns críticos acabam considerando esse veículo de comunicação como uma espécie de liquidificador cultural pela capacidade que o aparelho tem de misturar e diluir os diversos gêneros, tais como cinema, música e teatro. Francis Vanoye (apud CAMPEDELLI, 1987, p. 05) adota a concepção de que televisão é meio de comunicação de massas mais poderoso do século XX. Ainda com base no autor, a estudiosa reconhece que a televisão extrapolou o status de eletrodoméstico para se constituir numa conquista e numa revolução (do meio eletrônico associado a recursos: cinéticos, técnicos, comunicação e contato).

Como se pode constatar, a televisão se caracteriza pela complexidade, de modo que seu referencial comunicativo trata-se apenas de um campo onde se entrecruzam várias influências, como o tecnológico, o artístico e o comunicacional. Por esse motivo, pode lhe ser atribuída a característica de deglutidora de formatos devido à particularidade desse meio adaptar, readaptar, incorporar e subverter gêneros, tal como esclarece Ana Maria Balogh (2002), que evidencia a especificidade da televisão operar como mecanismo de reciclagem: “Engolimos, incorporamos, readaptamos a cultura do outro, do estrangeiro, ou do outro brasileiro” (BALOGH, 2002, p. 25). Para a autora, é devido a essa especificidade que a televisão mantém seu sucesso e hegemonia, uma vez que nenhum outro veículo de comunicação tem presença e permanência tão grande quanto ela. “A televisão permanece verticalmente disponível para o espectador durante quase todas as horas do dia, durante todos os dias, ano após ano em contato com o espectador” (BALOGH, 2002, p. 25).

Maria Aparecida Baccega (2002) contribui com as tessituras acerca da televisão ao afirmar que esse veículo de comunicação corresponde ao maior entretenimento de sala de estar no Brasil:

A televisão é um aparelho doméstico, que compõe o cenário dos lares. Quando na casa existe apenas um aparelho de televisão, ele fica geralmente na sala, servindo para a congregação da família em determinados períodos do dia. Desse modo, a TV pauta o que a família vai discutir: os temas que ela escolheu para veicular. Ou então, onde há vários aparelhos de televisão, as pessoas se isolam, vendo programas muitas vezes diferentes, o que acaba por dificultar, inclusive, o diálogo familiar, levando a que pais sequer saibam que programação está sendo vista por seus filhos (BACCEGA, 2002, p. 02).

Com base no ponto de vista de Baccega (2002), compreendemos que o advento da televisão promoveu rupturas de fronteiras jamais vistas. Pode-se dizer que esse veículo de comunicação passou a se constituir como meio formativo e informativo da sociedade. Tal assertiva permite interpretar a televisão como um veículo de comunicação mais presente na sociedade brasileira responsável por definir valores, ditar modas, apresentar condutas para discussão, além de ter uma vocação na contemporaneidade em se constituir como uma fantástica contadora de histórias.

1.3 Literatura na televisão: a adaptação na era da mobilidade

Ao se analisar as relações entre literatura e outras formas narrativas pertencentes a gêneros da esfera audiovisual, enfatizamos que esse vínculo, embora se constitua como uma prática bastante usual e imanente à narrativa, ao longo dos estudos literários, foi visto de forma bastante controversa, sendo um dos assuntos mais comentados entre os estudiosos que enfocam a relação entre literatura e outras artes.

Inicialmente, a relação entre literatura e audiovisual era vista empregando o critério de fidelidade. Assim, o crítico analisava até que ponto a obra adaptada era fiel ao livro. Dessa forma, a literatura, como expressão artística, foi vista como ameaçada pela cultura de massa. Por sua vez, o sistema audiovisual ganhou status de parasita, porque, ao se valer da literatura para contar histórias e, dessa forma, buscar legitimação, a crítica endossada por um discurso pejorativo acerca das mídias, atribuía-lhe o rótulo de produções evasivas e de péssimo gosto.

O estudioso Robert Stam (2006) discorre sobre esse rico diálogo intertextual travado pelas obras audiovisuais com as literárias e nos fornece um compêndio acerca dos preconceitos com que a adaptação era vista². Em *Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade*, o autor ressalta o estigma de obra

2 O autor tratou desse aspecto relacionado ao cinema, mas tal aspecto também se estende para as narrativas teleficcionais.

subalterna que a obra adaptada é vista. O crítico salienta nesse ensaio que a linguagem convencional da crítica sobre a recepção das adaptações, notavelmente, prima por um tom moralista repleto de termos que sugerem que o meio audiovisual, ao recorrer à literatura, acaba lhe prestando um desserviço. Stam (2006) contextualiza essa situação: “Termos como “infidelidade”, “traição”, “deformação”, “violação”, “vulgarização”, “adulteração” e “profanação” proliferam e veiculam sua própria carga de opróbio. Apesar da variedade de acusações, sua motriz parece ser sempre a mesma – o livro era melhor” (STAM, 2006, p. 20).

Inicialmente, o crítico apresenta o aspecto da antiguidade no qual os teóricos mais ortodoxos se fundamentam para criar o pressuposto de que as formas de artes antigas são melhores. Na sequência, Stam (2006) apresenta um “pensamento dicotômico” ao se ater ao fato de que, enquanto o meio audiovisual se enriquece por recorrer à literatura como fonte para criação de roteiros, na concepção dos críticos mais céticos, perde sua aura.

Outros aspectos apontados por Stam (2006), que elucidam as origens desse estigma são:

3) iconofobia (o preconceito culturalmente enraizado contra as artes visuais, cujas origens remontam não só às proibições judaico-islâmico-protestantes dos ícones, mas também à depreciação platônica e neo-platônica do mundo das aparências dos fenômenos); 4) logofilia, (a valorização oposta, típica de culturas enraizadas na “religião do livro”, a qual Bakhtin chama de “palavra sagrada” dos textos escritos; 6) anti-corporalidade, um desgosto pela “incorporação” imprópria do texto fílmico, com seus personagens de carne e osso, interpretados e encarnados, e seus lugares reais e objetos de cenografia palpáveis; sua carnalidade e choques viscerais aos sistema nervoso; 6) a carga de parasitismo (adaptações vista como duplamente “menos”: menos do que o romance porque uma cópia, e menos do que um filme por não ser um filme “puro” (STAM, 2006, p. 21).

Avançando nas especificidades acerca do fenômeno da adaptação, recorreremos também às teorizações de Linda Hutcheon (2013). A estudiosa da área de Literatura Comparada, ao se referir ao processo de adaptação, afirma que um dos fatores responsáveis pelo sucesso das obras transcodificadas está relacionado ao prazer do reconhecimento. Para a autora, ao se reconhecer na adaptação audiovisual elementos da obra dialogizada, a obra torna-se mais atraente para o receptor.

Um aspecto importante a se considerar nas tessituras de Hutcheon (2013) relaciona-se à importância atribuída pela autora a esse fenômeno tão singular na esfera cultural, haja vista que os textos adaptados integram a memória da coletividade e ressoam repetidas vezes. Nas palavras da estudiosa: “experimentamos as adaptações como palimpsestos através da nossa memória de outras obras que ressoam através da repetição com variação” (HUTCHEON, 2013, p. 08). Ao se referir ao processo de transposição, a autora explica que a adaptação consiste numa forma de transcodificação de um sistema para outro. Em sua obra intitulada *Teoria da Adaptação*, Hutcheon (2013) se volta para esse tipo de passagem denominada por ela de “passagem transcultural que ocorre quando uma história é adaptada para outras línguas e culturas, e também para outras mídias” (HUTCHEON, 2013, p. 09).

Ao resgatar a matriz histórica do processo de adaptação, a autora salienta que esse fenômeno se trata de uma relação constante na cultura e se estende muito além da relação habitual entre filmes e romances:

Os vitorianos tinham o hábito de adaptar quase tudo – e para quase todas as direções possíveis; as histórias de poemas, romances, peças de teatro, óperas, quadro, músicas, danças e tableaux vivants eram constantemente adaptados de uma mídia para outra, depois readaptadas novamente (HUTCHEON, 2013, p. 11).

Conforme o ponto de vista da crítica canadense, nós, pós-modernos, herdamos esse hábito e temos a possibilidade de empregar outros suportes para esse processo. Por esse motivo, Hutcheon (2013) destaca que a adaptação, de certa forma, acabou fugindo do controle, sendo impossível pensar nesse processo se considerarmos apenas a relação entre filmes e romances. A partir dessa constatação, sobressai uma visão abrangente acerca desse processo, tanto é que a autora destaca a importância de se empreender um estudo amplo acerca da adaptação devido à amplitude do fenômeno: “Grande parte dos estudos sobre adaptação tem como foco as transposições cinematográficas de textos literários, porém uma teorização mais ampla parece justificada adiante da variedade da ubiquidade do fenômeno” (HUTCHEON, 2013, p. 12).

Para validar sua teoria, a crítica propõe um estudo da prática adaptativa como uma dupla articulação, que engloba as interfaces processo e produto. É importante acrescentar que Hutcheon (2013) atribui ao vocábulo adaptação boa

parte das dificuldades de se estudar esse processo de relação entre obras, uma vez que o vocábulo adaptação denomina, ao mesmo tempo, o processo e o produto. Tentando responder algumas perguntas (O quê? Quem? Por que? Como? Onde? e Quando? da adaptação), a estudiosa inter-relaciona três perspectivas de abrangência acerca do fenômeno da adaptação: adaptação como entidade ou como produto; adaptação como processo de criação e adaptação como processo de recepção e intertextualidade do espectador.

A primeira perspectiva pode ser vista como uma transcodificação da obra, ou seja, uma adaptação particular da obra, a qual permite se contar uma história sob outro enfoque ou, ainda, sob uma nova interpretação. Já a segunda perspectiva pode ser explicada como um processo de reinterpretação e de recriação em que ocorre primeiramente a apropriação do texto fonte e depois se dá a recriação. Por fim, a última perspectiva pode ser compreendida, conforme a autora, a partir da intertextualidade, haja vista o texto adaptado ser baseado em outros textos para sua criação.

Linda Hutcheon (2013) considera, ainda, o trabalho da adaptação um processo de criação, que pode envolver uma reinterpretação e uma recriação:

a adaptação é uma transposição anunciada e extensiva de uma ou mais obras em particular. Essa "transcodificação" pode envolver uma mudança de mídia (de um poema para um filme) ou gênero (de épico para um romance), ou uma mudança de foco, e, portanto, de contexto: recontar a mesma história de um ponto de vista diferente, por exemplo, pode criar uma interpretação visivelmente distinta (HUTCHEON, 2013, p. 29).

Para facilitar o estudo da adaptação, a autora estabelece ainda uma divisão das formas de contar uma história de acordo como engajamento: contar, mostrar e interagir. Para a estudiosa, a literatura se encaixa no modo contar, justamente por empregar as palavras para estimular o campo da imaginação. "Nós não apenas podemos parar a leitura a qualquer momento, como seguramos o livro em nossas mãos e sentimos e vemos o quanto da história ainda falta para ler" (HUTCHEON, 2013, p. 48). No modo mostrar, por sua vez, a autora afirma que está relacionado ao cinema e às peças teatrais. Por fim, há o modo interagir, em que o espectador é convidado a participar do mundo da narrativa. A autora salienta que os videogames e o teatro participativo são exemplos desse modo de engajamento.

Em resumo, a partir do ponto de vista da crítica canadense, pode-se compreender a adaptação como uma forma de transposição declarada de uma ou de várias obras reconhecíveis, uma forma de ato criativo, ao mesmo tempo, interpretativo e um engajamento intertextual (HUTCHEON, 2013). Assim, a partir do ponto de vista da autora, a adaptação deve ser encarada como um processo autônomo de contar histórias, que não se encaixa em designações valorativas, as quais empregam critérios como secundário e inferior para se referir a essa forma de relação dialogizada.

Sobre as peculiaridades existentes entre os suportes narrativos, Hutcheon (2013) enfatiza as diferenças operadas na veiculação de histórias em suportes distintos:

Enquanto na literatura podemos parar a leitura a qualquer momento, reler e pular passagens, nos filmes e no teatro somos capturados por uma história que sempre segue adiante. Contar uma história em palavras, seja oralmente ou no papel, nunca é o mesmo que mostrá-la visual ou auditivamente em quaisquer das várias mídias performativas disponíveis (HUTCHEON, 2013, p. 49).

Ainda para essa autora, sobressai a concepção de que adaptar não significa fidelidade, uma vez que, nesse processo, há uma significação que associa transposição a uma interpretação, apropriação e uma atividade de intertextualidade. Por isso, sobressai o ponto de vista de que “adaptação é uma derivação que não é derivativa, uma segunda obra que não é secundária – ela é sua própria coisa palimpséstica” (HUTCHEON, 2013, p. 30). Ademais, o ato de adaptar envolve um gesto criativo, uma vez que ao se elaborar a “dialogização”, surge uma nova obra situada em outro contexto. É possível ainda perceber, com respaldo nas concepções da autora, que a adaptação corresponde a um fenômeno criativo, uma expressão autônoma, que deve ser encarada sem atribuição de rótulos hierarquizantes.

Sem a pretensão de esgotar a discussão em torno dos aspectos inerentes à adaptação, acrescentamos o ponto de vista de Eliana Nagamine (2004). Ao abordar o fenômeno da adaptação no meio televisivo, a autora ressalta a peculiaridade desse veículo de comunicação se estruturar num ritmo intenso e seriado típicos da estética da repetição: “A adaptação, nesse sentido, vive do imediatismo da TV, embasada numa estética da repetição [...]” (NAGAMINE, 2004, p. 37-38). Esse ponto de vista também é partilhado por Ana Maria Balogh (2009). Para a estudiosa,

a televisão se estrutura em componentes comerciais e num modo de contar histórias marcado pela serialidade explícita, além da descontinuidade pelo fato de os programas se fragmentarem inúmeras vezes “não apenas nos capítulos ou episódios das séries, mas também nos vários intervalos para os comerciais de cada um destes” (BALOGH, 2009, p. 152).

Para a autora, essa relação entre literatura e audiovisual se relaciona com o mercado pelo fato da obra audiovisual aumentar a vendagem de livros, além de propiciar o surgimento de uma série de produtos a partir do audiovisual. Também pode-se falar em uma relação complementar, haja vista ser muito comum a recepção ficcional ocorrer primeiramente por meio do audiovisual. Depois, o receptor, originariamente espectador, converte-se num leitor.

Retomando a recepção crítica acerca dessa relação dialogizada, observa-se uma reconfiguração do ponto de vista dos críticos. Antes, a preocupação maior observada nessa relação recaía, como já assinalado por Stam (2006), no aspecto ligado à fidelidade que a adaptação mantinha com a obra literária. “Hoje se verifica uma grande liberdade quanto ao redimensionamento da obra literária, podendo, inclusive, resultar em um produto completamente diferente do original” (NAGAMINE, 2004, p. 36). A autora ainda salienta: “O que chamamos de adaptação pode ser, portanto, uma versão, uma inspiração, uma recriação, uma reatualização, um aproveitamento temático, um referência à obra” (NAGAMINE, 2004, p. 36).

Nagamine (2004) define o processo de adaptação nos seguintes termos:

Adaptar um texto significa reinterpretar e redimensionar aspectos da narrativa a fim de adequá-la à linguagem do outro veículo. Não precisa ser uma cópia fiel, pois nem sempre é possível simplesmente transportar uma sequência, um diálogo; além disso, a obra sofre uma atualização, provocando, às vezes, uma mudança na ambientação, na estrutura narrativa, sobretudo, quando adaptada para a televisão (NAGAMINE, 2004, p. 36).

Assim, ao se dimensionar as particularidades acerca desse fenômeno, é importante destacar que essa recriação dialoga primeiramente com a obra dialogizada, mas também mantém um forte dialogismo com a sociedade e com o momento histórico no qual está situada.

Sobre o fenômeno da adaptação, recorremos também às teorizações de Randal Johnson (2003). No artigo intitulado *Literatura e Cinema, diálogo e recriação: o caso de Vidas Secas*, o autor afirma que o critério de fidelidade adotado para

analisar a obra adaptada do texto literário revela-se de modo irrelevante. O crítico propõe uma abordagem mais complexa caracterizada pela intertextualidade devido à possibilidade de múltiplas formas de inter-relacionar os meios e os suportes nos quais a ficção é oferecida. A obra audiovisual, como enfatiza o estudioso, pode recorrer a alusões ou a referências literárias, ainda que de modo breve. “Referências ou alusões fílmicas à literatura podem ser orais, visuais, ou até escritas (por exemplo, um plano em que a câmera focaliza um livro ou uma página de livro)” (JOHNSON, 2003, p. 38).

Ao se referir ao emprego do critério de fidelidade entre as obras, o autor esclarece que essa hierarquia normativa entre obra original e derivada está calcada na concepção kantiana acerca da inviolabilidade da obra literária e da especificidade estética. “Essa atitude resulta em julgamentos superficiais que frequentemente valorizam a obra literária sobre a adaptação e o mais das vezes sem uma reflexão mais profunda” (JOHNSON, 2003, p. 40). Na sequência, o autor aponta como forma produtiva de se considerar essa relação a partir do dialogismo intertextual: “a insistência na fidelidade perde sentido. Uma obra artística, seja ela romance, conto, poema, filme, escultura ou pintura, tem de ser julgada em relação aos valores do campo no qual se insere, e não em relação aos valores de outro campo” (JOHNSON, 2003, p. 43).

Explicitando o ponto de vista do crítico, percebe-se que ele concebe o fenômeno da adaptação como uma relação dialogizada situada em campos distintos. Assim, para o autor, quando se insiste no critério fidelidade, normalmente, ignora-se o fato de que a literatura e o audiovisual constituírem campos culturais distintos, mesmo que mantenham relações imanentes. Dessa forma, a obra audiovisual responde a questões suscitadas primeiramente no seu campo e depois pela sociedade e outros campos com que pode dialogar dadas as conexões mantidas com novos suportes.

Também é importante trazer à baila as pressuposições de Ismail Xavier (2003). No artigo intitulado *Do texto ao filme: a trama, a cena e a constituição do olhar no cinema*, o autor também privilegia a relação dialogizada entre livros e filmes. Para o autor, a adaptação deve dialogar com o texto de origem, mas também com o seu contexto, até mesmo atualizando a pauta do livro. Para o crítico, a adaptação pode ser discutida levando em consideração múltiplos aspectos. O crítico

também explica que o critério de fidelidade deixa de ser o critério maior de juízo crítico quando se propõe a apreciação da obra como nova experiência, de modo que sua forma e seus sentidos sejam analisados e julgados levando em consideração especificidades do seu próprio campo.

Assim, ao afirmar o lapso temporal que separa a obra audiovisual da obra literária, Xavier (2003) insiste em afirmar que o escritor e roteirista não apresentam a mesma sensibilidade, tampouco a mesma perspectiva. Dessa forma, é de se “esperar que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas como seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do livro, mesmo quando o objetivo é a identificação com valores neles expressos” (XAVIER, 2003, p. 61).

Do mesmo modo, converge o ponto de vista de Hélio Guimarães (2003). Ao se referir às especificidades da adaptação, o autor a encara como um processo cultural complexo relacionado ao aspecto fragmentário da produção cultural contemporânea. Apesar de não se tratar de um fenômeno recente, para o crítico, a adaptação foi vista como uma ameaça para a literatura. Em se tratando dessa relação aplicada à televisão, as discussões se amplificaram e acabaram levando ao rebaixamento da obra adaptada, uma vez que se a adaptação literária para o cinema tende a ser vista de forma mais amistosa, todavia, quando feita para o suporte televisivo, alimentou ainda mais o ponto de vista crítico calcado em visões pejorativas sobre esse meio.

Dessa forma, como salienta Guimarães (2003, p. 95), “a relação quase sempre conflituosa entre TV e literatura pode ser entendida como sintoma de outros tipos de relações sociais”.

O crítico concebe a adaptação como um processo dinâmico e uma forma de recriação:

A procura de alternativas ao discurso da fidelidade abre espaço para se pensar nas adaptações como um processo dinâmico em que as distorções, os deslocamentos, as descontinuidades e os desvios entre os textos não são apenas uma repetição das relações de hierarquia e poder estabelecidas entre a instituição literatura e a instituição TV, mas em si mesmo uma recriação dessas relações de poder, prestígio e influência (GUIMARÃES, 2003, p. 95).

O ponto de vista do estudioso concebe a adaptação como um fenômeno cultural complexo responsável por envolver processos dinâmicos, que estão associados à prática da transferência e da interpretação de valores históricos e

culturais dessa sociedade. É como se o discurso teleficcional amplificado se atualizasse e se constituísse como um fator de humanização e de socialização ao revelar uma notória função acidental do gênero, uma vez que sua função inicial está relacionada à esfera do entretenimento, mas, em se tratando de um país com forte carga de iletrismo, o gênero se converte num espaço institucionalizado para a socialização, além de se relacionar à alimentação do imaginário coletivo.

Sobre adaptação, cabe ressaltar, ainda, as seguintes considerações de Guimarães (2003, p. 110-111):

As adaptações continuam a nos colocar diante de problemas irresolvidos da cultura contemporânea, em que as tradicionais hierarquizações entre as expressões artísticas e culturais são constantemente questionadas e em que os limites entre a alta e baixa cultura, cultura de massa e cultura erudita, originalmente e cópia são constantemente redefinidos. As adaptações, portanto, estabelecem uma zona de conflito entre formas culturais diferentes, muitas vezes produzidas em tempos diferentes e voltadas para públicos também muito diferentes entre si e bastante heterogêneos. Justamente por estarem nesse terreno conflituoso é que as adaptações colocam questões de interesse, tais como a apropriação e ressignificação de produtos culturais do passado pelos meios de comunicação de massa, projetando-os para diferentes públicos e atribuindo-lhes novas significações e sentidos.

Guimarães (2003) deixa entrever que o fenômeno da adaptação corresponde a uma prática cultural complexa. Além dessa relação de contar histórias em suportes diferentes, o audiovisual, em especial a teleficção, apresenta um caráter acidental no Brasil ligado a um certo pedagogismo. Por isso, ao incorporar em seu enredo os dilemas da sociedade brasileira, a telenovela passa a fornecer um amplo quadro de referências por meio de seu discurso, que são incorporadas e ressemantizadas pelos sujeitos devido às conexões cotidianas que o público mantém com o gênero e também devido à possibilidade que o meio tem em representar os dilemas da sociedade, mostrando que o formato teleficcional foi alçado no Brasil ao posto de uma verdadeira narrativa sobre a família devido sua peculiaridade de dar visibilidade a certos assuntos, temas e comportamentos capazes de definir uma certa pauta reguladora das intersecções entre a vida pública e a vida privada da sociedade.

1.4 Uma breve história da adaptação no suporte televisivo

Enquanto gênero híbrido onipresente no cotidiano do brasileiro, a telenovela ganhou reconhecimento da crítica especializada como manifestação artística e cultural. Apesar de ter ganhado espaço acadêmico recentemente, esse gênero vem adquirindo visibilidade no meio acadêmico. As relações entre literatura e teleficção podem ser observadas desde a gênese da telenovela no Brasil. Embora não fosse o único gênero teleficcional a recorrer a essa estratégia, “o folhetim eletrônico repaginado” foi alvo de profundas críticas, já que o ponto de vista dominante na época lhe atribuía o status de uma produção desqualificada, alienante e evasiva. Dessa forma, recorrer a uma expressão artística já consagrada era uma tentativa de tentar legitimar a telenovela como uma expressão cultural.

Superada a fase em que esse vínculo era encarado sob uma perspectiva empobrecedora, assentada em critérios hierárquicos, os quais concebiam a obra adaptada como sinônimo de desqualificação, dadas as configurações descontínuas do cenário contemporâneo, emerge a necessidade de uma postura mais flexível, aberta e desprovida de um estatuto aparentemente hierárquico para se analisar a produção cultural mais recente. Assim, essa relação entre o audiovisual e o literário se notabiliza por um laço profícuo, que recentemente adentrou o meio acadêmico sob novas perspectivas teóricas, que concernem esse vínculo como uma relação complexa, além de eliminar o arraigado binarismo constitutivo das hierarquizações comumente empregadas para se referir a tais relações.

Nesse sentido, as hierarquizações tradicionais entre as expressões empregadas para se enquadrar as manifestações como alta cultura e baixa cultura, cultura de massa e cultura erudita foram redesenhadas comprovando o diagnóstico proposto por Walty (2011) de que a contemporaneidade exige novos parâmetros e o alijamento de preconceitos arraigados na forma de conceber as relações travadas entre a expressão literária e outros meios.

Na fase incipiente da televisão, que se estende até 1968, as telenovelas eram apenas mais um produto da grade televisiva e vistas, até mesmo pelos atores, como um gênero desqualificado, já que, na época, os teleteatros, por se tratarem de transmissões televisionadas de espetáculos teatrais, eram vistos como gênero mais ligado à esfera artística.

Sobre a posição da ficção nessa fase, vale ressaltar ainda que, mesmo contando com a tentativa de exibição de adaptações de obras literárias, a televisão ainda não contava com um produto específico. Assim, ocupando papel notório na tevê brasileira, o *Teleteatro TV de Vanguarda*, que permaneceu no ar durante quinze anos, encenou peças de origem estrangeira e nacional, bem como peças clássicas e contemporâneas. Como características de produção, pode-se falar que empregava recursos oriundos do rádio e, em termos visuais, recorria-se também à linguagem cinematográfica. Nas palavras do crítico de mídia Artur da Távola (1996, p. 63): “Nesse período de 1952 a 1967, o *TV de Vanguarda* levou ao ar perto de quatrocentos espetáculos. O programa era quinzenal, tempo necessário para sua organização e ensaios a fim de ser preparado para ser exibido no formato ao vivo.

A estudiosa Sandra Reimão (2004) apresenta uma síntese histórica acerca das telenovelas adaptadas a partir de obras literárias. Para a autora, “a literatura ficcional nacional e, em especial, os romances, têm frequentemente, fornecido personagens, tramas e enredos a este formato televisivo” (REIMÃO, 2004, p. 18). A partir da constatação da autora, pode-se concluir que a inspiração literária esteve atrelada ao gênero desde a sua inserção no Brasil, mostrando que a relação entre livro e televisão vai mais além do que o ato de contar histórias comum aos dois suportes.

Inicialmente, Reimão (2004) apresenta uma síntese histórica das produções televisivas criadas a partir de obras literárias. O trabalho da autora revela a preponderância de telenovelas criadas a partir do diálogo com a narrativa folhetinesca, particularidade que pode ser explicada pela semelhança estrutural que a telenovela assimilou da narrativa literária veiculada em formato parcelado no rodapé dos jornais.

Em seu estudo, a autora evidencia que essa particularidade se estende até a década de 1970 e se notabiliza pela concepção crítica em conceber a supremacia da obra literária em relação à televisão. Para a autora, esse olhar de supremacia do livro em detrimento da obra televisiva “serviu tanto para fornecer temáticas e modelos narrativos quanto para emprestar prestígio cultural às telenovelas no conjunto da programação da tv” (REIMÃO, 2004, p. 29).

As telenovelas exibidas até 1963 não tinham o formato diário. Eram produções esparsas exibidas cerca de duas ou três vezes por semana em capítulos

com duração de 20 minutos e exibidas em formato ao vivo, já que não existia o videotape³. Em seu estudo, a autora aponta entre os anos de 1951 e 1963, portanto englobando as telenovelas não-diárias, 164 produções. Desse número, 95 se enquadram como adaptações literárias, sendo que dezesseis eram adaptações de romances de autores brasileiros.

Conforme os estudos empreendidos por Reimão (2004), as obras literárias adaptadas pelas emissoras paulistas nesse período foram: *Senhora e Diva*, adaptadas pela TV Paulista, Canal 05; *Helena, Casa de Pensão*, adaptadas em 1952; em 1953, *Iaiá Garcia* e *A Muralha* (obra que contou com duas versões: uma da Record, em 1954, e outra da TV Tupi em 1958); em 1958, foram adaptadas *Éramos Seis* (Record, 1958 e TV Tupi, 1959) e *O Guarani*; em 1961 foram adaptadas: *Gabriela*, da obra de Jorge Amado, *Helena, Olhai os Lírios no Campo* e *Clarissa* (TV Tupi); em 1962, *A Muralha* contou com uma nova adaptação agora pela TV Cultura, e *Senhora* também teve mais uma adaptação (em 1963 pela Tupi). No mesmo ano, a TV Paulista adaptou *O Tronco de Ipê*, de José de Alencar.

A partir dessa relação intrínseca entre audiovisual e literatura, percebe-se uma dependência do novo suporte e do novo gênero em relação aos meios anteriores. Com isso, ao se valer da adaptação de obras literárias, essa peculiaridade revela que o gênero estava em busca de uma forma de se legitimar enquanto uma produção artística, uma vez que “o livro, este objeto de existência multissecular, passa a conviver, especialmente a partir do século XX, com outros meios de comunicação de massa e, entre eles, com a televisão” (REIMÃO, 2004, p. 14).

Avançando na teorização sobre o fenômeno da adaptação, Reimão (2004) também trata desse fenômeno a partir do momento em que a telenovela passou a ser exibida diariamente. Tomando como recorte os anos compreendidos entre 1963 e 1969, a autora elencou cerca de 167 produções. Como atesta a autora, desse conjunto apenas seis foram adaptadas de romances nacionais:

³ A autora explica que as telenovelas eram produzidas nessa fase inicial por profissionais oriundos do rádio. Para Reimão (2004), esse aspecto foi um dos fatores que contribuiu para a concepção desqualificada com a qual o gênero foi visto, restando ao teleteatro o status de produção culta e prestigiada tanto pelo público quanto pelos autores e atores.

Sonhos de Amor (adaptação de *O Tronco do Ipê*, de José de Alencar), Record, 1964; *O Moço Loiro*, de Joaquim Manoel de Macedo, Cultura, 1965; *As Minas de Prata*, de José de Alencar, Excelsior, 1966; *Éramos Seis*, de M. J. Dupré, Tupi, 1967; *O Tempo e O Vento*, de Érico Veríssimo, Tupi, 1967 e *A Muralha*, de D. S. de Queiroz, Excelsior, 1968. Em 1965, a TV Globo transmitiu em telenovela em versão de *O Ébrio*, que já havia sido sucesso em música (disco), em cinema (Cinédia, 1946), em versões teatrais e em livro; fica difícil saber qual dessas linguagens serviu de base para a adaptação televisiva (REIMÃO, 2004, p. 22).

O estudo de Sandra Reimão (2004) revela também que a telenovela se afirmou como produto comercial no período compreendido entre os anos 1980 e 1990. Ela adquiriu linguagem própria e passou a representar um “ponto de prestígio da tv brasileira” (REIMÃO, 2004, p. 29).

Com efeito, é preciso também destacar que, a partir da década de 1980, observa-se uma diminuição do número de telenovelas adaptadas de obras literárias. Situação bastante diversa ocorre com o gênero minissérie, que apresenta formato fechado e tem uma duração menor que a telenovela. Assim, dadas as relações diretas que esse gênero mantém com a literatura, além de sua produção elaborada com parcelas de refinamento estético mais apurado que a maioria das telenovelas, a minissérie passou a ser vista de forma menos preconceituosa pelo meio acadêmico do que a telenovela.

2 TELENOVELA: UMA NARRADORA NA ERA DA MOBILIDADE

Para a estudiosa Ana Maria Balogh (2002, p. 24), “a existência da televisão está ligada a um complexo processo de evolução e entrelaçamento entre os campos da tecnologia, das comunicações e das artes”. A partir do ponto de vista da autora, a telenovela emerge na cultura nacional como gênero ficcional mais promissor da televisão. Respondendo por ser a grande promotora de ficção na contemporaneidade, é lícito lhe atribuir a denominação de “folhetim eletrônico” devido sua peculiaridade de se estruturar no formato seriado e por constituir-se como um gênero híbrido herdeiro do vasto conjunto de narrativas.

Ao tratar das particularidades das narrativas veiculadas pela televisão, a pesquisadora Maria Aparecida Baccega (2003) explica que esse meio de comunicação apresenta-se como uma “pessoa”:

É esse seu jeito de "contar histórias" que faz com que ela [a televisão] atue como se fosse uma "pessoa" de nossas relações. Ela sempre narra "casos" que aconteceram aqui e acolá, construindo uma história sem fim (como as Mil e Uma Noites), caracterizando uma conversação em andamento dentro de uma comunidade local, nacional ou internacional onde as últimas notícias, dramas, esportes e modas são nada mais do que o último episódio de uma história cultural contínua (BACCEGA, 2003, p. 09).

A partir da explicação dada pela estudiosa, enfatizamos o papel ocupado pela televisão ao promover o acesso à ficção, uma vez que esse meio se notabiliza por ser um veículo capaz de materializar as referências histórico-sociais do indivíduo e catapultá-las em suas narrativas repletas de significados e símbolos, que acabam por envolver o ser humano na urdidura de seu amargo dia, atualizando mitos a partir de aspectos corriqueiros, além de ser responsável por fornecer aos telespectadores um nutriente para alimentação do imaginário.

Pensando nas peculiaridades existentes na narrativa literária, como atesta Candido (2003), a literatura notabiliza-se por apresentar um viés artístico e estético responsável por atuar como um mecanismo de humanização devido sua particularidade em se constituir como fonte de educação humanizadora do homem. Essa característica revela-se pela potencialidade da narrativa manifestar-se esteticamente, permitindo ao leitor experimentar uma realidade, às vezes, bastante

diferente da sua, o que revela seu traço característico de ampliar os horizontes de expectativas dos sujeitos. Dessa forma, essa manifestação artística é responsável por estimular o senso crítico, além de se constituir como um espaço propiciador das mais diversas reflexões, sobretudo pela potencialidade em representar os conflitos humanos, tornando-os palpáveis ao leitor.

Enquanto materialidade discursiva, a literatura notabiliza-se pela sua inscrição em um contexto sociocultural específico. A esse respeito Candido (2003) salienta a ligação dessa manifestação artística com o caráter expressivo de um determinado grupo num tempo ou num espaço, uma vez que a literatura “[...] confirma o homem na sua humanidade, inclusive porque atua em grande parte no seu subconsciente e no inconsciente” (CANDIDO, 2003, p. 243).

O ponto de vista de Candido (2003) aproxima-se das ponderações de Milly Buonanno (2004). Ao teorizar sobre as histórias seriadas, a estudiosa ressalta a potencialidade de tais narrativas se constituírem como uma forma de representação social. “A razão principal pela qual é necessário levar a sério as histórias, de modo especial aquelas criadas e contadas pelo contemporâneo supernarrador televisivo, é que por meio delas a sociedade se representa” (BUONANNO, 2004, p. 339).

Ao se posicionar sobre as especificidades da ficção televisiva, Buonanno (2004) esclarece que:

A ficção televisiva é então uma forma de “narrativização” da sociedade. Alimentando um enorme volume de produção e oferta de histórias, diretamente disponibilizada e agradável durante todo o dia, a televisão fez mais do que aprimorar e exercitar uma função que pertenceu e ainda pertence a outros sistemas narrativos: ela resultou absolutamente em uma “narrativização” da sociedade de proporções desconhecidas (BUONANNO, 2004, p. 339-340).

Diante do que foi exposto, entendemos a televisão como um dos veículos de comunicação de maior importância para a sociedade brasileira devido à onipresença desse suporte no ideário nacional. Essa peculiaridade é responsável para que essa “fantástica fábrica ficcional” se constitua num poderoso instrumento de integração nacional a partir da alimentação do imaginário social por meio de mecanismos sentimentais responsáveis por promover uma identificação do telespectador com o enredo dramatizado.

Avançando nas especificidades desse suporte, é importante tecer algumas considerações acerca de sua programação, a qual se estrutura em uma diversidade de gêneros, dentre os quais, destaca-se a telenovela. Considerada um gênero híbrido, herdeiro de outros formatos importantes na história da ficção, tais como, o folhetim, o melodrama, as soap operas e as radionovelas, esse “folhetim eletrônico” pós-moderno, inicialmente, não se constituía com as mesmas características observadas na atualidade, portanto, se empregarmos o pensamento bakhtiniano, a trajetória da telenovela pode ser explicada como um gênero secundário⁴. Esse “folhetim repaginado”, é importante acrescentar, notabiliza-se por manter conexões com a literatura nesse cenário rotulado de mobilidade.

2.1 Uma análise da etimologia do gênero telenovela

Etimologicamente falando, o vocábulo telenovela é formado por hibridismo, já que se origina a partir da fusão de dois elementos de raízes distintas: tele, que nos remete à televisão e novela, um gênero literário de cunho popular na Idade Média. Autores como Massaud Moisés (2006) e Renata Pallottini (2012) explicam a origem do vocábulo novela e associam-no ao termo italiano *novella*, o qual, por sua vez, pode ter se derivado do vocábulo latino *novella*, de *novellus*:

Segundo parece, a palavra novela remonta ao italiano *novella*, portanto, ao latim *novellus*, *novella*, *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, entretrecho, vindo daí narrativa enovelada, trançada. Durante algum tempo, a palavra foi empregada no sentido de narrativa fabulosa, fantástica, inverossímil (inverossímil!). Só no Romantismo, mercê da profunda metamorfese cultural desencadeada em toda parte, é que a palavra novela ganhou a significação literária que possui atualmente (PALLOTTINI, 2012, p. 31).

⁴ Bakhtin (2003) enquadrou os gêneros primários como aqueles produzidos em uma situação espontânea de comunicação. Assim, são inclusos nessa categoria aqueles enunciados que apresentam uma linguagem menos elaborada do ponto de vista estilístico, tais como as conversas do cotidiano. Por sua vez, os gêneros tidos como secundários são aqueles surgidos em situações comunicativas mais elaboradas, portanto aquelas que exigem maior grau de elaboração. Nesse caso, pode ser enquadrado o gênero telenovela, uma vez que ela se constitui a partir da revitalização, da reelaboração e da incorporação de outros gêneros.

A partir das explicações da estudiosa, vale acrescentar que o surgimento do gênero novela de caráter oral e encenada por vastas multidões ocorreu durante a Idade Média, mais precisamente, no século XI ou XII. Esse gênero pode ser compreendido como uma forma ampliada ou, até mesmo, deformada das narrativas de cunho heroico do ideário greco-romano. Assim, pode-se dizer que o conjunto de narrativas da antiguidade serviu como verdadeiro molde para a estrutura novelesca, a qual, como já comentado, emerge como gênero profícuo por volta do século XI.

Como explica Moisés (2006), nesse período era muito corriqueiro grandes encontros na corte marcados por festejos e cantoria. Nessas festas, eram apresentadas novelas de cavalaria, um gênero de prosa ficcional originado das canções de gesta, cujo enredo está centrado em torno das experiências de guerreiros, que representavam os valores heroicos marcados pelo ideal de perfeição. Nesse sentido, *O Cid ou El campeador* é responsável por inaugurar essa vertente literária. Essa canção de gesta tem como enredo a saga de um herói tipicamente medieval, o protagonista Rodrigo Alvarez, que passa por grandes provações, dificuldades e batalhas, lutando em uma região, que corresponde atualmente ao território espanhol.

Como se percebe, o enredo das canções de gesta está centrado em torno de acontecimentos, geralmente, impulsionados pela guerra e seu florescimento está atrelado à França, onde teriam surgido as primeiras manifestações do gênero, bastantes similares às cantigas medievais trovadorescas. Com o passar do tempo, tais canções alteraram o seu formato, que era o verso, para a prosa, particularidade preponderante para a reconfiguração do gênero, que adquiriu mais autonomia e recorreu a um conteúdo em que real e fantástico se entrecruzavam.

Ainda de acordo com Moisés (2006), pode-se dizer que esse gênero não tinha uma autoria muito bem demarcada e circulava por toda a Europa. Como esclarece Renatta Pallottini (2012): “Cantadas por trovadores, elas confundiam o fantástico com o verídico. A narrativa crescia cada vez que o mesmo trovador, ou outro, se dispunha a repeti-la” (PALLOTTINI, 2012, p. 32).

A autora ainda acrescenta:

A certo momento, os fatos históricos se desfiguravam e a extensão da obra atingia limites extremos. O poema começou a ser lido e público e passou a ser posto em prosa. Assim, com a prosificação de algumas canções de

gesta, a novela despontava como forma autônoma e caracterizada (PALLOTTINI, 2012, p. 32).

O ponto de vista da estudiosa aponta a prosificação da cultura como um marco responsável por inaugurar a novela, gênero estruturado na temática cavaleiresca movida a heróis puros e íntegros, de moral ilibada, que enfrentam um grande número de percalços para obterem conquistas, as quais são realizadas em nome da fé cristã bem como da lealdade amorosa.

A partir da prosificação da cultura, apontada por Pallottini (2012), pode-se apontar como marco a *Demanda do Santo Graal*, uma verdadeira adaptação portuguesa da canção francesa, cujo surgimento se deu por volta do século XIII. Sua temática está centrada em características cristãs, que fazem alusão à tradição bíblica e céltica. Com relação às novelas, pode-se afirmar, ainda, que existiram outras modalidades dessa produção, as quais versavam sobre uma temática totalmente diferente das produções em que se tinham temáticas heroicas e personagens corajosos como os da novela pastoril. Esse gênero, como o próprio nome sugere, tematiza assuntos referentes ao campo, podendo ser citadas *Arcádia de Sannazzaro* e *Pastor de Fílida*, de Luiz Galvez Montalvo.

Já na Renascença, além das narrativas de cunho histórico, surgiram aquelas de caráter cômico, denominadas de novelas picarescas, todavia é importante esclarecer que o surgimento dessas narrativas não eliminaram aquelas que versavam sobre conteúdo pastoril e heroico. Como exemplo, pode ser citada a obra *Decameron* ou *Decamerão*, de Giovanni Boccaccio (1313-1375). Essa narrativa se caracteriza por se constituir pela junção de cem novelas, as quais foram contadas por dez pessoas que se refugiaram numa casa de campo com o intuito de escapar da Peste Negra.

A obra *El Lazarillo de Tormes*, de acordo com a crítica, é a novela responsável pela inauguração do gênero picaresco. De autoria desconhecida, a novela emprega a forte presença de um personagem pícaro, que se constitui como um personagem malandro e rocambolesco. Podem ser inclusas ainda nessa tradição *Gargântua* e *Pantagruel*, do autor francês François Rabelais. Contudo *Dom Quixote de La Mancha* pode ser entendido como um exemplar mais acabado do gênero novela. De autoria de Miguel de Cervantes, essa produção tematiza o conteúdo cavaleiresco de modo satirizado.

Enquanto característica composicional, a novela focaliza uma trama central, a qual é enfocada de maneira bastante veloz. Dessa forma, seu enredo está centrado em uma trama única, portanto não há a possibilidade de criação de tramas paralelas para conferir maior extensão ao gênero. Devido essa peculiaridade da novela, deve-se entender que ela se apresenta como uma forma intermediária entre o aspecto conciso de um conto e o caráter extensivo do romance.

Em se tratando do Brasil, deve-se perceber que, aqui, esse gênero tem um traçado *sui generis*, o que permite dizer que ele adquiriu contornos bastante diferentes se comparados aos outros exemplares existentes nos demais países. Aqui, quando se fala em novela, o público associa imediatamente à narração televisiva trançada, que chega a casa dos telespectadores em formato seriado numa tradição que alude aos contornos herdados pela configuração do folhetim, no entanto, como se sabe, a origem da novela televisiva brasileira tem sua matriz inspirada no formato seriado do folhetim do século XIX. Frise-se, então, que tais narrativas são consideradas as grandes matrizes da novela televisiva, mas não guardam relação com o gênero novela em sua forma escrita, a qual se apresenta com um enredo único.

2.2 Telenovela: A transmutação do folhetim

O sucesso obtido pela telenovela na contemporaneidade pode ser explicado pela forma como essa narrativa se vale dos mesmos fundamentos dos contadores de história na antiguidade: divertir e emocionar o público. Esse “folhetim eletrônico”, popularmente tratado como telenovela, é uma narrativa de caráter híbrido, que representa a vida cotidiana e promove uma verdadeira educação sentimental do telespectador.

Considerado um gênero híbrido pelo fato de sua constituição se vincular a uma série de outros formatos importantes na história da ficção, tais como, o folhetim, o melodrama, as soap operas e as radionovelas, esse “folhetim pós-moderno repaginado” não se constituía com as mesmas características observadas na atualidade. Assim, intentamos nessa seção realçar a relação que a telenovela mantém com o folhetim, sua matriz por excelência. Gênero de grande sucesso veiculado no jornal, no século XIX, Marlyse Meyer (1996, p. 57) apresenta sua situação inicial: “De início, ou seja, começo do século XIX, *le feuilleton* 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”.

A gestação desse gênero popularesco se deu na França e ocorreu no momento em que Emile Girardin, editor do *Jornal La Presse*, desejou revigorar o jornal, tornando-o mais popular, portanto mais próximo dos leitores. Assim, sua ascensão está intrinsecamente ligada também ao surgimento da literatura de massa, que eclodiu no mesmo momento em que se desenvolvia o Romantismo.

Sobre o folhetim, Renato Ortiz, Silvia Helena Simões Borelli e José Mário Ramos (1989) assinalam que a origem desse gênero está atrelada ao espaço menos nobre do jornal:

O próprio vocábulo *feuilleton* denota esta dimensão: no início a palavra designa um lugar específico da página do jornal, o rodapé, espaço visualmente demarcado dos outros temas, e no qual são tratados dos fait divers, os crimes, as crônicas mundanas, e por fim, o romance-folhetim, publicado em pedaços (ORTIZ; BORELLI; RAMOS, 1989, p. 14).

Para compreender o folhetim, é necessário recorrer ao contexto repleto de mudanças na sociedade europeia do século XVIII no qual sua gênese se insere. Desse modo, o surgimento do gênero liga-se ao processo de secularização iniciado no Humanismo responsável pela ascensão da modernidade. Seguindo essa linha de raciocínio, entende-se que o rito de passagem de uma visão medieval para a era moderna significou uma profunda alteração no paradigma das relações sociais. Basta lembrar, como assevera Octavio Paz (1976), que a modernidade foi o agente responsável por criar uma concepção capaz de superar o predomínio de uma forte mentalidade religiosa marcada pela interferência da Igreja Católica em todos os aspectos da sociedade da época.

Essa peculiaridade assegurava um pensamento de base teocêntrica, que reconhecia na explicação divina toda a trajetória para a justificativa da organização da sociedade da época, portanto, para continuar existindo, o homem dependia dela e a respeitava porque esse fundamento orientava as bases responsáveis para forjar seu comportamento assujeitado. Como salienta Paz (1976), a modernidade se concretizou por fundar o mito no homem. Como decorrência direta dessa reconfiguração do pensamento, emerge a horizontalização dos laços entre os indivíduos, abrindo espaço para uma nova interpretação de fenômenos sociais.

Ainda com base no pensamento de Paz (1976), percebe-se a reconfiguração da orientação teocêntrica, que ditava a organização e as crenças do homem. Agora é o próprio homem movido a um forte ideal antropocêntrico que o alça como o grande ser dotado de razão e de conhecimento. Ainda teorizando acerca desse estágio enfrentado pela humanidade, o teórico destaca que toda alteração em uma ordem ocorrida num processo de revolução tem o objetivo precípuo de suplantar uma ordem vigente. Nas palavras do autor: “Ora, toda revolução aspira a fundar uma ordem nova em princípios certos e inalteráveis, que tendem a ocupar o lugar das divindades deslocadas. Toda revolução é, ao mesmo tempo, uma profanação e uma consagração” (PAZ, 1976, p. 65).

É possível perceber, com respaldo no referencial fornecido por Paz (1976), que o movimento revolucionário sempre é uma profanação pelo seu caráter de suplantar as velhas imagens. O autor também considera que esse caráter de degradação sempre vem acompanhado da consagração do que antes era atestado com caráter profanado. “A revolução consagra o sacrilégio” (PAZ, 1976, p. 65). Continuando em sua teorização acerca do caráter profanador das revoluções, Paz (1976) comenta que a causa dos grandes reformadores serem considerados sacrílegos foi o fato de terem profanado os mitos do sagrado, desnudando-os e os exibindo como verdades incompletas para instituírem posicionamentos que antes eram ignoradas ou gozavam de uma reputação profana.

Seguindo essa linha de raciocínio, a eleição da crença no progresso, na ciência e na razão passa a ser a sagração do mito da modernidade, que vai se erigindo não apenas pela necessidade do homem manter-se apegado à razão, mas sim como uma forma de mostrar também o poder que passa a ter sobre a natureza. Acerca do marco inaugural da modernidade, Paz (1976) assevera que essa fase do desenvolvimento social se inicia com a Renascença, mas o grande triunfo mesmo ocorreu com a Revolução Francesa:

A revolução moderna ostenta um traço que o faz única na história: sua impotência para consagrar os princípios em que funda. Com efeito, desde o Renascimento - e particularmente a partir da Revolução Francesa, que consuma o triunfo da modernidade - erigiram-se mitos e religiões seculares que se desmoronaram mal são tocados pelo ar vivo da história. Parece desnecessário recordar os fracassos da religião da humanidade ou da ciência (PAZ, 1976, p. 65).

Retomando as especificidades do contexto de revigoração do folhetim, Ortiz, Borelli e Ramos (1989), ao explicarem o sucesso de vendas desse gênero precursor das telenovelas, enfatizam que essa narrativa seriada veiculada pelo jornal é contemporânea das transformações operadas na França:

O folhetim é contemporâneo dessas transformações mais amplas que atingem o universo do público leitor, seja através da imprensa ou de uma literatura que se torna cada vez mais popular. Não deixa de ser interessante observar que esta narrativa vem desde o seu início marcada pelo signo do entretenimento (ORTIZ; BORELLI; RAMOS, 1989, p. 14).

Conforme o ponto de vista dos estudiosos, o folhetim pode ser visto como um gênero contemporâneo das transformações operadas na França. Para os teóricos em questão, a boa aceitação dessa narrativa na sociedade foi possível devido à facilidade de divulgação proporcionada pelo jornal, aspecto que possibilitou a formação de um público leitor. Inicialmente visto como um espaço marcado pelo predomínio de crônicas, charadas e músicas, antes de Girardin, o termo folhetim designava uma forma de suplemento destinado à crítica literária e a outros assuntos.

Nesse sentido, ao incluir o folhetim como estratégia de venda nos jornais, atendeu-se a um apelo capitalista, uma vez que a publicação de narrativas literárias no jornal significou a ampliação no número de leitores e, conseqüentemente, alavancou o número de vendas, como foi o caso do *Jornal La Presse*. O aumento vertiginoso do número de assinaturas possibilitou ao jornal diminuir o preço, tornando-o mais acessível ao público leitor, o que contribuiu para legar entretenimento e ficção às massas.

Sobre essa peculiaridade da narrativa folhetinesca, é importante acrescentar o ponto de vista de Ângela Aparecida Batista Conversani e Altamir Botoso (2010). Para os estudiosos, a publicação do romance - folhetim foi responsável por favorecer e propiciar um grande avanço da imprensa. Também pode ser creditada a essa narrativa o maior acesso da população às páginas impressas devido ao barateamento dos custos e a conseqüente popularização das vendas. Para exemplificar esse aumento vertiginoso do número de vendas de exemplares de jornais, Ortiz, Borelli e Ramos (1989) afirmam que “ em 1836 todos os jornais parisienses faziam juntos uma tiragem de 70.000 cópias. Em 1846, este número

crece para 200.000 e, em 1889, só o *Petit Parisien* imprimia 775.000 exemplares” (ORTIZ; BORELLI; RAMOS, 1989, p. 13).

Diante do exposto, percebe-se que o folhetim foi alçado a um gênero de sucesso responsável por gerar grandes receitas para os proprietários de jornal. Esse gênero também passou a ser uma fonte de entretenimento para todos os públicos. Designado, inicialmente, para se referir ao espaço menos nobre do jornal, esse gênero se reconfigura, como acentua Meyer (1996, p. 59):

Brotou assim, de puras necessidades jornalísticas, uma nova forma de ficção, um gênero novo de romance: o indigitado, nefando, perigoso, muito amado, indispensável folhetim folhetinesco de Eugène Sue, Alexandre Dumas pai, Soulié, Paul Féval, Ponsul du Terrail, Montépin etc. etc.

Assim, investigar a configuração desse gênero é se debruçar, como já assinalado, num período conturbado, uma vez que a França experimentava uma situação marcada pela censura política imposta por Napoleão Bonaparte. Nesse contexto, ocorreu a ampliação conferida ao folhetim nos jornais, surgindo um espaço profícuo para publicação de histórias parceladas⁵. Como explicam Conversani e Botoso (2010), o folhetim era visto nessa fase inicial como um espaço de “variedades”, até o momento em que passou a publicar histórias seriadas, que agradaram aos leitores, contribuindo para o a criação do hábito da leitura e com o sucesso de vendas do jornal.

Nessa mesma direção, converge o ponto de vista de autores como Nadaf (2002), Meyer (1996), Costa (2000) e Alencar (2002). Ao se referir ao folhetim, Alencar (2002) destaca a peculiaridade do gênero de se notabilizar em levar ao público o hábito de ler histórias seriadas. “Seriam histórias de amor e aventura no chamado estilo folhetim miscelânea, na escola romântica e no melodrama do teatro popular” (ALENCAR, 2002, p. 42). A partir do ponto de vista de Alencar (2002) e de outros autores, como Meyer (1996), Botoso e Conversani (2010), é possível atribuir ao folhetim uma espécie de protótipo da telenovela devido à particularidade dessa

⁵ Vale acrescentar que tal espaço já existia, sendo que, antes de Girardin, o termo folhetim era empregado para designar o suplemento destinado à crítica literária e a outros temas. A partir da atitude de renovação implementada por Emile Girardin, o gênero folhetim revigorou-se.

narrativa ser veiculada diariamente e ser escrita de acordo com o gosto dos leitores tal qual a narrativa televisiva seriada.

Para Conversani e Botoso (2010), mesmo a crítica tendo menosprezado essa forma de narrativa denominando-a de literatura de massa ou de “subliteratura”, o folhetim constitui-se como veículo cultural responsável pelo aumento da vendagem de jornais, tanto é que Girardin e seu ex-sócio, Armand Dutacq, logo perceberam enormes vantagens financeiras que teriam com a publicação de histórias parceladas em seus jornais.

La Presse e o *Le Siécle* foram os grandes precursores no que se refere à publicação desse gênero. A estreia se deu em 05 de agosto de 1836, quando o jornal de Girardin iniciou a publicação de *Lazarillo de Tormes*. Todavia, tal publicação ainda não contava com as características folhetinescas, sobretudo por não ter sido concebida com o intuito de ser publicada diariamente em formatos parcelados nos rodapés de jornais.

Sobre esse aspecto, valem as considerações de Nadaf (2002, p. 18):

O resultado foi um grande sucesso. A fórmula ‘contínua 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.

A partir do ponto de vista da autora, percebe-se que o folhetim se tornou um grande sucesso de vendas e grande gerador de lucros devido à identificação gerada no público pelas histórias que veiculavam. Como o jornal passou a ser uma fonte de entretenimento para a população, os folhetins passaram a cumprir uma função primordial nesse processo. A faceta capitalista foi responsável pelo grande aumento de tiragens nos exemplares dos jornais.

O sucesso dessa modalidade literária foi tão grande que no ano de 1840 o folhetim já estava estabelecido como importante gênero de ficção seriada, ainda que a crítica lhe atribuísse a denominação de subliteratura. Prova desse sucesso remonta ao fato de grandes escritores franceses passarem a ser disputados pelos jornais. Esse fenômeno cultural alastrou-se por toda a Europa tanto é que, em

alguns jornais mais populares, tiveram a publicação de seis folhetins ao mesmo tempo como destaca Alencar (2002).

Ainda sobre o alastramento do folhetim na Europa, é importante recorrer ao ponto de vista de Ortiz, Borelli e Ramos (1989), que contextualizam, de forma sintética, os elementos responsáveis pelo aumento da difusão cultural: a fabricação de tinta para papel, a prensa a vapor e mecânica, o surgimento de novos meios de comunicação, a criação de agências de notícias, a instalação de linhas férreas entrecruzando toda a Europa. No bojo dessas mudanças ocasionadas pela Revolução Industrial para garantir o sucesso de público, os folhetins passaram a empregar basicamente dois recursos em sua estrutura: o suspense e a redundância. O primeiro tinha como marca principal o emprego do gancho, o que garantia que o leitor mantivesse o interesse na continuação da história a ser publicada no dia seguinte.

Sobre essa técnica, valem as explicações de Costa (2001, p. 04):

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 - 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.

Já o segundo recurso é a redundância. Empregada com o intuito e recapitular a trama, o que servia como forma de esclarecimento para o leitor que estava acompanhando a história a partir daquele momento. Analisado sob esse viés, percebe-se que o traçado histórico do folhetim é inerente à própria história do século XIX, do ponto de vista social e estrutural. A esse respeito, Alencar (2002) comenta que, mesmo tendo surgido novas formas de comunicação e de entretenimento, a estrutura folhetinesca permaneceu.

É ainda interessante acrescentar o ponto de vista de Meyer (1996). A autora atribui a essa narrativa um caráter proteico devido à peculiaridade de sua estrutura ter se transferido do jornal para outros veículos de comunicação na era da mobilidade:

Um gênero desprezado, que irá se multiplicar na diversidade dos veículos para além do tradicional ir e vir entre as páginas do jornal e do livro, e do livro ao palco do melodrama, espalhando-se pelos fascículos e, reproduzindo-se no cinema, nos cine-romances, nas fotonovelas, nas novelas de rádio, até alcançar seu mais assumido e brasonado descendente: a telenovela (MEYER, 1996, p. 234).

A partir do ponto de vista da autora, pode-se depreender que o folhetim, com a ascensão das mídias, buscou formas próprias para se aclimatar em outros suportes. Dessa forma, a telenovela, gênero mais profícuo descendente dessa matriz popular, revelará seu potencial para se constituir numa narrativa típica do cenário da mobilidade, uma vez que se estruturou a partir de matrizes populares sólidas calcadas na dependência de acesso à ficção que o homem mantém.

2.3 O folhetim no Brasil: algumas considerações

A publicação dos folhetins no Brasil é inerente à história de leitura do país, já que os livros constituíam um objeto cultural quase inacessível à maioria da população em virtude da pouca atividade de imprensa no Brasil até o século XIX. Nesse processo, o jornal irá cumprir o papel de atividade cultural, constituindo-se um espaço para a publicação de folhetins, romances e contos. Merece ser comentado que, antes de serem difundidas por meio de jornais, as narrativas eram acessíveis a um público bem incipiente. Havia também uma grande dificuldade por parte dos escritores em publicar suas obras, uma vez que o Brasil ainda não contava com atividade tipográfica. Assim, boa parte da produção tinha que ser editada no continente europeu.

A presença do folhetim no Brasil revela que esse gênero foi responsável por democratizar o acesso à literatura. Ao estudar a circulação de obras no século XIX, Arnt (2004) sustenta a tese de que ocorreu uma profunda associação entre literatura e jornalismo. “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). A essa fase, a estudiosa denomina de jornalismo literário e vai mais além ao delimitar que esse período se estende de 1830 ao final do século. Analisado sob

esse viés, percebe-se que o traçado histórico do folhetim, do ponto de vista social e estrutural, é inerente à própria história do século XIX.

Aqui, o primeiro romance brasileiro só foi publicado em 1843 por Teixeira e Souza, todavia o primeiro romance-folhetim publicado em solo brasileiro foi *O Capitão Paulo*, do escritor Alexandre Dumas, que fora publicado no *Jornal do Comércio* em 1838. Sadek (2008) credita ao folhetim a particularidade de estar associado à criação de um público leitor. Cabe salientar que essa narrativa trançada passa a fazer parte do cotidiano brasileiro no momento em que o país está se formando enquanto nação.

Sadek (2008) atribui ao folhetim uma tarefa ligada à promoção da leitura:

O Brasil que recebeu a primeira prensa somente em 1808, com a vinda de D. João VI, tinha naquele momento menos de 3% da população alfabetizada. Lentamente, mais brasileiros foram aprendendo a ler, e, ao, mesmo tempo, os jornais foram aparecendo, com folhetins incluídos. A difusão dos folhetins e a alfabetização de maior parcela da população brasileira são contemporâneas, e, ainda que sem comprovação documental, é razoável pensar que o Brasil se alfabetizou enquanto lia folhetins. O encanto pelas histórias parceladas veio das elites cultas (que liam jornais) e contaminou outras porções da população que se iniciavam nas letras (SADEK, 2008, p. 31).

Pode-se constatar, com base no ponto de vista de Sadek (2008), que não se desenvolveu na colônia qualquer atividade que pudesse propagar uma cultura letrada. Por mais que circulassem obras, mesmo que proibidas pela metrópole, não era o suficiente para formar um público leitor. Vale acrescentar também que na época não se tinha universidades, o que fazia o país mergulhar ainda mais em um atraso, se comparado ao restante dos países do continente europeu.

Como explica Arnt (2004), boa parte dos grandes escritores brasileiros do século XIX encontrou no jornal uma forma de publicar suas obras. Assim, escritores que integram o cânone nacional militaram na imprensa, o que mostra o quanto no Brasil será importante o jornalismo literário para a formação e promoção da leitura. Só para citar alguns, 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. Outra informação que pode ser dada acerca dessa atividade no Brasil é 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).

Convém destacar, no entanto, conforme Ortiz, Borelli e Ramos (1989), Nadaf (2002), Arnt (2004), Conversani e Botoso (2010), o surgimento de uma particularidade quanto à publicação de histórias parceladas no jornal: a ausência de atividade tipográfica no Brasil foi responsável pelos escritores brasileiros recorrerem ao jornal como forma de divulgação de suas histórias. Assim, aqui desenvolveu-se uma forma de narrativa diferente daquela iniciada na Europa. “Autores como José de Alencar, Joaquim Manuel de Macedo, Manuel Antonio de Almeida, Machado de Assis escreveram romances e os publicaram sob a forma de folhetim em jornais da época” (CONVERSANI; BOTOSO, 2010, p. 47).

Diante do exposto, e pensando na circulação de ficção no país, é legítimo afirmar que apenas alguns escritores recorreram ao formato de histórias parceladas publicadas nos jornais. Para esclarecer melhor essa assertiva, recorreremos às considerações de Tania Rebelo Costa Serra (1997). Em sua obra, *Antologia do Romance folhetim brasileiro*, a autora preocupa-se em tratar da evolução desse gênero no Brasil e traça uma didática diferença quanto aos dois tipos de romance.

Nas palavras de Costa Serra (1997, p. 21):

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.

Vê-se, pelas tessituras da autora, que se tornou muito comum no Brasil o surgimento de algumas contradições quanto ao emprego do termo folhetim, designado para se referir ao espaço destinado no rodapé dos jornais para a publicação de histórias parceladas, mas também significou a forma como eram publicados os romances. Assim, Costa Serra (1997) esclarece que surgiu no Brasil o romance em folhetim, muito diferente, portanto, do romance-folhetim, o qual tinha como público-alvo as massas. Para a autora, a grande diferença entre eles reside nos objetivos de cada um, já que a narrativa em folhetim tem mais preocupação com a organização interna da narrativa, o que lhe confere valor estético. Já o romance-

folhetim está sujeito a grandes falhas estruturais em sua unidade devido sua construção diária sujeita a interferência do gosto do público.

Em terras brasileiras, os grandes iniciadores do folhetim são 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 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).

Na mesma esteira de pensamento, encontramos respaldo no ponto de vista de Candido (2003), que estende o rótulo de folhetinesco para quase todas as obras de Teixeira e Souza, já que o autor emprega na estruturação do enredo elementos atinentes à estrutura do folhetim. Dessa forma, Candido (2003) 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 suas características experimentadas 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 que serviu para conferir aspectos mais teatrais à sua narrativa.

Destaca-se, ainda, no conjunto da obra do autor, a adoção de um herói romântico bem ao gosto burguês e com princípios morais, bem como a escolha de

personagens representativas da personificação do mitológico nacional, como é o caso de Carolina, protagonista de *A Moreninha*. Destacam-se, também, o emprego de personagens principais planos, que conferiam destaque à ação, além do emprego de personagens secundários retratados de forma tipificada da burguesia carioca.

Já entre os anos de 1852 e 1853, o escritor Manuel Antonio de Almeida publicou seu romance *Memórias de um Sargento de Milícias* na seção do *Correio Mercantil* intitulada de *A Pacotilha*. Na época, *O Correio Mercantil* era um dos principais jornais do país. Merece ser destacado que, entre 1854 e 1855, o romance de Almeida foi publicado em volumes. Sobressai na obra do escritor um estilo coloquial marcado, principalmente, pelo emprego de uma personagem protagonista tipificada como o primeiro anti-herói brasileiro – personagem dúbio, que milita entre o picaresco e a malandragem. Merece destaque, ainda, a ambientação da trama, já que o escritor privilegia as ações cotidianas das camadas mais populares do Rio de Janeiro, o que permite afirmar que o romancista conseguiu construir uma verdadeira crônica de costumes da época perpassada por traços estilísticos, que garantem o suspense, o mistério e o humor, além das ações movidas a peripécias e inúmeras reviravoltas responsáveis por envolver os leitores na narrativa.

Outro grande autor de destaque na produção folhetinesca é o romancista José de Alencar. Na época, o jornalista e escritor era cronista. Mais tarde, Alencar se tornou o nome de maior vulto do Romantismo brasileiro. A estreia do autor como folhetinista deu-se no *Diário do Rio de Janeiro*, em 1856, com a publicação do folhetim *Cinco Minutos*. Já em 1857, o folhetinista publicou *A Viúvinha*. Contudo, foi com a publicação de *O Guarani*, em 1857, que o autor ganhou notoriedade. Como esse romance, Alencar marcou os primórdios de um período de tentativa de reconhecimento do homem brasileiro pela literatura.

Arnt (2004) atribui ao romance *O Guarani* o posto de ter sido responsável pela popularização do folhetim brasileiro:

A explosão do folhetim brasileiro se dará com *O Guarani*. A cor local, dos amores do índio Peri pela branca Ceci, trouxe uma revolução ao gênero e abre espaço para a publicação de autores brasileiros. No Rio de Janeiro analfabeto, *O Guarani* será lido para empregados e agregados. Em São Paulo o *Diário do Rio de Janeiro* era esperado com entusiasmo e era lido em grupos, conforme escreve Visconde de Taunay, em *Reminiscências*. Os primeiros folhetins de Dickens também eram destinados à leitura em grupo,

entre os operários ingleses analfabetos. A leitura de folhetins foi, na Europa, um estímulo à alfabetização (ARNT, 2004, p. 50).

A contar pelo sucesso dos romances, pode-se afirmar que, no Brasil, o gênero folhetinesco terá a mesma aceitação que na França. De início, como já explanado, ele 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 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).

O folhetim é inerente às inovações experimentadas pela modernidade. Por essa razão, esse gênero deveria diretamente comunicar-se com as massas urbanas e o texto deveria ser consumido por um grande público. Como a publicação estava submetida ao viés industrial e se tratava de uma verdadeira ascendente na indústria cultural, tal modalidade de ficção apostou no aspecto da atualidade e da instantaneidade movida pelo consumo, além de recorrer ao emprego de uma linguagem sedutora.

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 *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 desastrada ideia (ALENCAR, 2003, p. 12).

Como se pode perceber, na crônica de Alencar, o folhetim é comparado 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 (1996), que também atribuiu ao gênero o caráter proteico. Pensando na concepção adotada por este trabalho em atribuir o rótulo de mobilidade ao estágio experimentado pelas produções culturais, observa-se que essa peculiaridade esteve associada desde os primórdios da conjuntura ficcional brasileira. Basta constatar que esse caráter proteico observado por Meyer (1996) justifica o fato de o folhetim ter migrado do jornal para o rádio e, mais tarde, com o declínio desse suporte, ter se aclimatado na televisão, sob a denominação de telenovela.

A fim de sistematizar a trajetória desse gênero multifacetado, tal como propõe Meyer (1996), teremos três fases cronológicas. Para a autora, a primeira fase compreende os anos de 1836 a 1850, fase em que a estudiosa atribui o rótulo de “indigitado, nefando, perigoso, muito amado”. Nessa fase, compreende-se a produção dos folhetinistas Eugene Sue e Alexandre Dumas; já a segunda fase compreende os anos de 1851 estendendo-se a 1871. Designado pela autora como “relato romanceado do cotidiano real”, Meyer (1996) salienta o caráter de renovação do gênero, que havia sido proibido por Napoleão Bonaparte. Nesse sentido, a estudiosa aponta, como exemplo fértil dessa reconfiguração, o folhetim *As proezas de Rocamboles*, do escritor Ponson Du Terrail.

Sobressaía no folhetim a visão de uma sociedade capitalista marcada por uma visão extremamente pessimista, contendo traços melodramáticos. A partir desse folhetim, como esclarece Meyer (1996), surge o rocambolesco: “que designa precisamente aquele conjunto de ações, conspirações, planejamentos por uma cabeça fria de Inteligência ímpar, para a urdidura da trama que permite, utilizando todos os talentos, todos os ócios [...]” (MEYER, 1996, p. 120). Por fim, a terceira

fase corresponde à produção empreendida entre os anos de 1871 e 1814. Designada como “dramas da vida” ou “desgraça pouca é bobagem”, os enredos dos folhetins dessa fase são marcados pelo emprego da violência, que migra dos noticiários para a ficção. Temáticas como amor, ódio, paixão, desejo, cinismo, vingança, morte e loucura se fixaram como inerentes à temática do gênero.

2.4 A estrutura do “folhetim eletrônico”

Enquanto gênero de ficção seriada, a telenovela ou “folhetim eletrônico”, como muito bem defende Campedelli (1987), apresenta em sua configuração uma longa tradição herdada das narrativas orais. Assim, de forma análoga, pode-se perfeitamente compreender que os milhões de telespectadores do gênero, na contemporaneidade, muito se assemelham ao público da Idade Média, que recepcionava essas narrativas. Campedelli (1987) ainda esclarece sobre a narrativa televisiva: “Não tão longa quanto o romance nem tão curta como o conto –, história usualmente curta, ordenada e completa, de fatos fictícios verossímeis” (CAMPEDELLI, 1987, p. 18). Na Idade Média, esse termo era usado como sinônimo de “enredo” ou “narrativa trançada” e era aplicado às novelas de cavalaria. Na telenovela, a história é longa e se desenrola, quase sempre, por mais de cem capítulos, sete a oito meses (CAMPEDELLI, 1987).

Calcado numa longa tradição milenar de sincronização de linguagens, a telenovela emerge da experiência acumulada do folhetim, do melodrama, da soap opera e do rádio, suas matrizes por excelência. Ela traz em seu bojo expressões narrativas primordiais ligadas à estrutura seriada diária e interativa semelhantes às empregadas por Scherazade. Marcada pelo amplo sucesso e pelo estilo melodramático presente nas mais diversas manifestações indo da tragédia à opera e do cinema ao rádio, a fórmula seriada está fortemente consagrada devido à forte aceitação popular. Em conformidade com o ponto de vista de Sadek (2008), esse gênero televisivo corresponde a uma necessidade atávica do ser humano: o gosto pela narração. Assim, a telenovela pode ser incluída em umas das mais antigas tradições da espécie humana: a de contar e ouvir histórias. Desse modo, é lícito

afirmar que “ela tem um passado significativo, que começa com a primeira narrativa” (SADEK, 2008, p. 17).

Ainda sobre a narratividade, o autor explica que os agrupamentos humanos sempre tiveram acesso e sempre dependeram de um suporte para ela se efetivar. “Fomos da roda de conversa para o palco, depois para o livro, o rádio, o cinema e a televisão” (SADEK, 2008, p. 20). Assim, a telenovela representa muito bem o que está sendo explicado pelo estudioso, uma vez que esse gênero corporifica a longa tradição narrativa da qual o homem mantém uma grande dependência. “Todas as formas de contar e de ouvir histórias se mantêm vivas, de modo que sempre acoplamos novas tecnologias, novos formatos e novas estratégias de contar relatos sem excluir ou descontinuar os anteriores” (SADEK, 2008, p. 24).

Ao se reportar ao sucesso das narrativas seriadas, Sadek (2008) ressalta o caráter da mobilidade presente na ficção. “Não por acaso, estão entre os programas mais cuidados e mais caros da TV brasileira. São campeãs de audiência e atraem milhões de pessoas, que assistem ao mesmo tempo à mesma história” (SADEK, 2008, p.19).

Ao definir a telenovela, o autor sustenta que:

A telenovela [...] é uma história dividida em capítulos, mas, nesse caso, o seguinte é continuação do anterior; o sentido geral do conjunto é previsto inicialmente, mas seu desenrolar e desenlace não são previamente decididos; durante seu desenvolvimento, pode receber novos personagens e dar novos direcionamentos para as várias tramas que compõem o todo (SADEK, 2008, p. 33).

O “folhetim eletrônico”, como define alguns estudiosos, tem mais de meio século de existência. Consolidou-se como o gênero mais importante da televisão brasileira, sobretudo, pelo fato de responder pela larga margem de lucro obtida por meio da exportação de roteiros e do próprio produto. Também ocupa espaço privilegiado na grade da programação televisiva. Notabilizando-se como objeto de estudos acadêmicos nos últimos anos, o gênero foi alçado ao posto de verdadeira narrativa acerca do Brasil.

Presente no cotidiano brasileiro basicamente desde a implantação da televisão no país, sua permanência aqui pode ser explicada devido à especificidade do gênero, que soube empregar a experiência acumulada da tradição de contar histórias. Na cultura contemporânea, seu modelo de produção se explica pela forte

mudança e pela experimentação tecnológica influenciada pela indústria cultural com seu traço marcante de atingir vários públicos. Autores como Botoso e Conversani (2010), confirmam o exposto ao atribuir à televisão o papel de moldar o imaginário e contribuir para o diálogo de culturas. Para esses autores, a televisão firma-se como uma linguagem universal responsável por diminuir as distâncias entre idiomas e classes sociais.

Ao definir o gênero, autores como Samira Youssef Campedelli (1987) já lhe atribuíram o rótulo de “subproduto da literatura”:

Considerada como um subproduto da literatura, do mesmo modo como se enxerga o folhetim, a telenovela é um tipo especial de ficção. Desenrola-se seguindo vários trançamentos dramáticos, apresentados aos poucos - história parcelada. Tem 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 (CAMPEDELLI, 1987, p. 20).

A telenovela é o mais importante e duradouro gênero de ficção seriada presente no país. Ao se buscar recuperar a trajetória desse gênero, percebe-se o quanto o formato dominante no início das transmissões televisivas pautou-se pela improvisação, pela ausência de uma linguagem técnica e pelo caráter evasivo notoriamente melodramático. Como explica Baccega (2013), as primeiras produções contavam com um viés fortemente maniqueísta. Por esse motivo, as personagens eram muito bem definidas em bons e maus. Os diálogos eram pobres e as situações se baseavam em estereótipos já consagrados de uma sociedade patriarcal.

Escritas em capítulos, como já afirmado, as telenovelas constituem-se como a principal narrativa da ficção televisiva, respondendo pela promoção do acesso à ficção, pelo sucesso comercial das emissoras (principalmente da Rede Globo), além de participar diretamente da construção identitária nacional. Estruturalmente falando, essa narrativa seriada notabiliza-se por ser um gênero de caráter aberto, como defende Campedelli (1987). Para a estudiosa, essa particularidade está associada ao fato de o público influenciar na escrita da narrativa televisiva. Dessa forma, para a autora, o telenovelistas não é o dono absoluto de sua história porque “junto com ele escrevem-na público, patrocinadores, diretores, Ibope, censura” (CAMPEDELLI, 1987, p. 15).

Ainda acerca das peculiaridades da telenovela, Campedelli (1987) enfatiza as diferenças entre o telenovelistas e o romancista:

Falso demiurgo, o telenovelistas se diferencia muito do romancista. Este apresenta uma obra acabada, um universo fechado – escreve o romance e o publica. A relação autor/obra/público vem depois, em consequência. O telenovelistas obedece a um processo mais temerário – o processo do enquanto, como o definiu precisamente Janete Clair. Escreve a obra aos poucos, lidando com um universo aberto, aleatório. Portanto, nem só o público vive as expectativas dos próximos capítulos: principalmente o autor vive o suspense da continuação da história. Este o lado movediço da escritura telenovelistica, a ser encarado com muita atenção crítica à telenovela (CAMPEDELLI, 1987, p. 16).

Levando em consideração o ponto de vista de Campedelli (1987), entende-se perfeitamente o motivo pelo qual alguns críticos sustentam e susteram o ponto de vista de que tais produções se constituem como um subproduto de cultura. O fato de as telenovelas jamais se constituírem como uma obra acabada e a peculiaridade de alguns estudiosos afirmarem que o gênero se estrutura a partir da estética do descartável serviu para reforçar a concepção empobrecedora acerca da teleficção devido os traços do gênero se vincularem a um modo de concepção mais industrial.

No que se refere aos fatores responsáveis pela visão pejorativa com que se analisava o gênero, vale acrescentar ainda dois aspectos: o primeiro, relaciona-se ao aspecto estrutural do gênero, que impossibilita sua reexibição de forma integral, posto que, quando retransmitidas, ocorre uma edição do gênero responsável por eliminar as situações circulares e repetitivas, típicas do folhetim. Deve-se acrescentar, também, que, quando exportada, a narrativa televisual é exibida de maneira parcial, posto ser muito comum a eliminação de núcleos secundários.

O segundo elemento responsável pela visão preconceituosa com relação à telenovela relaciona-se à forte tradição do pensamento da Escola de Frankfurt. Theodor Adorno e Max Horkheimer, expoentes do grupo, criaram, em 1947, na obra intitulada *Dialética do Esclarecimento*, a expressão indústria cultural para designar a configuração da cultura imposta pela mídia e uma forma de substituir a expressão cultura de massa, conceito que trazia uma série de ambiguidades em sua significação, posto que não significava uma cultura produzida pelas massas com viés popular, mas sim uma forma de cultura destinada a esse público.

Para esse grupo, a busca por conhecimentos deveria pautar-se pelo objetivo precípua de encontrar conhecimentos que pudessem, ao mesmo tempo, compreender e transformar as relações em sociedade, de modo a se construir uma sociedade composta por indivíduos livres e emancipados, o que não acontecia com

os gêneros audiovisuais na concepção dos pressupostos frankfurtianos. Fornecendo uma diversidade de pressuposições teóricas para entender como os conceitos de poder e de controle se manifestavam nas relações sociais, os teóricos encararam o modelo de sociedade proposto pelo capitalismo e propagado nas produções audiovisuais como uma forma perversa de alienação.

Com efeito, é preciso também dar o devido destaque ao mérito dos estudiosos de Frankfurt pelo fato de terem constituído a primeira corrente voltada para o estudo dos meios de comunicação de uma forma mais sistematizada, contudo as teorizações do grupo podem ser vistas como uma forma limitada, haja vista não conseguirem analisar as produções midiáticas como uma forma legítima de expressão cultural formada por uma gama de teias estabelecidas entre as questões literárias, históricas, sociológicas e os mecanismos ligados à formação do gosto e do consumo.

Sobre as dificuldades de se estudar o gênero telenovela, é importante também nos atermos ao ponto de vista de Maria de Lourdes Motter (2003). Para a autora, uma das dificuldades que o gênero encontrou para se legitimar, enquanto uma manifestação cultural, remonta à sua concepção ligada ao campo do entretenimento. Para a autora, o meio acadêmico se manteve distante desse gênero por zelo e prudência dentro da universidade, concebida como um espaço para se estudar a cultura clássica:

Disposta a abrigar estudos da cultura popular a uma distância segura e a exercer uma crítica tendente a não fazer concessões aos produtos de massa, a academia tenta resistir, mesmo quando a indústria cultural se consolida e os produtos ficcionais televisivos assumem o lugar de honra na grade de programação das emissoras (MOTTER, 2003, p. 19).

Com base nas considerações de Motter (2003), é perfeitamente possível notar uma grande defasagem existente entre a consolidação do formato na sociedade brasileira e o surgimento de pesquisas acadêmicas, sobretudo na área de Letras. Ainda com relação ao ponto de vista de Motter (2003), a autora assevera ter prevalecido antes da criação do núcleo de pesquisa da USP⁶ a despreocupação em preservar a memória da teledramaturgia. Essa afirmação ganha respaldo quando se

6

O Centro de Estudos de Telenovela (CETVN) integra a Escola de Comunicação e Artes da USP. Foi criado para apoiar e desenvolver pesquisas na área de ficção televisiva.

constata o perecimento dos arquivos das primeiras produções audiovisuais, seja por motivos técnicos ou pelo desprestígio com que o meio acadêmico tratou essa rica expressão da cultura brasileira.

Távola (1996) também contribui com a questão apresentada ao explicar que outro motivo pelo qual a crítica reluta ou relutou em estudar a telenovela reside no fato de que, ao se ater a uma produção, o estudioso analisa o discurso, bem como a aura da obra. Ao tecer suas considerações, o estudioso atém-se ao fato de que a artisticidade de uma obra está centrada no número de releituras que o gênero possibilita. Assim o autor sustenta o fato de que a telenovela não permite essa peculiaridade, especialmente, porque está centrada numa estética pós-moderna como nos leva a inferir o autor:

A telenovela possui particularidades inusitadas na história da indústria da comunicação que dificultam a possibilidade de analogia, para efeito de julgamento, com outras obras de artes como cinema, teatro e literatura. Telenovela tem como parâmetros estéticos, artísticos e culturais a literatura, o cinema, o teatro. É, contudo, gênero próprio com afinidades e diferenças significativas. Pode inserir-se no campo da literatura pós-moderna. Daí a dificuldade de sua conceituação (TÁVOLA, 1996, p. 48).

Devido às especificidades do gênero telenovela em se constituir como um produto inacabado e que atende às regras de mercado, o gênero tem status bem diferenciado do teatro e do cinema, sobretudo, porque, como já explicitado, nessas duas modalidades artísticas têm-se um produto acabado, fechado. Além do mais, nesses dois formatos, os atores têm a possibilidade de criar com mais perfeição e profundidade seus personagens, já que a produção de tais obras segue um ritmo bem diferente das telenovelas, que são exibidas diariamente e, como estão sujeitas a todos os problemas na ordem de seu transcurso, precisam ter uma grande frente de gravações, o que faz dela um produto articulado em torno de um ritmo industrial organizado. “A telenovela, por sua fungibilidade e o caráter de produto industrial descartável, não faculta a possibilidade de exacerbação do dado puramente artístico” (TÁVOLA, 1996, p. 45).

Depois de relativizar o conceito de telenovela, enfatizando o aspecto da descartabilidade do gênero e afirmar que a telenovela se constitui como um produto, Távola (1996) salienta ainda que,

tal relação rompe com a postura autoritária do autor enquanto criador absoluto, substituindo-a por um expediente ambíguo: o autoritarismo do sistema produtor (ideologia) mesclado com a democrática consulta ao receptor (público). Sendo a estética envolvida muito mais na relação do capítulo com o público do que a proposta isolada do autor, a telenovela sugere critérios novos de leitura e análises críticas, impossíveis de caber nas formulações estéticas de gêneros anteriores, pré-eletrônicos, nas quais a obra e autor eram o mais importante (TÁVOLA, 1996, p. 40).

Távola (1996) sugere uma reconfiguração na forma de se analisar o gênero. Dada a característica complexa do cenário contemporâneo, a preponderância de uma abordagem calcada em uma única perspectiva não consegue explicar os fenômenos sociais envolvendo as práticas culturais. Dessa forma, destacamos a Literatura Comparada como possibilidade profícua em se estudar a telenovela. Devido o caráter transdisciplinar dessa metodologia, reconfigurou-se a perspectiva de analisar as manifestações artísticas pelo fato de ter avançado na forma de conceber a mídia e na forma de se analisar as produções culturais. Com um olhar mais aberto e flexível, o comparativismo engloba conhecimentos de várias disciplinas para se estabelecer um método de compreensão para a relação entre literatura e outras expressões culturais.

Sobre a perspectiva de uma análise profícua em se estudar as telenovelas, Távola (1996) destaca:

Somente uma nova crítica, afinada com as características do meio, e uma atividade acadêmica de estudos e pesquisas da televisão real poderão estabelecer os critérios para a leitura e análise específicas do produto telenovela. Ele sincrético, complexo, ao mesmo tempo artístico e mercadológico, sem fronteiras claras. Novo, surpreendente, conservador e revolucionário. Um feixe divergente de contradições (TÁVOLA, 1996, p. 45).

O ponto de vista de Távola (1996) é importante porque destacou uma possibilidade de legitimação do gênero telenovela como uma rica expressão cultural brasileira. Dadas suas especificidades sincréticas e complexas, o gênero precisou se legitimar e se institucionalizar como uma rica expressão cultural. Nesse sentido, na área de Letras, a abertura acadêmica para os estudos do gênero televisual no Brasil tornou-se possível, sobretudo, a partir do fortalecimento da Literatura Comparada, que contribuiu para que se tivesse um olhar mais flexível acerca das manifestações culturais.

Retomando o aspecto estrutural da telenovela, Campedelli (1987) e Renata Pallottini (2012) veem no gênero uma espécie de caráter “trançado”. Em sua obra

intitulada *A Telenovela*, Campedelli (1987) explica que essa narrativa seriada apresenta uma estrutura que se assemelha a um novelo desenrolando. Para a autora, esse gênero de ficção televisiva, visto como um produto menor e considerado uma espécie de sublitteratura, constitui-se como uma forma especial de ficção.

Campedelli (1987) explica que tal propriedade se justifica porque a telenovela:

Desenrola-se segundo vários trançamentos dramáticos, apresentados aos poucos – história parcelada. Tem 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 (CAMPEDELLI, 1987, p. 20).

Campedelli (1987) define a telenovela como uma história parcelada cujo universo é pluriforme, que “desenrola-se segundo vários trançamentos dramáticos, apresentados aos poucos” (CAMPEDELLI, 1987, p. 20). Em suas teorizações, a autora ainda volta suas tessituras para explicação do motivo pelo qual se adotou o *multiplot*, explicando, então, que o plot principal na telenovela varia, muitas vezes, de acordo com a preferência do público.

Ao explicar sobre a adoção do termo telenovela para definir a trama ficcional televisiva, Marcos Rey (apud Campedelli, 1987) elucida que esse fato foi herdado da radionovela, nomenclatura adotada para definir essa modalidade de ficcional melodramática. Como houve uma mudança de suporte, as histórias, que antes eram ouvidas, passaram a ser vistas. Dessa forma, incorporou-se o radical tele para se referir a esse gênero híbrido, que herdou a tradição do folhetim e da radionovela.

Sobre a incorporação da nomenclatura telenovela, Campedelli (1987) cita as definições de Marcos Rey (apud CAMPEDELLI, 1987, p. 19):

O termo telenovela 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.

Em sua obra *Dramaturgia de Televisão*, Renata Pallottini (2012) explica, de modo metafórico, que a telenovela pode ser analisada como uma árvore. Nesse

processo, a autora entende as raízes, as quais se escondem sob a terra, como os elementos correspondentes 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.

Sobre essa peculiaridade, valem as considerações de Pallottini (2012, p. 53):

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 conseqüências 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 dada a 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.

Explicando o modelo metafórico empregado por Pallotini (2012) para delinear a estrutura da telenovela, percebe-se que o gênero ancora-se em uma trama principal e vários enredos secundários. 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 núcleos, é mais fácil cativar o público e promover a identificação do receptor com o enredo teleencenado.

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.

Pallottini (2012), ao tratar sobre a estrutura do capítulo da telenovela, salienta que os capítulos

são construídos em segmentos, três ou quatro geralmente, intercalados por pausas comerciais. É comum que se termine cada capítulo com uma situação de expectativa, que motive a audiência a prosseguir assistindo à telenovela. Esse gancho também existe, em menor escala, ao fim de cada bloco, e costuma ser maior no fim do capítulo levado ao ar no último dia útil de cada semana (PALLOTTINI, 2012, p. 49).

Em suas teorizações, Renata Pallottini (2012), ao explicar o emprego de personagens na obra, assevera 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.

Outra particularidade da estrutura do gênero teleficcional é o seu caráter aberto. Autores como Pallotini (2012), Sadek (2008) e Balogh (2002) adotam a concepção de que o enredo da telenovela, pelo seu caráter aberto, é moldado de acordo com o desenrolar da narrativa. Por esse motivo, está suscetível a uma série de alterações, já que, no caso brasileiro, sua estrutura é aberta por contar com a peculiaridade de ser escrita enquanto o produto é desenvolvido.

A gravação de uma telenovela pode começar com pelo menos 20 capítulos já escritos. Como se trata de uma obra sujeita a apreciação crítica do público o autor, caso seja necessário, pode mudar a abordagem dada a algumas tramas. Dessa forma, ainda se valendo da metáfora proposta por Pallotinni (2012), pode ocorrer que um ramo da árvore precise passar por correções e adaptações. Da mesma forma, podem ser introduzidas novas tramas e subtramas com a finalidade de causar identificação no receptor.

Campedelli (1987) aponta outra característica importante na estrutura das telenovelas: a sucessividade de ações, responsável por permitir que o suspense seja manipulado. Para a autora, essa característica é bastante importante, uma vez que essa manipulação é quem cavalga a trama, a construção de tipos, pairando no campo da emoção. “Tal fato propicia ao autor manobrar sua própria história, tendo como termômetro a opinião pública” (CAMPEDELLI, 1987, p. 22).

Outro aspecto importante a ser comentado sobre a estrutura da telenovela é seu aspecto multiforme. Sílvia Borelli (apud Costa 2000), ao estudar a mescla de

gêneros presentes em uma telenovela, identificou numa mesma produção cenas românticas, líricas, cômicas, dramáticas, realistas e pornográficas. Dessa forma, não cabe categorizar o gênero simplesmente em dramático ou policial, romântico ou satírico, uma vez que cada cena vista revela uma tendência e um estilo.

A autora ainda explica que a teleficção pode sofrer outras bricolagens devido ao sincretismo entre o popular e o erudito, do consagrado com o contemporâneo, do tradicional com o inovador. “As novelas processam, ao nível dos estilos, aquilo que fazem com as linguagens e os gêneros – misturam características e tradições, modelos e arquétipos, escapando a qualquer definição rígida que se crie para elas” (COSTA, 2000, p.168).

3 NAS TRAMAS DE DIAS GOMES: UM DRAMATURGO SUBVERSIVO

O escritor Alfredo de Freitas Dias Gomes nasceu em Salvador no dia 19 de outubro de 1922. Filho de Plínio Alves Dias Gomes e Alice Ribeiro de Freitas Gomes, ficou órfão muito cedo (o pai morreu quando Dias Gomes contava com 03 anos de idade). No ano de 1935, a família se mudou para o Rio de Janeiro pelo fato de o irmão, já formado em medicina, manifestar o desejo de ingressar no exército.

A estreia do autor na cena literária ocorreu em 1937, ano em que foi escrita a peça teatral *A Comédia dos Moralistas*. Peça premiada pelo Serviço Nacional do Teatro e pela União Nacional dos Estudantes, foi publicada dois anos mais tarde por intermédio de seu tio, na Fênix Gráfica da Bahia. Já no ano de 1941, durante a Segunda Guerra Mundial, o dramaturgo escreveu a peça *Amanhã Será Outro Dia*, que tematizava o nazismo, a invasão da França pela Alemanha e o exílio dos perseguidos políticos da América. A estreia profissional, contudo, ocorreu em 1942, com a comédia *Pé de Cabra*, peça primeiramente encenada no Rio de Janeiro e, depois, em São Paulo, por Procópio Ferreira.

Iná Camargo Costa (2017) destaca que essa parceria foi bastante fértil por ter rendido a Dias Gomes um contrato de exclusividade para que o dramaturgo escrevesse quatro peças por ano. Nessa fase, foram escritas, no ano de 1943, *Zeca Diabo*, *Doutor Ninguém*, *Um Pobre Gênio*, *Sinhazinha*, *Eu Acuso o Céu* e *João Cambão*. Ainda em 1943, Dias Gomes ingressou no curso de Direito da Faculdade do Rio de Janeiro, curso que abandonaria dois anos depois. No ano de 1944, o

dramaturgo ingressou no rádio. Por meio de um convite feito por Oduvaldo Vianna, Dias Gomes passou a trabalhar na recém-inaugurada *Rádio Panamericana*. Exercendo o ofício de escritor e roteirista, adaptou várias peças, romances e contos para o programa *Grande Teatro Panamericano*. No ano seguinte, transferiu-se para a *Rádio Tupi-Difusora*, em São Paulo. Nessa mesma época, ingressou no Partido Comunista, permanecendo até 1971.

Dias Gomes se notabiliza por ser um dos escritores mais célebres da dramaturgia brasileira, podendo-se afirmar que a trajetória do autor se confunde com a trajetória do teatro, do rádio e da televisão no país. “Consagrado como dramaturgo, roteirista de telenovelas, intelectual influente, eleito membro da Academia Brasileira de Letras, Dias Gomes foi figura decisiva no debate obscuro que, muitas vezes, opunha literatura e narrativa televisiva” (RESENDE, 2013, p. 11). Dono de uma produção multiforme e bastante inventiva, o conjunto de sua obra pode ser dividido em duas fases: a primeira, sem um grande reconhecimento de crítica, e a segunda, que engloba suas peças mais representativas e polêmicas, tais como *O Pagador de Promessas*, *O Berço do Herói*, *O Bem Amado*, *A Invasão* e *O Santo Inquérito*, peças escritas entre 1944 a 1969, período em que Dias Gomes exerceu paralelamente o ofício de dramaturgo e roteirista de rádio.

Beatriz Resende (2013), de forma profícua, resume a segunda fase composicional de Dias Gomes:

De 1960 a 1964, Dias escreveu quase todas as suas peças de maior importância. *A Invasão*, de 1960, trata de um grupo de moradores de uma favela, desabrigados por uma enchente, que ocupa um prédio abandonado. Em 1962, escreveu a peça *A Revolução dos Beatos e Odorico*, *O Bem-Amado*. Esse personagem, Odorico Paraguaçu, rendeu muitas produções, da novela *O Bem-Amado*, de 1973, ao seriado que foi ao ar de 1980 a 1984 (RESENDE, 2013, p. 12).

O crítico Anatol Rosenfeld (1996), ao analisar a produção dramaturgicamente de Dias Gomes, assinala o caráter crítico das obras marcadas por características como: variação nos processos e formas, heterogeneidade quanto ao valor e as aspirações artísticas. Para o estudioso, a distinção entre as obras pode ser vista pela presença de uma unidade fundamental, a qual reside no empenho constante de tematizar valores políticos e sociais. A partir dessa breve apresentação, pode-se atribuir ao vasto conjunto da produção de Dias Gomes “a visão crítica de um escritor, que não

está satisfeito com a realidade de seu país, o que mostra um autor engajado na composição de obras com viés perturbador” (ROSENFELD, 1996, p. 55).

Ainda sobre a produção dramatúrgica do autor, Rosenfeld (1996) explica que o processo crítico ocorre por meio do emprego da variedade de processos dramáticos. Para o estudioso, sobressai nas peças *O Pagador de Promessas* e em *O Santo Inquerito* o aspecto da tragédia, no sentido clássico do vocábulo, enquanto na peça *A Invasão*, o autor compõe um quadro naturalista em que a situação de degradação e exploração de um grupo de pessoas marginalizadas é elevada a um tom fortemente engajado; em *O Berço do Herói* e em *O Bem-Amado*, Dias Gomes compõe tragicomédias marcadas por fortes traços farsescos acentuados pelo viés trágico.

Para contextualizar, valem as considerações de Rosenfeld (1996, p. 57): “As peças transpiram vida popular brasileira de todos os poros, também graças à linguagem saborosa, direta, rica de regionalismos, expandindo-se num diálogo espontâneo e comunicativo, de grande carga géstica e eficácia cênica”. Para esse estudioso, as produções de Dias Gomes apresentam um mundo de condições, atitudes e tradições cerceadoras, de forças mancomunadas com a inércia, a estreiteza ou a hipocrisia e mundo carregado de pressões e conflitos, que tendem a suscitar a luta, franca ou dúbia, coerente ou não, pela liberdade e pela emancipação, pela dignidade e pela valorização humanas.

O crítico Mauro Alencar (2013) contribui com nossas tessituras ao fornecer de maneira sintética os principais traços da produção de Dias Gomes:

Nascido em 1922, encontrou em sua juventude o talento de escrever para o teatro. Sempre com temáticas muito próprias, seus textos revelam uma outra face do Brasil, não raro negada: o coronelismo, a vida do cangaço, o questionamento da fé e da religião, o oportunismo dos poderosos, dos contraventores, ante o povo humilde e de boa índole, mas de baixa educação. Tudo isso sem esquecer o humor e a ironia característicos do autor. E, por esses motivos, Dias Gomes foi um dos maiores alvos da censura que imperou no regime militar (ALENCAR, 2013, p. 53).

O ingresso do dramaturgo na televisão pode ser justificado como uma forma de sobrevivência, tendo em vista que Dias Gomes enfrentou grandes problemas com a ditadura, que proibiu a encenação de várias peças consideradas subversivas, como é o caso de *O Berço do Herói* (1965), peça proibida na noite de estreia. A

situação do intelectual tinha se tornado ainda mais complicada em virtude de suas convicções políticas.

Em entrevista concedida ao programa *Roda Viva*, o dramaturgo explicou que realizou uma viagem organizada pelo partido em 1953 para a União Soviética juntamente com uma delegação de escritores. Na época, Dias Gomes era diretor da *Rádio Clube*. Enquanto o autor estava em Moscou, Carlos Lacerda, que era diretor da *Tribuna da Imprensa*, descobriu a viagem de Dias Gomes para Moscou, conseguiu uma foto na qual o autor carregava uma coroa de flores para o túmulo de Lênin e publicou no jornal a seguinte manchete: “Diretor da *Rádio Clube* vai a Moscou depositar flores para o túmulo de Stálin, com o dinheiro do Banco do Brasil”.

Como explica Gomes (2012), o dinheiro obtido para a viagem foi emprestado de um agiota. Na verdade, o sensacionalismo da manchete foi explicado pelo autor como um desdobramento de uma disputa política travada entre Carlos Lacerda e Samuel Wainer, que havia obtido um empréstimo do Banco do Brasil facilitado pela familiaridade mantida com Getúlio Vargas. Por esse motivo, Lacerda, ferrenho opositor de Vargas, passou a combater o jornal *A Última Hora* e a *Rádio Clube*, veículos de comunicação de propriedade de Wainer. Quando Dias Gomes retornou da viagem, foi demitido, ficando um ano sem conseguir trabalho.

Nesse momento, a *TV Tupi* estava sendo criada. Como não havia redatores contratados, o escritor começou a escrever vários programas em nome de 3 pessoas para conseguir sobreviver. Como elucida o escritor: “Assim, eu sobrevivi durante um ano, fazendo televisão. Essa foi a minha estreia na televisão, com pseudônimo” (GOMES, 2012, p. 157).

Contratado pela *Rede Globo* em 1969 para escrever telenovelas, substituiu Glória Magadan⁷, autora cubana radicada no Brasil sob condição de exilada política. Dias Gomes teve como primeiro trabalho na emissora continuar a escrita da telenovela *A Ponte dos Suspiros* sob o pseudônimo de Stela Calderón, sugestão de

⁷ No país, foi responsável pela criação de inúmeros títulos. O estilo da autora era bastante fantasioso com preponderância de aspectos melodramáticos encenadas num espaço artificial e longínquo. Por esse motivo, o estilo de Magadan era conhecido como evasivo e suas produções eram tachadas de “romances de capa e espada”.

Walter Clark – diretor geral da emissora, devido ao afastamento de Glória Magadan da emissora.

Em sua autobiografia, o autor comenta sobre o seu ingresso na Rede Globo:

Minha situação econômica não me permitia sequer hesitar. Tinha várias peças proibidas, e as que ainda não estavam sê-lo-iam certamente. Não me seria permitido prosseguir com minhas experiências teatrais, pois minha dramaturgia vivia do questionamento da realidade brasileira, e essa realidade era banida dos palcos, considerada subversiva em si mesma pelo regime militar... minha geração de dramaturgos – a dos anos 60 – erguera a bandeira do teatro popular, que só teria sentido com a conquista de uma grande plateia popular, evidentemente. Um sonho impossível, o teatro se elitizava cada vez mais, falávamos para uma plateia a cada dia mais aburguesada, que insultávamos ao invés de conscientizar. Agora, ofereciam-me uma plateia verdadeiramente popular, muito além dos nossos sonhos. Não seria inteiramente contraditório virar-lhe as costas? (GOMES, 1998, p. 255).

Igor Sacramento (2015) percebe na fala do escritor uma concepção valorativa da televisão. Se o projeto intelectual do autor estava associado a um teatro popular engajado em denunciar as mazelas sociais, não fazia sentido, portanto, excluir a televisão como veículo capaz de promover uma conscientização do público. Assim, como atesta Sacramento (2015, p. 185): “o autor entendia como correto entrar na televisão para alcançar uma plateia efetivamente popular e, assim, realizar parte da utopia da dramaturgia nacional-popular”.

Em entrevista concedida a Jorge Andrade, o dramaturgo declarou que seu ingresso na televisão, primeiramente, ocorreu a partir de um ponto de vista bastante preconceituoso com relação ao meio, mas como lhe foi oferecido um bom contrato e o autor estava com várias peças proibidas, precisava do meio para sobreviver. Como Dias Gomes pertencia a uma geração de dramaturgos voltada para a criação de um teatro político e popular calcado nas raízes nacionais, sua geração, ao ser proibida pela censura, viu-se frustrada. Assim, no teatro, era impossível dar continuidade ao projeto de aprofundar o tratamento da realidade brasileira. A televisão se mostrou como uma saída pelo fato de o veículo oferecer a possibilidade de uma plateia formada por milhões de telespectadores.

A crítica literária Beatriz Resende (2013), ao se reportar à importância de Dias Gomes para a cena cultural brasileira, destaca a grande versatilidade do intelectual, uma vez que o dramaturgo se consagrou no meio literário, além de ter alcançado um

grande destaque como roteirista de radionovelas e de telenovelas. Intelectual influente, eleito membro da Academia Brasileira de Letras, Dias Gomes figura como personalidade de grande vulto no cenário cultural brasileiro (RESENDE, 2013).

A atuação do escritor na emissora comprova a efervescência de um intelectual engajado na composição de enredos calcados na tematização do país. Na emissora, o dramaturgo escreveu 14 telenovelas, 4 minisséries, e 2 seriados. A *Ponte dos Suspiros* (1969), *Verão Vermelho* (1970), *Assim na Terra como no Céu* (1970), *Bandeira 2* (1971), *O Bem-Amado* (1973), *O Espigão* (1974), *Roque Santeiro* (1ª versão censurada em 1975), *Saramandaia* (1976, primeira novela de Dias Gomes a empregar elementos do realismo fantástico), *Sinal de Alerta* (1978), *Eu Prometo* (1983), *Roque Santeiro* (1985), *Mandala* (1987), *Irmãos Coragem* (autor da 2ª versão, em 1995), *O Fim do Mundo* (1996); as minisséries: *O Pagador de Promessas* (1988), *As Noivas de Copacabana* (1992), *Decadência* (1995) e *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (1996, obra adaptada do romance de Jorge Amado; os seriados: *Carga Pesada* (1979) e *O Bem-Amado* (1979/1984) .

Vale acrescentar que a importância de Dias Gomes para a teledramaturgia nacional associa-se ao fato de o dramaturgo ter legado ao gênero um acabamento estético que, até então, o gênero não contava. Ao ingressar na Rede Globo, o escritor transpôs seu projeto dramaturgic para televisão. Assim, as telenovelas passaram a superar a essência melodramática costumeiramente empregada na estrutura desse folhetim.

Pode-se dizer que a busca por uma linguagem própria para se fazer a televisão foi uma constante na trajetória de Dias Gomes. Primeiramente, o escritor encarou o veículo televisivo como uma arte popular, uma vez que enxergou no meio uma nova forma de se expressar, sobretudo, pelo fato da televisão se estruturar a partir da equalização da imagem e da palavra, portanto uma forma bem diferente do teatro, gênero no qual Dias Gomes se notabilizava.

O conjunto da obra teledramaturgic de Dias Gomes pode ser enquadrada nesse rótulo criativo marcado pela preponderância de temáticas cotidianas de caráter mais realista a que o gênero estava menos afeito até então. Ao escrever para a televisão, o autor ampliou a hibridização de inúmeras matrizes estéticas e elevou o gênero ao adotar um tom carnavalesado, se pensarmos nos pressupostos bakhtinianos.

3.1 O Berço do Herói: Uma peça subversiva

Escrita em 1963 e publicada em 1965, a peça *O Berço do Herói* causou grande polêmica pelo fato de o Conselho de Segurança Nacional requisitar a prisão de Dias Gomes, de Paulo Francis, que redigiu o prefácio da obra, e de Ênio Silveira, autor da orelha do livro. No mesmo ano de publicação do livro, estava prevista a encenação da peça. O texto havia sido submetido à censura e autorizado para ser encenado sob a direção de Antonio Abunjumra. “A peça abordava o mito do herói (e herói militar), tema delicado para o momento que atravessava o país. Tão delicado que acabou sendo proibida na noite que deveria ser encenada pela primeira vez” (GOMES, 2015, p. 07).

No artigo intitulado *O Berço do Herói e As armas do Carlos*, o dramaturgo explica o contexto da proibição da peça ocorrida no dia 22 de julho de 1963. Como salienta o escritor, a proibição do espetáculo deixou perplexo todos os envolvidos no projeto pelo fato de os originais terem sido enviados com 45 dias de antecedência aos censores e terem sido aprovados. Como era comum no contexto de cerceamento de liberdade de expressão, em se tratando de um espetáculo teatral, os censores solicitaram um ensaio geral para autorizarem definitivamente a encenação da peça. “Esse ensaio realizou-se um dia antes da estreia (que não houve), com a presença de dois censores e mais quatro cavalheiros de pedra (não falavam, não sorriam, acho que nem sequer pensavam)” (GOMES, 2015, p. 126).

Seguindo nas trilhas responsáveis por desnudar o contexto de proibição de *O Berço do Herói*, Dias Gomes enfatiza uma situação fortemente acentuada pela arbitrariedade, haja vista que a proibição não foi determinada pelos censores, que haviam autorizado a montagem do espetáculo sublinhando apenas algumas alterações inseridas no texto submetido. Diante dessa pequena alteração, sugeriram a supressão de tais acréscimos.

Diante dessa situação opressora, o elenco da peça decidiu conversar com o governador do Estado. Nesse momento, a equipe de artistas ficou sabendo que a ordem para a proibição da encenação do espetáculo havia partido dele. O fato é narrado por Dias Gomes:

- Já sei, vocês vêm falar d' *O Berço do Herói*. Não adianta. Li a peça. É pornográfica e subversiva. Fui em que mandei proibi-la.
- Mas governador, a peça havia sido aprovada pela censura.
- Eu sei. Mas enquanto houver Constituição (!!!) neste País, peças desse tipo não serão permitidas. De agora em diante, vou ler todas e proibir uma por uma. Há algumas em cartaz que já deveriam ter sido proibidas. A do Nelson Rodrigues, por exemplo. Mas essa é só pornográfica. Dias Gomes é pior, é também subversivo. E vão embora daqui. Vão embora (GOMES, 2015, p. 132).

No prefácio da obra publicada pela Editora Bertrand Brasil, o polêmico jornalista Paulo Francis (2015) assinala o tema político da peça, que tem como mote a contradição entre a liberdade formal e a exploração do homem, temática que já havia sido abordada na peça *O Pagador de Promessas*. “Aqui repete-a comicamente, mas o resultado, para bom entendedor, não se altera. A liberdade formal, até esta, cessa de existir em nossa sociedade no momento em que contraria os donos do mercado” (FRANCIS, 2015, p. 07).

Bastante relevante para esta seção é o ponto de vista da crítica literária Beatriz Resende (2013), que ressalta o plano composicional da peça:

No meu entendimento, é a mais bem construída peça de Dias Gomes do ponto de vista dramático, e também a mais severa com as Forças Armadas. Trata-se da história da construção do mito de um herói, Jorge Roque, soldado fugido da guerra, que reaparece para atrapalhar os planos do poderoso Sinhozinho Malta, de sua amante Porcina⁸, a falsa viúva do falso herói, e de toda Asa Branca, uma pequena cidade-Estado. Impedida pela censura, em 1965, não chegou a ser encenada (RESENDE, 2013, p. 12).

Dividida em 02 atos e 13 quadros, a peça satiriza a construção de um herói mítico por um grupo dominante que explora as benesses geradas por meio de uma farsa. Paulo Francis (2015) aponta no prefácio da obra o forte viés político do texto de Dias Gomes: “*O Berço do Herói*, de Dias Gomes, é uma comédia política, onde o mito do heroísmo vai pelos ares depois de examinado pelo autor à luz dos interesses da classe dominante de nosso país” (FRANCIS, 2015, p. 07).

Na peça, a personagem militar é elevada ao posto de herói. Todos acreditam que ele morreu em combate durante a Segunda Guerra Mundial. Por essa razão, é elevado ao posto de herói por, supostamente, ter morrido em defesa da honra da

⁸ A autora emprega o nome Porcina, da telenovela e não Antonieta, nome da personagem na primeira versão da peça porque analisou a segunda versão da peça *O Berço do Herói*, revista pelo dramaturgo logo após do término da exibição da telenovela. Nessa nova versão, o autor incluiu falas que estiveram presentes na telenovela e renomeou as personagens.

pátria. A cidade onde o militar morava na Bahia é rebatizada com o nome do herói. O local passou a ser palco da atração de romeiros que peregrinam ao local devido ao aspecto sagrado atribuído à localidade. A economia do local se desenvolve em virtude da exploração do monopólio da fé. A localidade recebe, também, uma boate, fato que propicia um grande embate entre o grupo das beatas e das prostitutas.

Paulo Francis (2015) resume a trama da peça da seguinte forma:

O Berço do Herói, de Dias Gomes, é uma comédia política, onde o mito do heroísmo vai pelos ares depois de examinado pelo autor à luz dos interesses da classe dominante em nosso País. O Cabo Jorge morreu como herói na FEB (Força Expedicionária Brasileira). Sua cidadezinha do interior apropria-se do seu nome. O chefe do local usa-o para obter verbas federais; o prefeito, para aumentar as rendas do município; o padre, para suas quermesses e atividades congêneres – o povo diz, à boca pequena, que o Senhor do Bonfim inspirou Jorge em sua arrancada contra os alemães; a prostituição está em plena expansão capitalista como fluxo de turistas; o Exército deu a um de seus batalhões o nome do herói (FRANCIS, 2015, p. 07).

Para a estudiosa Iná Camargo Costa (2017, p. 93), “a peça pode ser considerada subversiva até mesmo por detalhes como a inclusão de um soldado covarde bem como de um general mentiroso entre os elementos de sua trama”. A autora, ao analisar a obra, comenta que ela apresenta vários méritos: o desenvolvimento de modo consequente de motivos, que já havia aparecido em peças anteriores, a maneira como são forjados heróis numa sociedade capitalista e o modo como essa sociedade parece valorizar mais a morte do que a vida. Assim, destacamos que o tema principal de *O Berço do Herói* centra-se em torno da morte e da mitificação.

Do ponto de vista estrutural, Costa (2017) destaca na peça dirigida por Abujmra um forte sistema de gêneros pelo fato do início ser marcado pelo tom épico, mas evolui para a comédia de costumes. Para a estudiosa, o segundo e o último ato são notoriamente acentuados pela predominância do épico alternado com a comédia de costumes. “O autor não impõe ao conjunto a peça a forma épica, mesmo recorrendo a muitos de seus procedimentos e apesar de problematizar um dos pilares da forma dramática (o indivíduo livre)” (COSTA, 2017, p. 99).

Bastante relevante para a compreensão da obra é a contextualização apresentada pelo dramaturgo:

Que é isto? Uma comédia? Um drama? Uma tragédia? Talvez seja uma comédia com um *background* trágico. *Background* que cresce, à proporção que a peça se desenvolve e chega mesmo a ditar o clima de algumas cenas. Mas nem por isso deve constituir uma tônica na linha geral do espetáculo. Essa hibridez é proposital e jamais deverá ser eliminada, pois, através dela, muita coisa há a dizer. Ainda no que diz respeito à forma, o épico é, frequentemente, quebrado por um tom de comédia doméstica. É um contraste que serve à ideia central da peça e à visão que ela pretende apresentar do mundo (GOMES, 2015, p. 11).

Cabo Jorge, protagonista da peça, tipifica o herói farsesco elevado a essa condição sem reunir elementos responsáveis para adquirir tal glória. O protagonista, um estudante de direito, foi convocado para a luta pela Força Expedicionária Brasileira. No campo de batalha, assim como outros, acaba desertando por temer a morte. O general de seu batalhão escreve um relatório exaltando as qualidades do militar. Esse fato é responsável por transformar a cidade em que a personagem morava na Bahia em um local que experimenta um grande surto desenvolvimentista. Dessa forma, a figura do herói mitificado passa a alimentar o turismo e o comércio de relíquias, além de propiciar o surgimento da prostituição no local, marcando o desenvolvimento da cidade, que experimenta uma situação bastante ambígua, mas perfeitamente aplicável ao cenário do país: ao mesmo tempo em que se desenvolve urbanisticamente, continua mantendo laços de dependência da elite agrária, tipificada na peça pela personagem Major Chico Manga.

No texto, há a presença do típico político:

O “Major” Chico Manga é o chefe político local. Negocista, demagogo, elegendo-se à custa a ignorância de uns e da venalidade de outros, convicto, entretanto, de ser credor da gratidão de todos pelas benfeitorias que tem conseguido para a cidade. E talvez, seja, até certo ponto. É dessa classe de políticos – bem numerosa, aliás, entre nós – que acha que o relativo bem que fazem os absolve de todo o mal que espalham. E que se Deus fez o bem e o mal, foi para que coexistissem (GOMES, 2015, p. 20).

Paralelo a esse fato, ganha destaque outro aspecto também ligado ao farsesco: a presença da viúva Antonieta. Amante de Chico Manga, a personagem recebe legalmente as honras como viúva de cabo Jorge. Com o decreto da Anistia concedido aos desertores, o herói mitificado retorna para a cidade colocando em xeque todos os interesses dos envolvidos nas benesses propiciadas pela exploração do mito.

Ao analisar *O Berço do Herói*, o crítico Anatol Rosenfeld (1996) ressalta o caráter tragicômico da peça, uma vez que a temática central valoriza a morte tal qual em *O Bem-Amado*. Com efeito, é preciso ressaltar ainda o caráter extremamente provocativo das ações iniciais no momento em que um ator, ao se dirigir ao público, anuncia em um microfone que todos os heróis morreram:

ATOR (Pelo microfone): Notícia de falecimento. Morreram todos os heróis. (Outra vez o gongo)

ATOR: Transmitimos a notícia de falecimento de todos os heróis (GOMES, 2015, p. 17).

A partir do trecho transcrito, evidencia-se o conteúdo político da peça. A indagação do ator soa de maneira provocativa e questiona a ausência de heróis no país, o que revela o dimensionamento crítico do dramaturgo em problematizar temáticas polêmicas relacionadas ao seu projeto estético de criação de um teatro calcado na visão crítica da realidade.

Na sequência, as ações da peça focalizam a projeção de um filme sobre cabo Roque e sua atuação na Segunda Guerra Mundial. A tela e as luzes se apagam e o público é levado à praça onde as ações da peça transcorrem. Nesse espaço, estão reunidas as personagens da peça, que discutem a inauguração do monumento em homenagem ao herói dado como morto:

MAJOR CHICO MANGA (Discursando): Foi um herói, minha gente. Um herói de verdade. Graças a ele, as tropas brasileiras na Itália conquistaram seu primeiro triunfo. Graças a seu gesto magnífico, lançando-se de peito aberto contra a metralha, aquele batalhão, encorajado pelo seu exemplo, levou de roldão as terríveis hordas nazistas. Esta glória, que há de ficar para sempre gravada nas páginas da História, é também nossa, porque foi este o solo que lhe serviu de berço.

PREFEITO: Isso mesmo.

MAJOR: Mas foi preciso que se derramasse o sangue de um herói – e esse sangue era quase meu, como todos sabem, casado que sou com a tia dele – para que as autoridades federais tomassem conhecimento deste lugar, até então esquecido de Deus e dos homens. O feito heroico de Cabo Jorge atraiu para esta cidade jornalistas, cinegrafistas e turistas de toda a parte. No entanto, é preciso que se saiba também, meus patrícios, meu povo, que nada disso teria acontecido se este amigo de vocês não tivesse, na Câmara Federal, lutado como lutou para trazer até aqui o progresso, as conquistas da civilização cristã [...] (GOMES, 2015, p. 21).

O trecho transcrito é fortemente perpassado pela presença de um tom grandiloquente responsável por situar o feito do herói cultuado pela cidade, mas

também revela a inclinação política calcada em relações de subserviência, fato que pode ser atestado pelo discurso do chefe político do local - descrito na apresentação da peça como “negocista” e “demagogo”.

O prólogo é finalizado com a presença de um coro, que serve para tencionar as ações e questionar a existência de heróis no país. Com regularidade na peça, sua presença evidencia a possibilidade anunciada de uma tragédia. Como destaca Costa (2017), a obra é marcada por um forte hibridismo devido sua apresentação com características épicas mescladas ao contorno trágico no decorrer das ações:

CORO (Sai do meio do povo, avança até o proscênio e canta):
 Não são os heróis que fazem a História,
 É a História
 Quem faz heróis,
 Porém no caso do nosso
 Cabo Jorge,
 Foi a História
 Ou fomos nós?
 Este ponto ficará esclarecido
 No decorrer
 De nossa estória;
 O que importa no momento esclarecer
 É que sem ele,
 Sem sua glória,
 Este lugar não teria conhecido
 As maravilhas
 E as conquistas (GOMES, 2015, p. 23-24).

Na peça, sem a presença do herói, símbolo do consumo e do progresso da cidade, tudo se desmoronaria. Ambientada em 03 unidades espaciais: a praça (com o monumento do herói), a casa de Porcina, o bordel (também chamado de “Castelo de Matilde”, onde ocorre o desfecho marcado pela tragédia), a base cenográfica da peça é a praça, onde foi erigido um monumento em homenagem ao herói dado como morto por ter sido supostamente fuzilado durante a Segunda Guerra Mundial. Como destaca o dramaturgo, os demais ambientes serão apenas sugeridos com dois ou três objetos facilmente transportáveis.

Importante ressaltar que o espaço da praça em *O Berço do Herói* pode ser analisado levando em consideração elementos da carnavalização e do grotesco abordados por Bakhtin (2013). O carnaval, para o crítico, estava atrelado, inicialmente, ao espetáculo coletivo em que as pessoas participavam. Como atesta o autor, esses festejos duravam cerca de 03 meses ao ano.

Para o teórico, não se tratava de festas oficiais, mas sim de festejos, que extrapolavam o mundo e instituíam uma segunda vida à margem da oficialidade, uma vez que, durante as comemorações, toda a ordem hierárquica vigente era suspensa e invertida. Assim, instituíam-se uma forma de vida pelo avesso em que o rebaixamento da ordem e o destronamento dos líderes eram realizados. Percebe-se, dessa forma, que o carnaval era um espetáculo não oficial e correspondia a uma forma de libertação temporária da ordem estabelecida. No carnaval, a vida real era suspensa ou virada de ponta-cabeça; o carnaval era uma segunda vida das pessoas, estruturada em torno do riso (BAKHTIN, 2013).

Na teoria proposta por Bakhtin (2013), a carnavalização pode ser vista como uma forma de deslocamento do espírito carnavalesco para a arte. Vista de modo ambivalente, sua essência centra-se no riso responsável por dessacralizar e relativizar os aspectos sérios e as verdades determinadas pelo fato de não empregar a denúncia negativa de caráter moral ou sociopolítico. Na literatura dita carnavalizada, emerge a zombaria, o aspecto jocoso, a gozação, a alegria e o destronamento das autoridades. Pode-se dizer, então, que essa literatura é marcada pela construção de um mundo em que a liberdade, a igualdade, a abundância e excentricidade são representadas num espaço onde tudo está às avessas.

Dessa forma, esse aspecto se revela nos produtos culturais estruturados na representação de uma sociedade às avessas marcada pelo rebaixamento, pela inversão, pelo inacabamento, pela ambivalência, pela paródia e ainda pelo revelação do corpo grotesco, bem como pela sua regeneração como forma de crítica à sociedade moderna. Remontando ao contexto de Rabelais, na transição da Idade Média para o Renascimento, o estudioso concebe a carnavalização como fenômeno estético caracterizado pela “grandiosa cosmovisão universalmente popular”, que aproxima o mundo do homem e o homem do homem, numa “‘zona de contato’ familiar e livre, liberta da seriedade dos constrangimentos morais, do niilismo, da leviandade e do individualismo” (BAKHTIN, 2013, p. 161).

A partir dessa visão, pode-se conceber a literatura carnavalizada como predominante no ambiente liberto. Seu espaço privilegia os lugares de encontro entre identidades díspares, tais como a rua, as tavernas, as estradas, os banheiros, os bordéis e a rua. Ainda com relação à carnavalização, outro aspecto importante relaciona-se ao baixo-corporal, centrado nos princípios de rebaixamento e da

inversão, podendo ser caracterizado também pelo inacabamento de formas. Visto por Bakhtin (2013) como a exposição da parte inferior do corpo como o ventre, os órgãos genitais e, por conseguinte, os atos relacionados à cópula, ao parto, à gravidez, ao ato de comer e à satisfação imediata do corpo, tem-se a representação de formas em que o baixo é elevado como evidência do princípio da vida, da saúde e da renovação.

Conforme Renfrew (2017), surge dessa manifestação do espírito carnavalesco na literatura e na cultura depois que o carnaval deixou de ser um espetáculo ritual livre, o realismo grotesco visto não como uma unidade fechada, mas sim incompleta, inacabada. Para Bakhtin (2013, p. 122-123): “O princípio essencial do realismo grotesco é a degradação, ou seja, o rebaixamento de tudo o que é alto, espiritual, ideal, abstrato; ele é a transferência para o nível material, para a esfera da terra e do corpo em sua unidade indissolúvel”.

A partir do exposto, podemos afirmar que, em *O Berço do Herói*, o espaço é perpassado por situações em que o coletivo ganha destaque. Enquadra-se nessa categorização a praça, cenário onde ocorrem as quermesses, os comícios, as provocações e, conseqüentemente, onde se desnuda a exploração econômica do mito. Ademais, tendo se originado a partir dos diversos elos mediadores advindos de diferentes modalidades do folclore carnavalesco, a carnavalização, tratada por Bakhtin (2013) e assimilada pelas manifestações culturais, está calcada na concepção de festa popular, de folclore, dos costumes, da cultura e da história de uma sociedade. Ao averiguar as marcas dessa vertente estética na peça *O Berço do Herói*, pode-se constatar a assimilação dessa categoria estética na dramaturgia de Dias Gomes por meio das marcas típicas do exagero, do excesso e da transformação, o que acaba nos remetendo ao inacabado e ao ideal de um mundo às avessas.

Como marca estilística, Dias Gomes recorre ao emprego de uma linguagem reveladora de traços exagerados, mas bastante comuns, manifestada, sobretudo, nos discursos políticos acentuados por uma tonalidade altamente demagógica. Dessa forma, na praça, no momento em que vai ser inaugurado o monumento em homenagem a cabo Jorge, tem-se uma situação comum ao ideário popular relacionada ao riso:

POPULAR: Viva o Major Chico Manga!

TODOS: Viva!

MAJOR: Sei que não fiz mais do que o meu dever. Não fiz mais do que me mostrar digno de Cabo Jorge – símbolo da coragem, da virilidade e do espírito de sacrifício dos homens desta terra, do mesmo modo que aquela a quem deixou viúva é o símbolo da pureza e da honestidade de nossas mulheres. E ninguém melhor do que ela, a viúva do herói, ninguém mais merecedora da honra de inaugurar este monumento, erigido pelo povo desta cidade ao maior dos seus filhos, Cabo Jorge. *(Aplausos. ANTONIETA levanta o rosto e o véu. Sorri para o povo, um sorriso de declamadora escolar em festa de fim de ano.)*

ANTONIETA *(Disfarçadamente, ao MAJOR):* E agora, o que é que eu faço?

MAJOR *(Discretamente, um pouco irritado):* Não lhe disse, puxe a bandeira.

ANTONIETA: *(Tenta retirar a bandeira que cobre o monumento, não consegue) –* Algum engraçadinho prendeu a bandeira lá atrás. *(MAJOR consegue desprender a bandeira. ANTONIETA descobre o monumento. Aplausos. ANTONIETA sorri, agradecendo, como se a homenagem fosse para ela.)*

ANTONIETA *(Após ligeira hesitação, sem saber se deve ou não agradecer):* Eu acho que devo agradecer, não é? Já que ele, coitadinho, não pode. Se pudesse, vocês iam gostar, porque falava tão bem, dizia coisas tão bonitas... Não sei aonde ia buscar tanta coisa, palavra.

(Major lança-lhe um olhar de desaprovação. Ela percebe.) (GOMES, 2015, p. 22-23).

O Segundo Quadro do Primeiro Ato é perpassado por um grande tom festivo representado pela quermesse organizada pelo padre a fim de angariar fundos para a construção de uma nova igreja. Acentua-se, a partir desse ato, a exploração do mito da fé na cidade, pois, como forma de arrecadar mais dinheiro, o padre organiza a festividade para comemorar também o aniversário da primeira comunhão de Cabo Jorge. Dessa forma, evidencia-se a aproximação da obra de Dias Gomes às características tratadas por Bakhtin (2013) sobre a cosmovisão carnavalesca: imagens que retratam o corpo e suas necessidades, bem como o excesso de comida, bebida, rebaixamento corporal e destronamento de autoridades constituem o sistema de imagens dessa cultura cômico - popular muito bem recriada por Dias Gomes.

Com efeito, é preciso destacar que Cabo Roque é um herói cultuado e concebido como um verdadeiro santo. Em nome dos apelos capitalistas, a exploração em função do mito se justifica como uma faceta em que os fins justificam os meios. Dessa forma, medalhas, loterias, amuletos, santos e outros objetos são comercializados em função de uma engrenagem arquitetada para garantir a manutenção da elite local no poder.

Quando ocorre o retorno do herói, no Terceiro Quadro, em virtude da anistia, sobrevém a possibilidade de derrocada do lugar pelo fato do desmoronamento da exploração do mito. Assim, evidencia-se que um homem pode ser mais útil morto do que vivo, como revela o desfecho marcado pela tragicidade em que Matilde negocia sua permanência no local com Chico Manga e assassina o protagonista:

MATILDE: Isso é com o Major. Vamos levar ele pro quarto. Assim ele dorme e a coisa fica mais fácil. *Ouve-se o ruído de uma janela estilhaçada.*

RAPARIGA 1: Que é isso?

RAPARIGA 2: (Entra correndo, assustada.) São elas! As beatas!

Novos ruídos, a casa está sendo apedrejada.

MATILDE: De novo!

RAPARIGA 2: Desta vez são mais de vinte! E o Vigário vem com elas!

MATILDE: É um Vigário do Cão!

RAPARIGA 1: Oh, padre excomungado!

MATILDE: (*Xingando, pra fora*). Chupadoras de hóstia! Beatas duma figa!

RAPARIGA 1: (*Grita também.*). Estão é com falta de homem! Venham pra cá que eu arranjo um pra cada uma!

MATILDE: Vão jogar pedra na mãe! Uma pedra arrebenta uma vidraça e vem cair dentro da sala, junto de Cabo Jorge.

RAPARIGA 2: Quase caiu na cabeça dele!

RAPARIGA 1: (*Arma-se com uma garrafa.*) Que entre uma dessas beatas aqui pra ver o que lhe acontece.

MATILDE: Espera... tenho uma ideia... (*Apanha o estilhaço de vidro. Ri. Volta à janela*). Isso, atirem mais pedras! Quebrem tudo, que eu tenho quem pague. (*Volta para junto de Roque com o vidro na mão. Rapariga 2, cobre o rosto com as mãos*) (GOMES, 2015, p.141-142).

Ao analisar o protagonista da peça de Dias Gomes, o crítico Anatol Rosenfeld (1996) encara a personagem como um anti-herói, uma vez que não foi herói no campo de batalha como todos pensavam, mas foi cultuado na sua cidade natal, ganhando as honrarias que o elevam ao plano mítico. Sua ascensão como figura heroica está atrelada ao desenvolvimento econômico da cidade e ao enriquecimento de personalidades arrivistas exploradoras do mito da fé. De volta à cidade rebatizada com o seu nome, Roque constitui uma ameaça para a engrenagem que alimenta a farsa.

Avançando nas tessituras acerca da personagem, o estudioso Igor Sacramento (2015), de maneira oposta a Rosenfeld (1996), prefere enquadrar a personagem como um herói negativo, uma vez que cabo Jorge promove uma grande tensão entre o drama e o épico brechtiano. O autor explica que as diferenças entre o anti-herói e o herói negativo são bastante sutis. Para Sacramento (2015), o anti-herói age movido a ações que não são associadas ao bem, tendo como

exemplo também aquele personagem sem as qualidades tradicionalmente associadas a um herói (astúcia, dignidade, pureza, integridade).

Sacramento (2015) define o herói negativo como aquele moldado sem a presença de condutas celebradas pela sociedade. Por tal motivo, as personagens que se enquadram nessa característica apresentam estranhamento e causam repulsão, embora na obra de Dias Gomes, “[...] a construção dos heróis negativos é extremamente ambígua, provocando distanciamento e identificação” (SACRAMENTO, 2012, p. 251).

Ampliando um pouco mais a explanação acerca das diferenças entre o anti-herói e o herói negativo, pode-se dizer que o anti-herói apresenta como um traço bastante característico a apresentação inicial de forma humanizada. Seu desfecho é trágico, sobretudo, pelo fato dele ser derrotado e por apresentar defeitos estruturais responsáveis pela identificação com o público. Esse tipo de protagonista sempre luta contra outros heróis por carregar motivações pessoais.

Apresentados os dois pontos de vistas, bem como suas similaridades e distanciamentos, procuramos aproximar o protagonista ao arquétipo da malandragem. Ainda que ganhe destaque na peça o viés trágico, a personagem protagonista apresenta traços que permitem situá-la como um representante dessa figura arquetípica.

O leitor deve ter em mente que até mesmo a tragicidade da peça tem como fundamento preservar a existência da exploração do mito da fé responsável pela sustentação da cidade. Ademais, o protagonista não se sacrifica. O leitor não espera que ele seja morto em uma casa de prostituição, numa cena totalmente grotesca. Desse modo, ao aproximarmos a personagem aos traços característicos da malandragem, acentua-se sua faceta multifacetada responsável por agitar e desarticular estabilidades aparentemente solidificadas. O herói não é íntegro, puro, tampouco tem uma trajetória que o aproxime do típico herói maniqueísta. Assim, Cabo Jorge se caracteriza pelo traço da ambivalência, ao passo que tenta lutar por uma espécie de liberdade constitucional em uma estrutura solidificada com bases forjadas, mas, por outro lado, é o responsável direto pela ascensão do mito.

Ainda com relação ao protagonista, pode-se acrescentar que ele não tem um grande projeto para o futuro. Ressurge depois de 17 anos para causar a revolta do grupo dominante e alimentar a tensão acerca da possível desconstrução do mito.

Ele é simples, sem profundidade. Age com propósitos comuns, sem idealizações ou grandes narrativas. Seu amoralismo e covardia foram responsáveis diretos, como já assinalado, pelo surgimento do mito. A partir do momento em que retorna para sua cidade natal, ele, simplesmente, infiltra-se no rol de personagens, sendo apenas mais um dentre vários tipificados como ambivalentes, até que é assassinado como forma de manutenção da estrutura que move a cidade.

Analisando sob esse viés, a peça *O Berço do Herói* revela a postura de um intelectual inquieto, característica, aliás, recorrente no conjunto da obra de Dias Gomes. Esse teatro engajado, gestado no conturbado contexto político de 1963, traduz uma efervescência cultural em que a estratégia do emprego da tragicidade e do herói negativo tem a função de representar o contexto problemático e ambivalente. Ademais, é perfeitamente possível estabelecer um paralelo entre o realismo contemporâneo fortemente observado na literatura denominada de contemporânea, conforme explica Tânia Pellegrini (2007, p. 151):

Entende-se aqui ficção contemporânea como aquela que se produz a partir do regime militar, por se tratar de um período caracterizado por transformações importantes nos modos de produção e recepção da literatura, propiciados pelo processo de modernização conservadora, empreendido pelo próprio regime.

Enquanto produção discursiva engajada, a literatura contemporânea não se desvincula do processo histórico do qual se insere. Dessa particularidade, emerge uma vasta produção capaz de manter um diálogo fecundo com o cenário atual. Pode-se dizer, então, que uma possibilidade de análise da ficção contemporânea é analisá-la, sob o rótulo de um discurso engajado resultante da busca de matéria no cotidiano vivido.

Ao se referir ao estágio da produção literária atual, Schøllhammer (2009), aponta uma heterogeneidade de temas e de formas capazes de viverem de forma harmoniosa:

a ficção brasileira contemporânea não pode ser entendida de modo satisfatório na clave da volta ao engajamento realista com os problemas sociais, nem na clave do retorno da intimidade do autobiográfico, pois, nos melhores casos, os dois caminhos convivem e se entrelaçam de modo paradoxal é fértil (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 16).

Sobressai no ponto de vista do crítico a concepção de que a literatura mais recente é marcada por diversas possibilidades de escrita, destacando-se uma multiplicidade de expressões, que não precisam se sobrepor, mas sim conviverem de maneira harmoniosa. Se um breve diagnóstico pode ser dado acerca da literatura brasileira contemporânea, ele revelará que essa produção artística se constituiu como um espaço diversificado de manifestações amplificado pela preponderância da inserção no país no cenário da globalização, revelador de um mundo de fluxos caracterizado pela existência de objetos em movimento em seu estado de fluidez. Como atesta Resende (2010, p. 103): “esses objetos incluem ideologias, povos, mercadorias, imagens e mensagens, tecnologias e técnicas. É o que chamo de um mundo de fluxos”.

A partir das teorizações feitas até agora, destacamos que a peça *O Berço do Herói* serviu como tradução de um momento histórico bastante ambivalente e revela uma grande inquietação do autor diante do dilema enfrentado pelo país. É devido a essa singularidade que Rosenfeld (1996) atribui a Dias Gomes o rótulo de “rebelde sadio”, justamente pelo fato de o dramaturgo escrever obras marcadas pelo engajamento.

3.2 *O Berço do Herói* na televisão: *Roque Santeiro*

Escrita a partir da peça *O Berço do Herói*, a telenovela *Roque Santeiro* estreou em 24 de junho de 1985. Assinada por Dias Gomes e por Aguinaldo Silva, tendo como colaboradores Márcilio Moraes e Joaquim Assis, notabiliza-se por ser um dos grandes sucessos da história da teledramaturgia nacional. De maneira geral, os fatores responsáveis pelo sucesso dessa telenovela incluem a qualidade do texto, a seleção acertada de um elenco, que conseguiu eternizar na memória popular brasileira as personagens encenadas, além do trabalho de direção de Paulo Ubiratan, Jayme Monjardim, Gonzaga Blota e Marcos Paulo.

Durante os 08 meses em que esse “folhetim modernizado” foi exibido, o Brasil acompanhou a história de Luís Roque Duarte, um artesão elevado à categoria de herói. Contudo, é importante acrescentar que, antes dessa versão de grande sucesso exibida na década de 1980, a emissora havia tentado exibi-la no ano de

1975. Após a polêmica envolvendo a proibição da encenação da peça em 1965, Dias Gomes, que já era um escritor de renomado sucesso na teledramaturgia nacional, resolveu adaptar a peça para o formato telenovela. Para tanto, modificou o nome da obra denominando-a de *A Fabulosa História de Roque Santeiro e de Sua Fogosa Viúva, a que Foi Sem Nunca Ter Sido*. Acrescentou personagens e tramas paralelas para se adequar às especificidades da ficção seriada. Mais uma vez, ocorreu um problema com o texto, que foi vetado ao passar pela análise dos censores.

Sob os argumentos de que a telenovela atentava contra os valores morais da família tradicional brasileira, proibiu-se a exibição do primeiro capítulo na noite de estreia. O fato desencadeou uma polêmica envolvendo a Rede Globo e o Governo Federal. A emissora, que havia se beneficiado do momento político mantendo uma série de relações amistosas com o governo, demonstrou abertamente seu descontentamento, questionando o veto à telenovela em rede nacional.

O apresentador do Jornal Nacional, Cid Moreira, leu um editorial em que a emissora, além de informar ao seu público que a telenovela *Roque Santeiro* havia sido proibida, expressou seu repúdio e indignação:

Desde janeiro que a novela *Roque Santeiro* vem sendo feita. Seria a primeira novela colorida do horário das oito da noite. Antecipando-se aos prazos legais, a Rede Globo entregou à Censura Federal o script dos vinte primeiros capítulos. No dia 4 de julho, finalmente o diretor de Censura de Diversões Públicas, Sr. Rogério Nunes, comunicava à Rede Globo: os vinte primeiros capítulos estavam aprovados para o horário das oito, “condicionados, porém – dizia o ofício – à verificação das gravações para obtenção das gravações para obtenção do certificado liberatório.” O mesmo ofício apontava expressamente os cortes que deviam ser feitos e recomendava que os capítulos seguintes, a partir dos vinte já examinados, deviam manter – palavras textuais da Censura – “o mesmo nível apresentado até agora” (BOLETIM REDE GLOBO, 1975).

As controvérsias acerca da proibição da telenovela são apresentadas pelo escritor na obra *Apenas um subversivo*. Ao se reportar ao contexto de proibição de *Roque Santeiro*, o dramaturgo afirma que o motivo de tal ato, além de insólito, estava cercado de mistérios. O autor enfatiza que houve uma tentativa de reverter a situação tentando reclassificar a telenovela para o horário das 22 horas, mas não se obteve êxito, sobretudo, pela maneira ambígua como a censura tratou o veto,

dizendo que para a reclassificação seriam necessários mais alguns “cortes de edição”.

Ainda com relação ao editorial lido pelo apresentador do Jornal Nacional sobre o polêmico veto à telenovela *Roque Santeiro*, Dias Gomes (1998) acrescenta:

[...] Cid Moreira leu um editorial comunicando a proibição e protestando veementemente contra isso, qualificando o ato atrabiliário de inadmissível empecilho à elevação do nível da televisão. Em seguida, para espanto de milhões de espectadores, entrou no ar a apresentação da novela, feita com extraordinário bom-gosto sobre gravuras populares nordestinas. Todos imaginaram que a Globo iria desobedecer à Censura e transmitir o primeiro capítulo. Em vez disso, Cid Moreira voltou à telinha e leu novamente o editorial que, então, assumiu tonalidades de acinte e de rebeldia, como se um grupo de guerrilheiros houvesse tomado de assalto a emissora e emitido um manifesto revolucionário (GOMES, 1998, p. 284).

Em entrevista concedida ao programa *Roda Viva* e transcrita na obra *Encontros*, o dramaturgo explicou como a censura conseguiu proibir a exibição da telenovela. O autor explicava, de maneira eufórica, em conversa com o professor Nelson Werneck Sodré, que o Brasil iria conhecer a história de Cabo Jorge, agora rebatizada com o nome de *Roque Santeiro*. Enfim, conseguira driblar os censores, que não se atentaram ao fato de que se tratava do mesmo texto proibido no teatro. Como a ligação foi interceptada, logo os censores descobriram a artimanha criativa e a telenovela, que já contava com 36 capítulos gravados, foi proibida na noite de estreia na Rede Globo de Comunicação.

Esse caso serve para ilustrar como aspectos políticos e econômicos ditaram os rumos da produção artística na história recente do país. Isso posto, embasado em Candido (2003), é importante acrescentar as potencialidades das manifestações artísticas em se constituírem como uma manifestação discursiva complexa capaz de edificar e humanizar o homem por possibilitar a experimentação de uma realidade, muitas vezes, alheia às experiências cotidianas.

A arte, vista por essa perspectiva, torna-se um agente cultural fértil em provocar o homem em sua vivência. Mesmo que num período atravessado por inúmeras dificuldades, desafios e percalços responsáveis por ameaçar a existência humana, a literatura e outras manifestações estéticas mantêm-se com uma vitalidade, sobretudo, pela particularidade de contarem com traços múltiplos de tendências, de suportes, de escritores, de leitores e de receptores.

Regina Dalcastagnè e Laeticia Jensen Eble (2017), ao tratarem acerca do processo de exclusão na sociedade brasileira, salientam que essa mazela social não se constitui apenas como um processo econômico, mas se estende a inúmeros aspectos cotidianos do brasileiro, perpassando o social, o político, o cultural e o afetivo dos indivíduos excluídos dos espaços institucionalizados de poder e dos espaços onde se efetivam a cidadania.

Para as autoras, ao representar situações calcadas nessa vertente, a literatura e, de modo amplo, as manifestações artísticas revelam traços de reflexão e de posicionamento

sobre as profundas desigualdades sociais que marcam esse país e que se traduzem em violências de todo o tipo, da exclusão física à humilhação diária de integrantes de grupos marginalizados, passando ainda pelo não reconhecimento da força e da beleza de suas manifestações artísticas (DALCASTAGNÈ; EBLE, 2017, p. 11).

O ponto de vista das estudiosas revela que as manifestações artísticas contam com um espaço institucionalizado para contribuir de maneira efetiva e expressiva para a transformação da sociedade devido à forte potencialidade legitimada pela crítica para se efetivarem em um universo discursivo tomando como plano de fundo o cotidiano vivido: a realidade próxima na qual está inserida.

Flora Sussekind (1985) fornece na obra *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos* um painel sobre o modo como o regime militar tratou a política e a arte durante o período em que tomou o poder. A crítica enfatiza que até 1968 a relação se manifestou de forma mais branda, chegando a incentivar a produção cultural, “desde que cortados seus possíveis laços com as camadas populares” (SUSSEKIND, 1985, p. 13). Já, a partir de 1968, essa relação se tornou ainda mais conflituosa. Com a instauração do AI-5, o governo deflagrou uma forma mais tirânica de cercear a liberdade de expressão dos grupos contrários à instauração do regime ditatorial no país. O resultado, como atesta Sussekind (1985, p. 16) foi “a perseguição de professores e funcionários públicos, além da apreensão de livros, discos, revistas, proibição de filmes e peças, censura rígida, prisões”.

A proibição da telenovela *Roque Santeiro* integra esse contexto de instabilidade acentuado pela perseguição de pessoas contrárias ao sistema ditatorial e pelo controle rígido dos artefatos culturais, revelando ações nocivas à vida do brasileiro. Avançando nos aspectos em torno da proibição da telenovela *Roque*

Santeiro, para substituir a trama no horário da telenovela vetada, a emissora reexibiu, de maneira compacta, *Selva de Pedra*, de Janet Clair. Em 03 meses, a emissora produziu outra telenovela com os mesmos requintes empregados na produção. Como forma de honrar os contratos estabelecidos e não sofrer altos prejuízos financeiros, a maior parte da equipe de produção, direção e elenco foi aproveitada da telenovela *Roque Santeiro*. *Pecado Capital* ganhou bastante destaque na sociedade por promover no telespectador um debate ético acerca de uma quantia exorbitante de dinheiro encontrada num banco de táxi.

Vale ressaltar que, na história da teledramaturgia nacional, o conjunto de telenovelas produzidas a partir da década de 1970 ficou conhecido como “novela-verdade” pelo fato de o gênero ter se distanciado de sua extensa carga melodramática. À medida que as telenovelas se aproximaram cada vez mais da vida real, o seu sucesso junto ao público se fortaleceu. Inicialmente seduzindo as mulheres, com o tempo foram se transformando em um produto destinado também ao público masculino. “Na década de 1970, juntamente com o telejornalismo, representavam os programas de maior audiência da televisão. A audiência média de uma telenovela da Rede Globo no horário das 20 horas alcançava mais de 60%, chegando em algumas capitais a mais de 70%” (FADUL, 2000, p. 19).

A partir dessa atitude renovadora, a telenovela passou a retratar o cotidiano do país empregando temáticas perpassadas pelo amor, pela sexualidade, pela política e pela revolução de costumes, que passou a ser tematizada nas narrativas teleficcionais, revelando a imagem de um país que se modernizava e que abandonava sua vocação meramente agrária para se constituir numa nação alinhada à globalização. Como atesta Hamburger (2005), a telenovela pode ser vista como um gênero que adotou uma perspectiva crítica acerca da realidade brasileira pelo fato de refletir o contexto social com um discurso engajado no qual temáticas extremamente complexas, como a reconfiguração do lar, a alteração do papel da mulher na sociedade e as questões ligadas à política foram amplamente tematizados pelo gênero.

Retomando as especificidades de produção de *Roque Santeiro*, dez anos depois, já no período de redemocratização do Brasil, a Rede Globo regravou a telenovela de Dias Gomes, que se tornou um verdadeiro sucesso na teledramaturgia nacional. A segunda versão foi produzida e levada ao ar no período compreendido

entre 24 de junho de 1985 e 22 de fevereiro de 1986 na faixa das 20 horas. Considerada uma das melhores telenovelas já produzidas no país devido à qualidade do texto, à competência da equipe de direção e ao acabamento artístico, até hoje é lembrada como a produção de maior audiência da emissora.

Vale acrescentar ainda que o contexto político vivenciado pelo país também contribuiu para propagar uma projeção de sentimentos e, conseqüentemente, identificação no receptor. Como destaca o site *Memória Globo*, *Roque Santeiro* teve média de 67 pontos de IBOPE. Também vale destacar que, devido ao sucesso obtido pela exibição da telenovela, a Rede Globo foi premiada pela Associação Brasileira de Marketing, recebendo o prêmio *Destaque de Marketing* em 1985⁹.

Na produção da versão de 1985, o primeiro roteiro manteve-se na essência tendo sido atualizado em alguns pontos. Os primeiros 50 capítulos foram escritos por Dias Gomes. A partir do capítulo 51 até o capítulo 100, foram escritos por Aguinaldo Silva. Esse aspecto revela uma polêmica ocorrida na produção da telenovela. Dias Gomes, em entrevista concedida para o *Jornal de Letras* de Lisboa, explicou que entregou à Rede Globo de Comunicação a sinopse detalhada da telenovela, reunindo-se semanalmente com os responsáveis para dialogar sobre os rumos da telenovela. Em determinado momento, como salienta o dramaturgo, a emissora passou a pressioná-lo para que assumisse integralmente a autoria, sob a alegação de que a telenovela estava caindo em qualidade estética. Por essa razão, Dias Gomes reassumiu integralmente a escrita da telenovela. O fato gerou uma polêmica e alimentou inúmeras reportagens acerca das controvérsias sobre a alteração dos escritores.

Quando ocorreu a substituição, Aguinaldo Silva revelou publicamente seu descontentamento, sentindo-se injustiçado por não lhe atribuírem o mérito de coautoria da telenovela. Como destaca Sacramento (2015), essa insubmissão do novelista pode ser notada em várias entrevistas concedidas por Aguinaldo Silva, que, na época, era praticamente um estreante na televisão, tendo escrito apenas *Partido Alto*, para o horário das 20 horas, em parceria com a novelista Glória Perez.

Em reportagem publicada pela Folha de São Paulo, Aguinaldo Silva afirmou que a continuidade da telenovela apresentava dois problemas: a vulgarização das

⁹ A popularidade da telenovela foi tanta que a emissora, ao iniciar a comercialização de telenovelas pela *Globo Marcas*, apostou no sucesso de *Roque Santeiro*.

personagens femininas e a atitude extremamente enviesada pelo aspecto político. O novelista se referia ao fato de a personagem Lulu (Cássias Kis) voltar a ser representada com arroubos sexuais em detrimento da representação de uma mulher oprimida e sofredora, vítima de violência doméstica. Quanto à segunda crítica, o novelista ressaltou a “relação estreita com a realidade imediata, dando um tratamento jornalístico à ficção. Aguinaldo Silva estava convicto de que a narrativa ficcional era muito rica e complexa do que a jornalística” (SACRAMENTO 2015, p. 494).

Feitas algumas incursões a respeito do contexto de criação da telenovela, avançamos nesta seção na apresentação do enredo da telenovela, que está centrado no culto mítico de um herói, que serviu para modernizar a cidade de Asa Branca. O protagonista que dá título à telenovela é Roque Santeiro (José Wilker), um artesão que fabrica santos. Além desse atributo, seu culto no ideário popular advém do fato de ele ter sido morto pelo bandido Navalhada (Oswaldo Loureiro), quando esse, juntamente com seu bando, invadiu a cidade e amedrontou a população exigindo um alto valor para retirar-se da cidade. Como forma de pagamento, o bando acabou sequestrando padre Hipólito (Paulo Gracindo). Os moradores da cidade recorreram a Sinhozinho Malta (Lima Duarte), o fazendeiro mais rico da cidade, mas o coronel não tinha toda a quantia exigida por Navalhada, portanto seria preciso conversar com o bandido para entrar num acordo e conseguir um prazo maior.

Passado algum tempo, Roque retorna e avisa que o bandido havia ficado com o dinheiro, mas não quis conceder um prazo maior para que a população conseguisse o restante do dinheiro. Esse fato fez com que a população, amedrontada, fugisse, no entanto o herói permaneceu no local com o intuito de proteger a igreja, detentora de várias relíquias preciosas. O ideário popular credita ao protagonista o fato de ele ter lutado bravamente contra Navalhada. Para a população, instaurou-se uma luta bastante desigual: Roque contra mais de 30 homens. O herói foi crivado de balas, caiu morto, seus restos mortais foram atirados ao rio. No momento em que o grupo de bandidos adentra à Igreja para pegar o ostensório maciço de ouro, uma tempestade atinge Asa Branca.

Quando a população retorna no dia seguinte, fica sabendo da atitude heroica de Roque em proteger a cidade. Dado como morto, a personagem passa a ser

cultuada como um verdadeiro herói na localidade de Asa Branca. À personagem é atribuída também a proeza de ter concebido um milagre ao aparecer para uma garota na margem de um lago. Esse fato alimentou o ideário popular de que a lama do local era sagrada, servindo para alavancar o turismo da cidade.

Dessa mitificação gerada em torno de Roque Santeiro, alimenta-se a fé da população e é responsável também pela modernização da cidade, que passa a contar com comerciantes, os quais exploram a fé cristã e enganam turistas, atribuindo a autoria de peças sacras como sendo peças originais fabricadas por Roque, além de receber uma boate, fato que provoca um grande entrave entre as prostitutas e as beatas.

A telenovela exibiu uma série de personagens, que são apresentadas ao telespectador no primeiro capítulo. A estudiosa Renata Pallottini (2012), ao explicar a importância do capítulo inicial para a narrativa teleficcional, salienta a criação de uma projeção no imaginário do telespectador para que ele seja capaz de se desvincular emocionalmente da novela que findou e fazê-lo despertar o interesse pelo novo ilusório se inicia (PALLOTTINI, 2012). O ponto de vista da estudiosa explica o motivo pelo qual predomina na edição do primeiro capítulo uma narrativa ágil repleta de ações responsáveis por situar ou sugerir ao telespectador os possíveis desdobramentos das ações apresentadas.

Além de Malta, o homem mais rico de Asa Branca, a cidade conta com os caprichos da viúva Porcina (Regina Duarte), personagem extravagante sempre adornada com roupas espalhafatosas, colares e pulseiras bastante irreverentes. Essa personagem é bastante emblemática na cidade. Trata-se da amante de Malta, que se aproveitou do desaparecimento de Roque e aceitou a farsa criada pelo fazendeiro de que ela era a viúva de Roque Santeiro.

Em uma cena do primeiro capítulo, logo que Sinhozinho Malta entra na casa de Porcina, encontra a namorada discutindo com um de seus empregados:

PORCINA: Seu Rodésio, isso é cisne?

RODÉSIO: Não senhora, é um casal de gansos.

PORCINA: E o que foi que eu mandei você comprá, seu Rodésio?

RODÉSIO: Um casal de cisnes. Mas é muito difícil, patroa. Andei por aí tudo ... Disseram que nem no Rio de Janeiro ...

PORCINA: Eu falei um casal de cisnes! Cisnes, seu cabeça de minhoca! E Leve já daqui esses patos fedorentos! Depressa, antes que eles sujem a água do meu lago! A vontade que eu tenho é torcer o pescoço dos dois! E o seu também.

Em Asa Branca, de uma forma ou de outra, todos dependem do mito do herói para continuar sobrevivendo. Incluem-se nesse grupo o prefeito Florindo Abelha (Ary Fontoura) e Zé das Medalhas (Armando Bógus). O primeiro exerce a profissão de barbeiro juntamente com o cargo de prefeito. É caracterizado como uma personagem fraca, títere de Sinhozinho Malta. Ambiciona cargos políticos mais altos. É casado com Pombinha Abelha (Eloísa Mafalda). Diferentemente do marido, é forte e dominadora. Defensora da moral da cidade, a personagem é uma das principais opositoras contra a inauguração da boate Sexus¹⁰.

Na igreja, as beatas recorrem a padre Hipólito indignadas com o fato da inauguração da boate:

PADRE: Querem inaugurar no mesmo dia¹¹? A senhora tem certeza?

DONA POMBINHA: Tenho padre, não respeitaram nem ao menos a data. Parece que vão fazer de propósito pro escândalo ser ainda maior. Estão querendo aproveitar que a cidade vai estar cheia de gente de fora. Pedi, implorei ao meu marido, tá aqui minha filha que não me deixa mentir, mas ele respondeu que não podia fazer nada, que foi Sinhozinho Malta quem pediu pra deixar dona Matilde abrir a boate. Vai ter estriptease e tudo ...

Merece destaque também a figura emblemática de Sinhozinho Malta, uma representação típica de um coronel responsável por cometer inúmeros desmandos na região. No primeiro capítulo da telenovela, ele é apresentado como um grande empresário exportador de gado e proprietário de algumas fazendas. Chama atenção do receptor a maneira irreverente, mas autoritária com a qual a personagem é apresentada. Sinhozinho Malta está dando uma entrevista a jornalistas, a câmera o enquadra e a personagem diz:

SINHOZINHO MALTA: Podem fotografar à vontade, só peço que não envolvam minha vida particular. Tô certo ou tô errado? Podem falar de mim, também não me importo. Tem gente que diz que eu gosto de publicidade. O negócio é seguinte: eu entendo que cada um tem seu o trabalho. Eu tenho o meu, vocês têm o seu. E ninguém tem o direito de impedir o trabalho dos outros. Tou certo ou tou errado? Há pessoas que são notícia e há pessoas que não são. Vocês tem que ir atrás dos que são notícia... Agora, fiquem à

¹⁰ Como se trata de uma cidade anacrônica, a inauguração da boate desperta a ira das beatas lideradas por Dona Pombinha e por Padre Hipólito, personagem dúbio, que se divide no combate entre os pecados carnisais, a defesa dos bons costumes, mas recebe o aluguel pago por Matilde referente ao local onde funciona uma pousada chamada de Pousada Sossego.

¹¹ O fato causa ainda mais indignação porque a inauguração da boate "Sexus" vai ocorrer no mesmo dia da inauguração da estátua de Roque Santeiro.

vontade. Terêncio, meu capataz, vai levar vocês pra conhecer esta fazenda, mostrar a criação, nossas cinquenta mil cabeças de gado.

Dona Mocinha (Lucinha Lins) é a filha do prefeito. A jovem é a verdadeira noiva de Roque Santeiro e aguarda o retorno do noivo, mesmo sabendo que o amado está morto. A jovem mantém-se pura e virgem. Integra o grupo de beatas em guerra contra Matilde (Yoná Magalhães) e suas dançarinas da boate. Mocinha sofre de histeria e costuma ter alucinações. Recusa a paixão do professor Astromar (Rui Resende), um intelectual responsável por ter escrito a saga de Roque Santeiro em versos alexandrinos. Presidente do Centro Cívico Asa Branquense e orador de todas as cerimônias locais, também lhe é atribuída a proeza de se transformar em lobisomem na noite de lua cheia. Assim, a personagem se divide entre o amor platônico por Mocinha e sua sexualidade reprimida. Pálido e sempre vestindo roupas pretas, sua aparência reforça a lenda sobre sua transformação em lobisomem.

Por sua vez, Zé das Medalhas (Armando Bogus) é um comerciante, que enriqueceu graças à exploração da venda de artigos religiosos e santos milagreiros. É um dos principais beneficiários do mito por ter conseguido se enriquecer a partir da exploração da venda de medalhas, santos, camisetas e amuletos aos turistas. Ambiciosa ficar ainda mais rico, por isso pede ajuda de Malta para financiar uma máquina capaz de aumentar a produtividade de medalhas, além de querer inaugurar um supermercado em Asa Branca. É Casado com Lulu (Cássia Kis) e tem dois filhos: Tininha (Gabriela Bicalho) e Raul (Bruno César).

Vista pela sociedade como uma personagem angelical pelo fato de ter dito que vira Roque curar uma pessoa doente no lago, Lulu vive um casamento infeliz com Zé das Medalhas, que a agride, além de mantê-la em cárcere privado. A personagem é representada de uma forma ambígua por vivenciar o estereótipo da mulher angelical, santa, mas carnal, que deseja ter um orgasmo.

Matilde (Yoná Magalhães), por sua vez, é uma empresária que conta com duas dançarinas, Ninon (Claudia Raia) e Rosaly (Isis de Oliveira), e tenta inaugurar uma boate na cidade. Sua situação se complica um pouco com a chegada de Ronaldo César (Othon Bastos), um malandro explorador que vivia de aplicar golpes. Ele havia sido amante de Matilde, mas a personagem havia lhe abandonado e se instaurado em Asa Branca.

A trama se torna ainda mais movimentada com a chegada de uma equipe de filmagem, que chega a Asa Branca com o intuito de filmar a saga de Roque Santeiro. Fazem parte desse grupo as personagens Roberto Matias (Fábio Jr.), um verdadeiro conquistador de mulheres; Linda Bastos (Patrícia Pillar), atriz jovem explorada pelo marido; Gerson do Valle (Ewerton de Castro), diretor inseguro, confuso e apaixonado pela atriz Linda Bastos.

A presença da equipe de filmagem corresponde a uma metalinguagem, haja vista que o grupo objetiva filmar a saga de Roque Santeiro, bastante conhecida no ideário popular da região e ampliá-la para todo o Brasil. Dessa forma, aumentaria ainda mais a exploração do mito da fé e ocasionaria um frenético desenvolvimento da cidade de Asa Branca. Ao chegar à cidade, o grupo tem um grande problema com a filmagem, já que Porcina exige ler o roteiro para aprovação do que vai ser filmado. Porcina e Malta sabem desde o início que se trata de um roteiro falso, inventado para esconder de todos o relacionamento que os dois mantinham há tempos (desde a época em que a esposa de Malta era viva). Como capricho, exige que não se faça nenhuma alusão à Mocinha. Outro aspecto que interfere na mudança do roteiro é o atraso nas filmagens e o fim da verba dos patrocinadores, que não ficam contentes com o rumo da história.

Como alternativa, Gerson propõe a venda de cotas para conseguir concluir o trabalho. Dessa forma, a história contada vai se distanciando do enredo oficial. No Capítulo 209, na Pousada do Sossego, o diretor apresenta as prováveis mudanças no roteiro e explica para a equipe:

GERSON: Vejam só... O filme não teria mais qualquer compromisso com a realidade, com o que aconteceu de fato. Partimos para a pura ficção. Fantasia. E a história é a seguinte: começa dezessete anos após a morte de Roque Santeiro, isto é, começa hoje. Essa cidade com seu culto ao milagreiro, vivendo de romeiros, turistas, e da exploração desse mito. De repente, Roque Santeiro, em pessoa.

ROBERTO: Desde o céu.

LUISÃO: Uma aparição...

CARLA: Um novo milagre...

GERSON: Não, Roque Santeiro não morreu! Está vivo! Vivinho da Silva! *Close de Matilde, que sorri.*

ROBERTO: E que houve com ele? Uma parada cardíaca que durou 17 anos....

GERSON: Foi um equívoco, quem morreu foi outro... Isso depois eu justifico. O importante é a situação dramática: Roque volta e sua volta significa a desmitificação de tudo. A destruição da cidade! Não é genial?

ROBERTO: Uma ideia meio maluca... mas bem bolada... dava uma senhora novela...

ANGELA: Acho um barato! Matilde - Só que inteiramente irreal... Gerson - Ora, que importa o real?

TITO: Acho uma idiotice.

LINDA: Por que você não teve essa ideia antes? Agora teríamos que refazer tudo.

TITO: Arranje outra estrela porque minha mulher tá fora desse filme. (*Gerson está empolgadíssimo*).

GERSON: Muita coisa que se filmou eu posso aproveitar... Todas as cenas documentais que eu nem sabia porque estava filmando... era uma intuição, um sexto sentido! Do roteiro também quase tudo se aproveita... só faltam as seqüências finais, com a chegada de Roque e sua morte de fato.

MATILDE: Quem mata ele?

GERSON: A cidade! A cidade mata ele! *Close de Matilde que diz para si mesma.*

MATILDE: Nesse final eu não tinha pensado...

Dadas as tentativas de preservar o mito e, conseqüentemente, garantir o progresso da cidade, alguns personagens sofrem tentativas de eliminação com o retorno do herói indesejado, como é o caso do beato Salu (Nelson Dantas), pai de Roque. Desde o desaparecimento do filho, a personagem se transforma num eremita. De volta à cidade, Roque resolve visitá-lo. Beato Salu pensa ter visões ambivalentes e perturbadoras: ora celestiais, ora diabólicas. Por intermédio de Sinhozinho Malta, o beato é internado.

Roque aparece e pede para o pai denunciar os criminosos. Malta, Florindo e Zé das Medalhas armam um plano para eliminar o beato, que fica em coma. O beato é salvo no dia em que padre Albano (Cláudio Cavalcanti) iria revelar a verdade sobre o mito. Na hora da revelação, surge o beato, gritando a expressão: “mais forte são os poderes de Deus”. A aparição do beato deixa toda a cidade tumultuada e exerce grande influência para que o mito perpetuasse em Asa Branca.

Roque é reconhecido por Dr. Cazuzinha (Lutero Luiz), que espalha pela cidade a notícia da ressurreição do santo, mas é logo eliminado pelo grupo defensor da manutenção do mito do herói. Para que ninguém descubra a verdade sobre o retorno do herói, o grupo arquiteta a morte da personagem fazendo-a se afogar num alambique de cachaça.

Após cumprir a pena, Navalhada retorna para a cidade. Como forma de redimir-se, almeja construir uma capela para Roque. Na cidade, quando se depara com o herói, vem até a sua direção para explicar a verdade. Navalhada imagina estar vendo o diabo e atira contra Roque. O tiro não acerta o protagonista.

Sinhozinho Malta acaba matando o bandido. No dia seguinte, a população espalha a versão de que Roque desceu na cauda de uma estrela e matou o bandido, salvando pela segunda vez a cidade de Asa Branca.

O ocorrido contribuiu para que o mito se revitalizar e adquirir ainda mais importância na cidade. A partir dessa situação, é possível compreender a importância desse viés mítico representado em Roque Santeiro de maneira circular como uma forma de construção do ideário fabuloso na representação de aspectos míticos da sociedade. Se na peça, a representação do mito ganha um contorno mais político, de modo que sua manutenção ocorre devido a uma situação trágica na qual a personagem é assassinada; na telenovela, essa representação se dá de forma a acentuar a matriz popular com a qual Dias Gomes recorre para construir seu universo ficcional.

Pela breve exposição feita, pode-se perfeitamente compreender o motivo pelo qual a telenovela foi tão comentada durante sua exibição. Contou um texto primoroso, uma produção suntuosa, uma direção segura responsável pelo sucesso obtido pela produção da Rede Globo. Ao discutir os dilemas da sociedade brasileira, a telenovela apresentou uma sátira muito bem construída sobre o país, além de ter discutido a temática do misticismo, da religiosidade e da política. Ademais, o sucesso foi tão grande que Dias Gomes lançou uma segunda versão da peça agora intitulada de *Roque Santeiro ou O Berço do Herói*. No texto teatral, o autor implementou algumas alterações, tais como a incorporação do nome das personagens da telenovela ao do texto teatral e a ampliação de falas as quais estiveram presentes na produção audiovisual.

3.30 primeiro capítulo da “fantástica fábrica ficcional”

O primeiro capítulo de *Roque Santeiro* apresenta uma sequência de planos fornecida para situar o telespectador no cenário. A primeira imagem da telenovela é a cena do amanhecer do dia. Na sequência, a câmera focaliza o nascimento do sol e enquadra, em primeiro plano, um galo. Essas ações iniciais acentuam a rotina de uma cidade pequena. Na sequência, a câmera se distancia, permitindo ao receptor ver uma do cenário onde as ações transcorrerão.

Na sequência, há uma série de planos alternados responsáveis por focalizar locais e personagens-tipo. Assim, vê-se um homem em uma carroça e um homem

varrendo uma calçada. A câmera focaliza o sino, a igreja e uma personagem cega aparece acompanhada de uma criança. Para situar o telespectador, sinalizando que a movimentação no cenário se iniciará, mostra-se uma loja abrindo as portas. Logo aparecem referências ao misticismo do local por meio do enquadramento de uma feirante organizando suas mercadorias.

As imagens delineadas primam pelo aspecto popular, permitindo ao telespectador situar-se no espaço onde transcorrerá a ação. Vista de modo extensivo ao teatro, a apresentação da praça, enquanto espaço, ajuda a compor o aspecto de cidade interiorana com uma igreja, um coreto, os estabelecimentos públicos e comerciais, que são o espaço onde se desenrolam as ações. Dando continuidade, nas primeiras cenas da telenovela, aparece uma personagem caracterizada com traços já assimilados pelo ideário popular como pertencentes à malandragem. Uma sucessão de espaços abrindo as portas é responsável por situar o receptor para as ações iniciais de um dia na cidade. Pode-se ver, também, dois homens disputando uma partida de jogo de tabuleiro. Outro detalhe que desperta a atenção é a inscrição pichada no muro: “Diretas Já”, evidentemente, uma referência direta ao cenário político brasileiro da época.

Mais uma vez, altera-se o plano e a câmera focaliza a imagem de um santo. Há um toque de sino e o receptor é apresentado a uma imagem, que está sendo levantada. A câmera focaliza, em primeiro plano, o rosto de uma jovem moça. Há um corte para a estátua, que está enquadrada em primeiro plano. Quando ocorre novamente a focalização da jovem, há várias pessoas próximas dela observando a estátua, mas quatro travam um diálogo revelador sobre o local e sobre a estátua: o prefeito, sua esposa, Zé das Medalhas e Mocinha:

FLORINDO ABELHA: - Ficou uma estátua danada de bonita, não é Pombinha?

POMBINHA: - É ficou ...

ZÉ DAS MEDALHAS: - Seu prefeito tá de parabéns. É um monumento de fazer inveja a muita cidade grande.

DONA MOCINHA: - Só acho que não está nada parecido com ele...

ZÉ DAS MEDALHAS: - Reparando bem, não tá não..

FLORINDO ABELHA: - Não diga bobagem, filha! Estátua nunca fica parecida. E depois, como podia? Só existe um retrato dele e assim mesmo ruim, desbotado, não dá pra ver como ele era.

DONA MOCINHA: - Mas eu sei como ele era. Fui quase noiva dele.

Depois, Zé das Medalhas é enquadrado em primeiro plano e afirma que Dona Mocinha conheceu bem Roque Santeiro. Após a revelação do nome da personagem a quem o monumento homenageará, a câmera focaliza a escultura em primeiríssimo plano. Na sequência, o cego canta o trecho de uma canção:

Dizem que Roque Santeiro,
Um homem debaixo de um santo,
Ficou defendendo o seu canto e morreu,
Mas sei que é ainda vivente,
Na lama do rio corrente,
Na terra onde ele nasceu [...]

Nesse momento, a canção interpretada pela personagem é interrompida cedendo a vez para a trilha sonora da telenovela. Ao som da música interpretada por Sá e Guarabyra, o telespectador é apresentado a uma multidão de romeiros e de turistas, além de imagens de santos, medalhas, fitas e terços. Enfim, elementos que remetem ao culto da fé, além de cordéis sobre Roque Santeiro.

Após a cena retratada, há um corte e focaliza-se, no fundo da Igreja, o padre. Na porta, está o cego, que pergunta: “É padre Hipólito”? O padre responde de forma enérgica e revela o nome do cego: Jeremias. Na praça, próxima a estátua, encontram-se ainda Zé das Medalhas e o prefeito, que discutem sobre a inauguração do monumento:

FLORINDO ABELHA: - Vamos inaugurar no dia quinze, dia do aniversário da morte dele. Vai ser uma festa, até o governador prometeu vir.
ZÉ DAS MEDALHAS: - Então vou tratar de fazer mais medalhas e também umas miniaturas da estátua. Pode, seu prefeito?

Por meio dos diálogos travados entre as personagens, o receptor é introduzido no universo popular em que a exploração do mito da fé movimenta a economia do local. A pesquisadora Esther Hamburger (2005) ressalta a importância do espaço em Roque Santeiro para a quebra das convenções melodramáticas:

Diferentemente das convenções do melodrama televisivo, tais como descritos na literatura, que favorecem as ações em cenários privados ou semiprivados, a praça pública, centro da vida cotidiana em inúmeras pequenas cidades do Brasil, afora em frente à igreja da matriz, é cenário relevante em Roque Santeiro (HAMBURGER, 2005, p. 108).

Importante ressaltar que, do ponto de vista temático, a telenovela produzida na década de 1980 notabiliza-se por aprofundar as temáticas realistas iniciadas na

década de 1970. Dessa forma, os anos 80 assistem à modernização ainda maior das produções, que passaram a empregar explicitamente a temática política representada por personagens masculinos. Vale acrescentar que tal abordagem agora difere da década anterior pelo fato de o país não contar mais com a censura, o que permitiu às telenovelas representarem o período de uma maneira livre.

Embora reverbere em *Roque Santeiro* situações ligadas ao plano político, dadas suas vinculações com inúmeras matrizes, ela não é vinculada essencialmente a categoria política ora apontada. Sílvia Borelli (apud Costa 2000), ao estudar a mescla de gêneros presentes em uma telenovela, identificou numa mesma produção cenas românticas e líricas, cômicas e dramáticas, realistas e pornográficas. Dessa forma, não cabe categorizar a telenovela simplesmente em dramática ou policial, romântica ou satírica, uma vez que cada cena vista revela uma tendência e um estilo.

A autora ainda explica que a teleficção pode sofrer outras bricolagens devido ao sincretismo entre o popular e o erudito, do consagrado com o contemporâneo, do tradicional com o inovador. “As novelas processam, ao nível dos estilos, aquilo que fazem com as linguagens e os gêneros – misturam características e tradições, modelos e arquétipos, escapando a qualquer definição rígida que se crie para elas” (COSTA, 2000, p.168).

Com base nas pressuposições da estudiosa, salientamos a constituição de uma metáfora fortemente atrelada ao viés político da telenovela, todavia torna-se bastante problemático tentar incluir a telenovela num gênero ou simplesmente enquadrá-la como uma sátira de costumes. Em *Roque Santeiro*, o cenário de Asa Branca figurativiza o país. Ademais, uma simples análise do espaço propicia identificar indícios de que as ações se passem na Bahia (espaço original na peça de teatro). No primeiro capítulo, por exemplo, é feita uma série de alusões à localização de Asa Branca:

Movimentos messiânicos, santos, lugares mágicos, objetos abençoados literatura de cordel, uma praça central dominado por uma igreja e uma cidade com prefeito corrupto são referências a objetos, práticas e lugares conhecidos. A linguagem documental e a música diegética conferem verossimilhança à narrativa, convencendo-nos de que a história poderia mesmo ter acontecido em uma cidade nordestina (HAMBURGER, 2005, p. 114).

Avançando sobre a presença de alguns aspectos míticos presentes na telenovela, é importante esclarecer que, os mitos são constantes em todas as sociedades. Na contemporaneidade, Baccega (2003) explica que os meios de comunicação de massa têm a função de reatualizá-los:

Se hoje não sentamos mais ao pé da fogueira para ouvirmos as histórias de nosso povo e construirmos, junto com o narrador, os mitos de nossa identidade, se as feiras populares com seus poetas já não são mais o lugar privilegiado de constituição reconstrução permanente da nacionalidade, se a literatura de cordel e o circo perderam força, temos um novo espaço: os meios de comunicação, em especial a televisão, que se constituem no "lugar" privilegiado das narrativas, cujas matrizes históricas se encontram naquelas manifestações culturais (BACCEGA, 2003, p. 02).

Com base nas proposições de Baccega (2003), podemos atribuir ao mito uma forma de explicar as atitudes pertencentes aos entes que o entendem dessa maneira. Sendo assim, o estudo do mito é essencial, uma vez que por meio desse olhar, captamos o sentido de “estranhas” formas de conduta para uma maior compreensão dos excessos, a cultura e espiritualidade dessa sociedade. Como se trata de uma realidade cultural extremamente complexa, que pode ser abordada e interpretada através de perspectivas múltiplas e complementares, ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial: o tempo fabuloso do “princípio”.

3.4 Algumas especificidades sobre o processo de construção da personagem

Feitas algumas considerações acerca do enredo da telenovela, nesta seção apresentaremos algumas reflexões sobre a categoria personagem e sua construção nos diversos suportes, uma vez que na era da mobilidade esse elemento da narrativa migra para vários suportes. Elemento constituinte primordial da narrativa, a origem da personagem remonta a Grécia antiga quando se ocorriam os rituais em homenagem aos deuses.

Nesse período inicial, vale ressaltar, a categoria personagem era apenas uma máscara denominada de persona. Acerca desse elemento, Candida Vilares Gancho (1991) explica que a personagem pode ser vista como um ser fictício responsável pela execução do enredo, ou seja, aquele que promove a ação. Para essa autora,

sobressai na categoria personagem o aspecto da invenção, mesmo quando se tem personagens apoiadas na realidade. Nas palavras da autora: “Por mais real que pareça, o personagem é sempre invenção, mesmo quando se constata que determinados personagens são baseados em pessoas reais” (GANCHO, 1991, p.14).

Adentrando neste debate, também é importante recorrer às tessituras de Beth Brait (2017). A estudiosa explica que é impossível se pensar na categoria personagem sem percorrer os caminhos trilhados pela crítica. Assim, de acordo com a autora, pensar num referencial teórico sobre essa instância narrativa, deve-se voltar para o pensamento grego antigo. “No caso da personagem de ficção, é também nesse momento que vai encontrar o início de uma tradição voltada para o conhecimento e a reflexão dessa instância narrativa” (BRAIT, 2017, p. 38).

De acordo com a autora, Aristóteles foi o primeiro a tratar desse termo, quando defendeu a semelhança entre a personagem e a pessoa num conceito amplamente discutido, e, às vezes, mal compreendido: o de *mimesis aristotélica*. Vale acrescentar que os conceitos propostos por Aristóteles serviram como base para a concepção de personagem até o século XVIII, “momento em que o conceito de mimesis flagrado no pensador grego e manipulado por seus interpretadores começa a ser combatido” (BRAIT, 2017, p. 44).

O poeta Horácio (65-8 a. C.), além de propagar as ideias de Aristóteles, reiterou suas proposições acerca da personagem. O poeta acabou associando o aspecto de entretenimento, característica típica da literatura, a uma função pedagógica. Assim, o poeta acabou aproximando o conceito de personagem ao aspecto moral desses seres ficcionais. Brait (2017) salienta que o ponto de vista de Horácio reside na identificação da personagem como uma visão extrapoladora da mera reprodução humana. A autora assim se pronuncia: “Horácio concebe a personagem não apenas como reprodução dos seres vivos, mas como modelos a serem imitados, identificando personagem-homem e virtude advogando para esses seres o estatuto de moralidade humana que supõe imitação” (BRAIT, 2017, p. 44). Assim, a partir do exposto, pode-se compreender que o ponto de vista de Brait (2017) contribui para uma tradução empenhada em conceber esses seres ficcionais a partir de elementos humanos.

Retomando o ponto de vista de Brait (2017), a autora apresenta os elementos contextuais que influenciaram essa mudança de perspectiva:

É nesse momento que o sistema de valores da estética clássica começa a declinar, perdendo a sua homogeneidade e sua rigidez. É também nesse momento que o romance se desenvolve e se modifica, coincidindo com a afirmação de um novo público – o público burguês –, caracterizado entre outras coisas, por um gosto artístico particular (BRAIT, 2017, p. 46).

Seguindo as trilhas históricas dessa categoria da narração, no século XX constata-se grandes alterações na ficção ocasionadas pela adoção de experimentações narrativas. Nesse contexto, a concepção de personagem é ampliada a partir das contribuições de Georg Lukács (2000). Em sua obra intitulada *Teoria do Romance*, o autor encara esse gênero literário como uma forma de narrativa responsável pelo confronto direto entre o herói problemático e o mundo do conformismo e das convenções.

A publicação da obra de Forster (1998), intitulada *Aspectos do Romance*, contribui com as teorizações sobre a personagem. Ao avançar na categorização desse elemento da narrativa, o autor incluiu na sua classificação a personagem plana e a personagem esférica. De acordo com a categorização de Forster (1998), a personagem plana é aquela facilmente reconhecida, tendo em vista uma arquitetura marcada pela estaticidade e pouca densidade. Por sua vez, a personagem esférica seria aquela complexa, marcada pela densidade e por aspectos ambivalentes.

Brait (2017), ao explicar o ponto de vista de Forster (1998), encarou a intriga, a história e a personagem como os três elementos estruturais essenciais ao romance e atribui a esse ser fictício a particularidade dele se constituir como um componente básico da narrativa:

Essa concepção, que encara a obra como um sistema e possibilita a averiguação da personagem na sua relação com as demais partes da obra, e não mais por referência a elementos exteriores, permite um tratamento particularizado dos entes ficcionais como seres de linguagem, e resulta numa classificação considerada profundamente inovadora naquele contexto (BRAIT, 2017, p. 49).

Ainda sobre a categorização da personagem, Brait (2017) discute a particularidade da imitação da realidade ser representada de tal forma que as ações das personagens muito se assemelham às pessoas. Dessa forma, a autora comenta acerca da construção e da análise desses seres:

A construção de personagens obedece a determinadas leis, cujas pistas só o texto pode fornecer. Se nos dispusermos a verificar o processo de construção de personagens de um determinado texto e, posteriormente, por comparação, chegarmos as linhas mestras que deflagram esse processo no conjunto da obra do autor, ou num conjunto de obras de vários autores, temos que ter em mente que essa apreensão é ditada pelos instrumentos fornecidos pela análise, pela perspectiva crítica e pelas teorias utilizadas pelo analista (BRAIT, 2017, p. 89).

O ponto de vista da autora revela, portanto, uma relação imanente entre a personagem e o ser real. Sobressai também em suas incursões a concepção de que é perfeitamente possível classificar essa instância narrativa a partir de sua relação com o narrador, uma vez que, para ela, a personagem pode figurar na narrativa como um ser que apenas vive a história ou como um ser que narra o enredo. Dessa forma, Brait (2017) classifica o narrador em primeira pessoa como a personagem câmera e o narrador em terceira pessoa como se fosse uma câmera, que finge os registros na construção das personagens.

Sobre o narrador, o ponto de vista da autora está associado à concepção de que essa instância narrativa ao filiar-se a um condutor em primeira pessoa implica, obrigatoriamente, sua categorização como uma personagem que vivencia as ações narradas: “Por esse processo, os recursos selecionados pelo escritor para descrever, definir, construir os seres fictícios que dão a impressão de vida chegam diretamente ao leitor através de uma personagem” (BRAIT, 2017, p. 83). A partir das explicações da crítica, percebe-se que o narrador em primeira pessoa é aquele que vive as ações ocorridas no texto e, ao mesmo tempo, cumpre o papel de contar o que viveu nessa história. Por sua vez, o narrador em terceira pessoa é visto por Brait (2017) como uma câmera privilegiada, a qual “simula um registro contínuo, focalizando a personagem nos momentos precisos que interessam ao andamento da história e à materialização dos seres que a vivem” (BRAIT, 2017, p. 77). Assim, de acordo com o posicionamento da autora, o narrador em terceira pessoa é aquele que não vivencia a história, mas se notabiliza por constituir-se como um elemento que, do lado de fora dos acontecimentos, observa tudo o que acontece e narra os fatos como se estivesse distante das personagens.

Com efeito, é preciso também dar o devido destaque ao ponto de vista de Afrânio Coutinho (2008). Ao tratar acerca da origem do vocábulo personagem, o autor afirma que essa categoria tem sua gênese atrelada ao vocábulo *persona*,

máscara no teatro grego que se associava a um papel dramático. É importante explicar que nessa fase não ocorria relação do ator com o papel, contudo, aos poucos, passou a ocorrer a associação de pessoa com *persona*, responsável pela identificação do ator com a personagem.

Prosseguindo nas trilhas acerca dessa categoria narrativa, é importante acrescentar as contribuições da obra *A Personagem de Ficção*. Os ensaios reunidos nesse volume tratam sobre a constituição da personagem na literatura, no teatro e no cinema. Dessa forma, os ensaios são importantes porque teorizam a constituição desses seres ficcionais, mas também delimitam muitos pontos de aproximação entre as produções culturais. No ensaio inicial intitulado *Literatura e Personagem*, Anatol Rosenfeld (2014) delimita a importância ocupada pela personagem na elaboração da narrativa.

Ao contextualizar a importância da personagem para a narrativa, o crítico salienta:

A narração - mesmo a não-fictícia - , para se tornar em mera descrição ou em um relato, exige, portanto, que não haja ausências demasiado prolongadas do elemento humano (este, naturalmente, pode ser substituído por outros seres, quando antropomorfizados) porque o homem é o único ente que não se situa somente no tempo, mas que é essencialmente tempo (ROSENFELD, 2014, p. 28).

A partir das considerações de Rosenfeld (2014), pode-se perceber que o crítico ressalta a imanência da personagem à narrativa, uma vez que esses seres responsáveis pelo desenrolar da narrativa suscitam o interesse do leitor ou do telespectador. De modo mais aprofundado, ao se ater às especificidades desse elemento da narrativa, o crítico ressalta que a personagem literária apresenta peculiaridades que os demais meios, como cinema e teatro, não possuem. Assim, esse ponto de vista do autor pode ser explicado com base na mobilidade, uma vez que a personagem, ao migrar para outros gêneros e suportes, deve ser concebida de acordo com as bases do gênero a que se vincula. Dessa forma, a literatura apresenta a realização da linguagem escrita para dar forma a esses seres ficcionais. Por sua vez, no teatro, no cinema e na televisão, devem ser acionados outros mecanismos para se dar coerência à criação da personagem, dentre eles, situam-se o trabalho de criação do ator e do preparador de elenco.

Ao definir essa instância narrativa, o crítico Antonio Candido (2014) defende a tese de que a personagem é um ser fictício, mas construído de tal maneira pelo autor que, em muitos casos, esse elemento da narrativa se comporta como uma extensão humana. Dessa forma, a personagem de ficção é um ser envolto nas ações criadas pelo escritor e que figurativa as ações estruturantes da narrativa.

Segundo Candido (2014), a partir da segunda metade do século XVIII, a concepção de personagem se reconfigurou. Assim, o ideal herdado de Aristóteles e Horácio entrou em declínio, cedendo espaço a uma concepção na qual essa instância passou a ser associada a um viés psicologizante, que relaciona a personagem a uma representação do universo psicológico de seu criador.

A partir das teorizações de Forster (1998), Candido (2014) discorre sobre as categorizações, que muito se assemelham aos ideais propostos pelo crítico inglês. No estudo empreendido pelo crítico brasileiro, a personagem é classificada como personagens de costumes e personagens de natureza. Para Candido (2014), as personagens de costumes são aquelas com características e traços fortemente definidos, os quais são capazes de influenciar o desenrolar das ações. Os traços dessa personagem, para o crítico, são estáticos e se revelam com antecedência de tal modo que o leitor se identifica e tenha a convicção de que a personagem tem os seus traços da maneira como se apresentou desde o início da narrativa. Desse modo, Candido (2014) encara as personagens de natureza como aquelas construídas ao longo da narrativa, já que não revelam traços identificáveis acerca de seu caráter. São personagens complexas e multifacetadas, haja vista não se apresentarem de forma regular na narrativa.

Ao definir a personagem, a estudiosa Renata Pallotini (2012) explica que

a personagem é um ser de ficção, humano ou antropomorfo, criado por um autor e filtrado por ele. A personagem é a imagem de um ser, ou vários seres, que passa pelo crivo de um criador. A personagem de teleficção nos parece hoje, e cada vez mais, aquele ser fictício criado para representar histórias, que nasce no papel (ou no computador) e do qual o ator se apodera para levá-lo até o público (PALLOTTINI, 2012, p. 122).

Como um componente primordial da narrativa audiovisual, a personagem pode ser vista como elemento capaz de representar as ações propostas pelo enredo. Dessa forma, esse ente é um ser envolto nas ações criadas pelo escritor e que figurativiza as ações estruturantes da narrativa.

Ampliando as definições acerca da personagem de ficção, convém destacar, ainda, alguns aspectos sobre a personagem de teleficção, que apresenta uma forma característica de análise que a difere do romance ou do conto. Paulo Prado (2014), ao analisar a personagem de teatro, aponta relações de aproximação entre a peça e o romance: “ambas, em suas formas habituais, narram uma história, contam alguma coisa que supostamente aconteceu em algum lugar, em algum tempo, a um certo número de pessoas” (PRADO, 2014, p. 83).

Ao comparar as personagens dos dois gêneros, Prado (2014) assevera que a personagem do teatro se constitui como a totalidade da obra, uma vez que nada existe, a não ser por intermédio dessa instância narrativa. Para o autor, tanto o teatro quanto o romance falam sobre o homem, mas de perspectivas diferentes. Enquanto o teatro o faz por meio do próprio homem, tendo em vista que, ao se dirigir ao público, dispensa a presença de um narrador, o romance centra-se na narração, portanto precisa de um narrador para intermediar as ações situadas no enredo e vivenciadas pelas personagens.

Ao apontar essas diferenças, Prado (2014) salienta que:

A personagem teatral, portanto, para dirigir-se ao público, dispensa a mediação do narrador. A história não nos é contada, mas mostrada como se fosse de fato a própria realidade. Essa é, de resto, a vantagem específica do teatro, tornando-o particularmente persuasivo às pessoas sem imaginação suficiente para transformar, idealmente, a narração em ação: frente ao palco, em confronto direto com a personagem, elas são por assim dizer obrigadas a acreditar nesse tipo de ficção que lhes entra pelos olhos e pelos ouvidos (PRADO, 2014, p. 85).

A partir do ponto de vista do crítico, é possível, ainda que de forma breve, estabelecer uma aproximação entre as especificidades da personagem teatral e da personagem de teleficção pelo fato da narrativa teleficcional se estruturar nos mesmos parâmetros operados pelo teatro: a representação de comportamentos humanos por meio do próprio homem, ou seja, a presença de uma personagem representada por um ator cuja finalidade é viver o enredo de modo similar à realidade. Encarada como uma trajetória marcada pelo processo de sincronização de linguagens, assimilada neste trabalho como mobilidade, esse traço similar constitutivo de ambas as manifestações artísticas revela a migração, a incorporação e a revitalização de formatos narrativos.

Adentrando um pouco mais nesse aspecto, a estudiosa Cristina Costa (2000), ao estudar as especificidades da telenovela, enfatiza que há semelhanças entre telenovela e teatro. Para a autora, a estrutura narrativa da teleficção é essencialmente dramática, uma vez que a divisão dos capítulos é feita por meio de blocos, em cenas. Outra peculiaridade apresentada por Costa (2000) recai na ênfase dada ao desenvolvimento psicológico das personagens feitas de modo semelhante ao do teatro.

3.5 O arquétipo da malandragem na transposição do herói teleficcional

Em *Roque Santeiro*, a aparência de normalidade é rompida quando, após 17 anos do suposto confronto com o bandido, ocorrer o regresso do protagonista. No capítulo de retorno do herói, constrói-se uma atmosfera mítica. A personagem retorna numa noite bastante chuvosa, tenta entrar na igreja, mas encontra o local fechado. Roque, então, abastece o carro, toma um café, retorna e pergunta ao frentista se a localidade onde estavam era mesmo Asa Branca.

A seguir, reproduzimos alguns fotogramas para ilustrar o retorno da personagem à cidade de Asa Branca, fato ocorrido no capítulo 26:





Figura 01: O retorno de Roque Santeiro

O protagonista é apresentado ao público em uma noite bastante chuvosa. Procura uma pensão para se instalar e apresenta seu verdadeiro nome: Luís Roque Duarte. Como na cidade todos o conheciam pelo apelido de Roque Santeiro, a população de Asa Branca não o reconhece, exceto Matilde, que tira proveito da situação e usa esse fato para chantagear Sinhozinho Malta. Aos poucos, os mandatários de Asa Branca ficam sabendo do regresso do herói e se preocupam com as consequências econômicas para o local, caso a população descubra a verdade.

No decorrer da narrativa, as ações desencadeadas pela personagem, além de revelarem o aspecto cômico-farsesco criado por Dias Gomes, situam Roque como uma personagem que tipifica o arquétipo da malandragem, afinal o protagonista não se engaja em denunciar o grupo, tampouco ambiciona se redimir e revelar para a cidade a verdadeira história acerca da farsa alimentada por todos. Assim, ao delinear a revitalização da malandragem na representação da personagem Roque, observamos que a representação desse arquétipo, ao longo da trajetória, deu-se nos mais diversos aspectos.

De modo geral, essa representação associa-se ao pitoresco, ora representada com traços mais negativos; ora, com traços mais cômicos, situando a representação dessa figura arquetípica como alguém que precisa driblar expedientes de fome e miséria. Assim, delineamos, como momento importante da representação desse arquétipo na ficção nacional, a obra *Memórias de Um Sargento de Milícias*. O estudo de Candido (2015) sobre o romance é um grande marco dos estudos literários acerca da aclimação desse arquétipo no país.

Originalmente publicado na década de 1970, o ensaio intitulado *Dialética da Malandragem* propõe uma releitura acerca da obra de Manuel Antonio de Almeida

ao lhe atribuir a peculiaridade de inaugurar no Brasil o rol de obras que retratam personagens ligadas à malandragem. O crítico, nesse trabalho de grande vulto, interpretou o romance publicado no século XIX e acabou ressemantizando a maneira de se olhar para a obra ao refutar a tese de que a obra era representante do estilo picaresco espanhol.

André Rezende Benatti (2017), no ensaio *Um esboço malandro picaresco*, ao se reportar à importância do ensaio de Candido (2015), destaca que a *Dialética da Malandragem* traça, a partir do romance de Manuel Antonio de Almeida, “toda a estrutura literária e o processo social criador da personagem que hoje faz parte do imaginário popular brasileiro” (BENATTI, 2017, p. 09). Assim, ao mudar os rumos dos estudos literários, no que tange à análise da obra em questão, o estudioso introduziu uma nova linha teórica definindo a obra como um romance malandro. Dessa forma, o protagonista Leonardo representa, na visão de Candido (2015), o primeiro personagem malandro da literatura brasileira. No ensaio, Candido (2015) faz, inicialmente, uma recapitulação de três autores que se propuseram a teorizar sobre a obra. O estudioso José Veríssimo, no ano de 1894, considerou a obra de Almeida como um romance de costumes devido aos fortes traços descritivos do pitoresco Rio de Janeiro na época do reinado de Dom João VI. Mário de Andrade concebeu a obra de forma diversa de Veríssimo. Para o escritor e ensaísta modernista, a trajetória de Leonardo permite enquadrá-lo como uma obra do tipo marginal, muito semelhante, portanto, de Petrónio e Lazarillo de Tormes, ambas com personagens anti-heróis (CANDIDO, 2015).

Já no ano de 1956, Darcy Damasceno, ao estudar a obra, atribui-lhe o rótulo de romance de costumes, afirmando não ser possível enquadrá-la como uma obra picaresca devido a presença de uma personagem pícaro mais adjetival do que substancial. Dando continuidade em suas teorizações, Candido (2015) propõe uma abordagem que ressalta os motivos pelos quais a obra não pode ser enquadrada como um romance picaresco. Para tanto, o estudioso elenca os seguintes aspectos: a questão do narrador e a falta de choque para, depois, afirmar que a personagem é um anti-pícaro. A conclusão apontada pelo crítico revela que a sociedade brasileira vive numa profunda ambivalência acentuada pelo domínio da ordem e da desordem.

Bastante relevante para se compreender a aclimação da personagem ligada à malandragem é o ponto de vista de Altamir Botoso (2017). O estudioso tem se

dedicado a desvelar os meandros por onde esse arquétipo transita na cultura brasileira. Em um estudo publicado na obra *Malandros ou Neopícaros: Figurações do anti-herói na Literatura Brasileira*, o autor ressalta que o termo malandragem está atrelado ao vocábulo malandro. “Ligado ao vocábulo malandro, está o termo malandragem, com um sentido semântico negativo, que significa o ato, a qualidade ou o modo de vida daquele que a pratica” (BOTOSO, 2017, p. 21). Assim, como explica o estudioso, a carga negativa a que o vocábulo malandro está associado resulta no fato de tal expressão carregar as conotações de lesão ou danos a terceiros. Para Botoso (2017), a figura do malandro pode ser concebida no Brasil como uma espécie de aclimatação e de recriação do pícaro espanhol.

Sobre a importância do ensaio de Candido (2015), o autor se pronuncia nos seguintes termos:

Apesar de pôr reparos a essa possibilidade, analisa com toda a propriedade que é peculiar ao autor, a figura do malandro literário, apresentando-o como indivíduo fora das normas estabelecidas (ordem), que usa a astúcia e recusa ao trabalho como forma de ascensão social (BOTOSO, 2017, p. 20).

O ponto de vista do pesquisador revela-se de grande importância para o estudo empreendido neste trabalho por fornecer posicionamento teórico assertivo para desvelar a vitalidade dessa figura arquetípica da cultura nacional. Percebe-se, a partir do posicionamento de Botoso (2017), que a ambição e a manifestação do desejo em ascender socialmente sem esforço algum são traços peculiares da figura do malandro.

Ampliando as trilhas acerca da aclimatação da personagem ligada à malandragem, convém destacar, ainda, conforme Botoso (2017), a singularidade dessa figura ter se transferido das ruas para a ficção. O estudioso destaca que a linhagem dessa figura na cultura brasileira se inicia com Leonardo Pataca e se afirma com Macunaíma prosseguindo em várias obras, que recorrem à representação do malandro. Pensando no cenário da mobilidade, é perfeitamente possível afirmar que esse arquétipo migrou do espaço ficcional para o teleficcional.

Em *Roque Santeiro*, o protagonista apresenta traços que permitem aproximá-lo ao arquétipo da malandragem. Sua trajetória é moldada a partir da trapaça e das artimanhas para ascender socialmente com pouco esforço físico, peculiaridade responsável pela garantia da liberdade e a possibilidade de sobrevivência no

espaço. Assim, em uma cena posterior ao seu retorno, a personagem sai da pousada como um caixa e entra na igreja. Procura o padre Hipólito, mas não o encontra. Bastante emocionado, Roque retira da caixa um ostensório e o coloca sobre o altar. Era um objeto bastante adornado feito em ouro e cravejado de brilhantes. Logo em seguida, padre Hipólito fica surpreso ao adentrar no local com o restaurador¹² e se deparar com a peça sacra de volta a Asa Branca:

PADRE HIPÓLITO: Meu Deus! Não é possível! Dona Pombinha, a senhora vê o que eu estou vendo... ali, sobre o altar-mor?

DONA POMBINHA: Estou vendo um ostensório. Quem pôs ele ali?

DONA POMBINHA: É o mesmo... o mesmo que foi roubado pelos bandidos!

PADRE HIPÓLITO E DONA POMBINHA: *(De tão emocionados, padre Hipólito e Pombinha caíram de joelhos, gritando).* Milagre! Milagre! Deus seja louvado! Milagre!

O ideário popular credita mais um milagre ao herói de Asa Branca. Para a população da cidade, o objeto foi trazido pelos anjos do céu por intermédio de Roque Santeiro. Para padre Hipólito e Sinhozinho Malta, uma hipótese seria uma ação realizada por Navalhada, que poderia estar solto novamente depois de ter cumprido sua pena, todavia o pároco ficou bastante desconfiado devido à descrição dada pelo sacristão: um homem alto, magro, bem vestido, com boa aparência e em posse de uma caixa. No outro dia, após o retorno à cidade e ter devolvido o ostensório à igreja, Roque vai novamente ao local para rezar. É reconhecido por padre Hipólito:

PADRE HIPÓLITO: Não! Meu Deus! Não é possível!

ROQUE SANTEIRO: Não se assuste, padre. Sou eu mesmo. Vim buscar sua bênção e seu perdão!

[...]

PADRE HIPÓLITO: Você... você é Roque?! Virgem Santíssima!

[...]

ROQUE SANTEIRO: Eu não devia ter aparecido assim, de repente. Mas não tinha outro jeito. O senhor me perdoe.

PADRE HIPÓLITO: Ainda não posso acreditar.

ROQUE SANTEIRO: Que eu esteja vivo? Estou sim. Nunca estive tão vivo em minha vida.

[...]

PADRE HIPÓLITO: Roque Santeiro vivo!!! Como pode ser isto, meu Deus?!

ROQUE SANTEIRO: Tanto pode ser verdade, que eu estou aqui na sua frente.

¹² A igreja estava passando por uma reforma para a celebração do casamento de Sinhozinho Malta com a viúva Porcina.

PADRE HIPÓLITO: É, estou vendo. Estou aqui fazendo força para não pensar que isto é uma visão. Você é Roque Santeiro em carne e osso! [...]

Assim, o público fica sabendo que a personagem não havia morrido, não havia enfrentado cangaceiro algum, além de ter fugido com o dinheiro do resgate e ter levado as peças sacras da igreja. Tal fato pode ter como consequência a decadência da cidade e ruína das personalidades, que exploravam o ideário mítico em torno de Roque Santeiro.

Em uma reunião para decidir como deveriam proceder com relação ao retorno do herói, Sinhozinho Malta adverte o grupo: “- Bem, meus camaradas, não sei se vocês já atentaram bem para a gravidade da situação. Há dezessete anos que esta cidade vive de uma lenda. Uma lenda que cresceu e ficou maior do que ela. Hoje, ela e a cidade são a mesma coisa”.

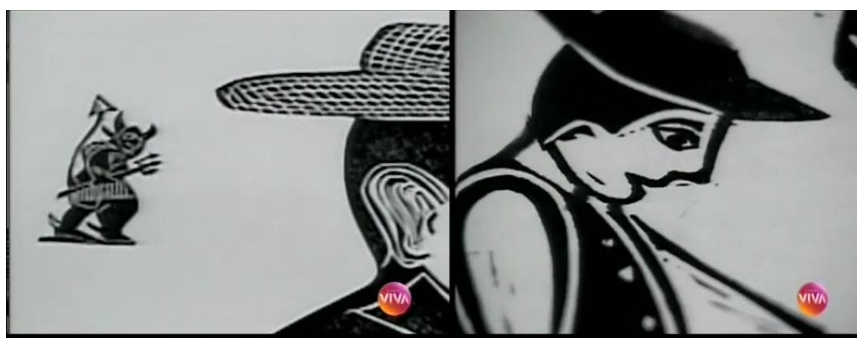
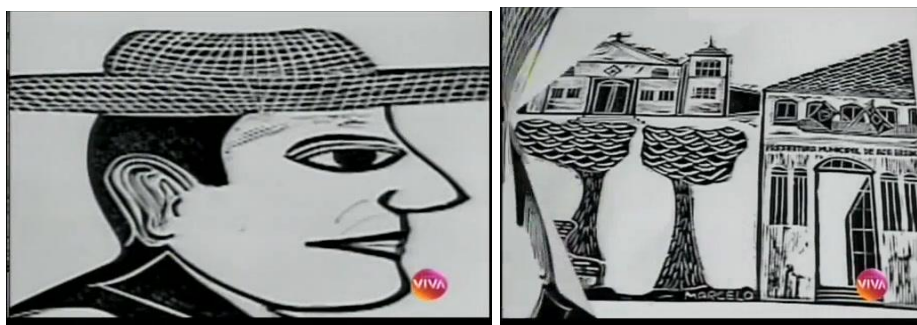
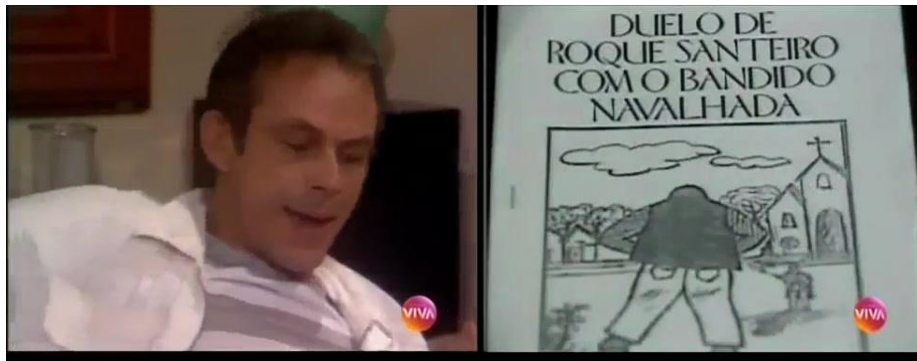
Diante da possibilidade da ruína da cidade frente ao surgimento do herói, Malta assevera que a personagem deve continuar morto. O grupo exterioriza as consequências da farsa do mito:

SINHOZINHO MALTA: Um terremoto, uma bomba atômica, ou pior que isso. Sua chegada vai significar o arrasamento de tudo isso ... tudo o que se fez durante esses anos. Pensem só quando souberem que Roque, nosso santo milagreiro, nosso mártir, não morreu heroicamente, mas continua vivo, cinicamente vivo!

FLORINDO ABELHA: O monumento na praça vai ter que sair de lá. E a romaria?! E o turismo?! Vão acabar. Quando se souber a verdade, ninguém mais vai aparecer aqui em busca de milagre...

ZÉ DAS MEDALHAS: (lamentando chorosamente). Os hotéis vão fechar. A cidade vai ficar às moscas. Toda essa indústria de medalhinhas, santinhos e patuás vai acabar.

No momento em Roque vai explicar para o grupo de mandatários de Asa Branca como agiu de modo a desencadear a situação na qual é elevado ao posto de herói, sobressai na cena da telenovela a reverberação de um tom notoriamente popular marcado pelo emprego da voz over da personagem protagonista, que narra sua astúcia em meio a uma sequência de ilustrações em xilogravura. Para o grupo, Roque explica como conseguiu a proeza de afugentar o bandido da cidade e, ainda por cima, apossar-se de uma quantia alta em dinheiro, além de ter furtado o ostensório.



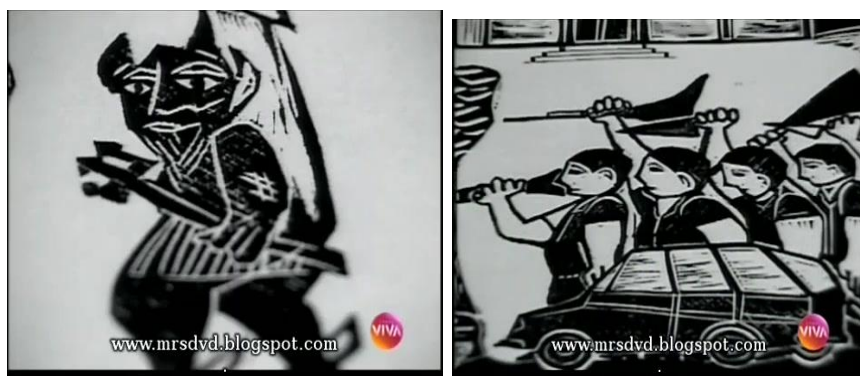
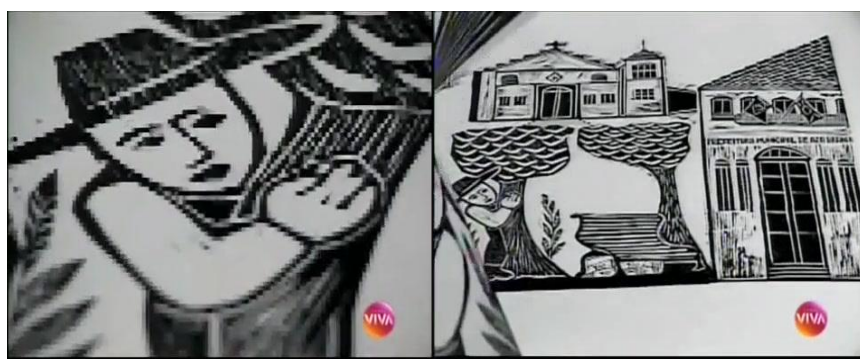
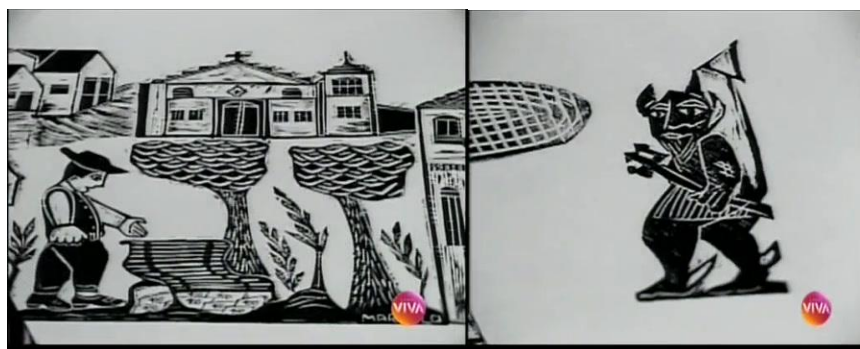


Figura 02: Aspectos da cultura popular na ilustração do discurso de Roque Santeiro

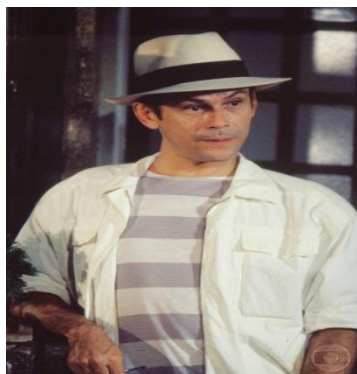
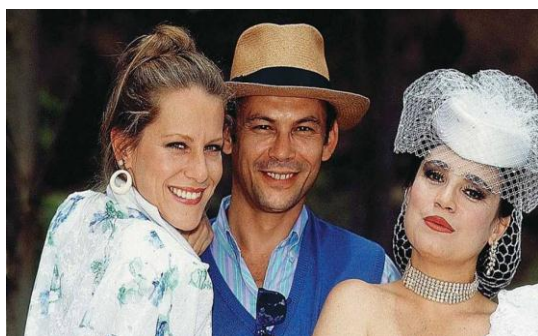
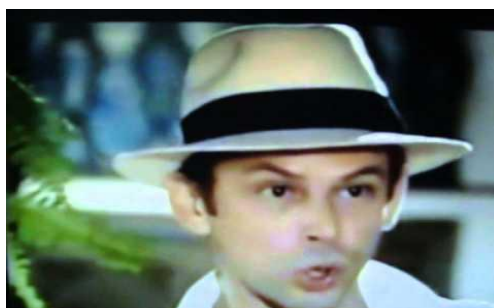
A partir do ensaio clássico de Candido (2015), como já assinalado, Benatti (2017) afirma que a sociedade brasileira transita entre a ordem e a desordem. Assim, o estudioso afirma que, a partir dessa dialética, há uma personagem que precisa viver. No Brasil, no século XX, esse arquétipo da malandragem passa a ser representado de forma estereotipada. Em seu estudo, o autor aponta que no país, essa personagem adquire até mesmo traços marcantes: chapéu de palheta ou panamá, calças e sapatos em branco ou em preto, camisa ou camiseta com listas e paletó.

A partir dessa categorização fornecida por Benatti (2017), confirmamos a peculiaridade da personagem da telenovela vincular-se ao arquétipo da malandragem na cultura nacional, uma vez que o figurino do protagonista da telenovela é um importante elemento de caracterização para dar coerência narrativa às suas ações.

Outro autor que traz sua contribuição para a compreensão deste tema é Roberto Goto (1988). De forma bastante esclarecedora, o estudioso contribui com as considerações elencadas a respeito dos traços peculiares da representação do arquétipo da malandragem na ficção brasileira. Recorrendo à apresentação desse tipo, o crítico afirma que a figura da malandragem no imaginário coletivo da sociedade brasileira está associada de maneira a refletir determinados atributos específicos do brasileiro, tais como “ hospitalidade e malícia, a ginga, a finta, o drible, a manha e o jogo de cintura, muito apreciados no futebol e na política, a agilidade e esperteza no escapar de situações constrangedoras ligadas ao trabalho e à repressão [...]” (GOTO, 1998, p. 11).

Prosseguindo nas trilhas acerca da tentativa de fornecer alguns aspectos acerca da constituição da malandragem na cultura nacional, é importante recorrer aos estudos empreendidos por Roberto DaMatta (1997). Dadas as amplas projeções realizadas pelo antropólogo acerca da figura do malandro na cultura brasileira, as reflexões são de extrema relevância para aqueles que se propõem a estudar e compreender as malhas pelas quais se manifesta a figura do malandro no contexto nacional. O diagnóstico fornecido pelo antropólogo revela que os traços da malandragem na cultura brasileira se manifestam devido à existência de um ser fortemente deslocado de suas regras formais, “fatalmente excluído do mercado de

trabalho, aliás, definido por nós como totalmente avesso ao trabalho e individualizado pelo modo de andar, falar e vestir-se” (DaMATTA, 1997, p. 298).



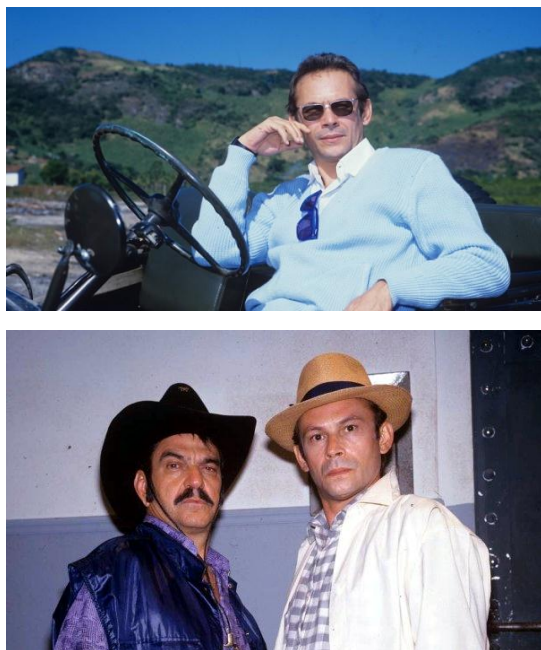


Figura 03: Caracterização de Roque Santeiro

Roque é retratado em várias cenas com as roupas típicas do malandro, que usa de um jogo de artimanhas para empreender conquistas e atingir seus propósitos. Ainda acerca das ações dessa personagem, é importante acrescentar que, além do possível declínio da cidade, o retorno de Roque Santeiro também ameaça a relação entre Malta e Porcina. Inicialmente, para ficar escondido da cidade, o grupo decide que Roque ficará hospedado na casa da viúva, mas os dois acabam tendo um envolvimento amoroso, fato que suscitará muitas tensões e distensões na narrativa teleficcional. Porcina abandona sua concepção de mulher dependente do amante para adotar uma postura de mulher emancipada e que encara o amor como uma forma legítima de vida. Na tentativa de se libertar da dependência exercida pelo coronel, Porcina contraria os gostos do amante até que ele descubra, de fato, a traição e passa a arquitetar planos para eliminar a personagem protagonista.

Além do envolvimento com Porcina, Roque também se envolve com Mocinha, sua noiva à época de seu suposto desaparecimento. Pelo fato de se revelar astuto e sedutor, acaba despertando também a atenção de Tânia (Lídia Brondi), filha de Malta, mas o envolvimento não chega a se concretizar. A presença da protagonista em Asa Branca torna-se insustentável a ponto de Malta tramar o assassinato da personagem, fato que se frustra devido a sua astúcia em se aliar ao *Jornal Gazeta*

de *Asa Branca*. Roque cria uma espécie de dossiê e entrega algumas cópias para pessoas de sua confiança. Denomina a estratégia de arma secreta. Assim, caso lhe acontecesse algo, o dossiê seria aberto e todos da cidade saberiam de fato o que estava acontecendo em Asa Branca.

3.6 Roque Santeiro e a revitalização do malandro no cenário da mobilidade

Artistas de esquerda optaram pelo caminho de promover uma arte nacional calcada em tematizar aspectos sociopolíticos em suas obras com a finalidade de se ajustar aos ideais de criar uma arte capaz de servir como um elemento de conscientização e revolução da sociedade brasileira. Desse modo, a trajetória de Dias Gomes revela um artista engajado preocupado em compor obras situadas na perspectiva do nacional-popular, responsáveis pela tematização das problemáticas atinentes ao universo brasileiro. Essa preocupação em se vincular a uma produção de caráter mais engajada, vale ressaltar, praticamente determinou que sua produção compreendida entre os anos 1940 e 1950 fosse ignorada pela crítica.

Ao se transferir para a televisão, na década de 1960, o escritor encarou o novo suporte como mais uma possibilidade de efetivar seu projeto artístico calcado em produzir uma arte engajada e popular, como revelou em entrevista publicada na Revista *Veja* em 24 de abril de 1974, reproduzida na obra *Encontros*:

Como se fechava um caminho para mim, a televisão me abriu um outro. Olhei para ela e vi uma imensa plateia à minha espera. E foi quando me perguntei se eram realmente justos os meus preconceitos: se, como autor que advogava o teatro para o povo, eu tinha o direito de me recusar para uma plateia de milhões de telespectadores. Senti que aquilo era um desafio e resolvi suar a camisa. E aqui faço um agradecimento a minha mulher, Janete Clair, que foi quem realmente abriu meus olhos para as possibilidades da TV (GOMES, 2012, p. 56).

A partir do ponto de vista de Dias Gomes (2012), é perfeitamente possível entrever que o dramaturgo tratou o novo suporte como uma forma de possibilitar a continuidade aos princípios inerentes de seu universo ficcional popular. Ademais, cabe enfatizar que, nesse momento, suas peças consideradas mais polêmicas estavam censuradas, de modo que o sustento do escritor vinha dos direitos autorais de *O Pagador de Promessas*.

Para o estudioso Igor Sacramento (2012), a produção televisiva de Dias Gomes revela um realismo crítico, mas também se mostra permeada pelo grotesco e pelo fantástico, indicando as fortes hibridizações estéticas responsáveis por situar a sua produção televisiva no projeto estético do dramaturgo. Em *Roque Santeiro*, esses traços estéticos estão presentes. Primeiro, pela adoção de inúmeras situações do cotidiano popular facilmente observada a partir do título e da vinheta de abertura da primeira versão, de 1975, que se intitulava *A Fabulosa História de Roque Santeiro e de Sua Fogosa Viúva, a que Foi Sem Nunca Ter Sido*.

As imagens reproduzidas a seguir ilustram nosso ponto de vista:



Figura 04: Abertura da primeira versão de *Roque Santeiro*

O estudioso da Literatura Comparada Antonio Roberto Esteves (2018), no prefácio da obra de Francisco Claudio Alves Marques (2018) intitulada *Escritos e Ditos: Poéticas e arquétipos da literatura de folhetos Itália/Brasil*, tece considerações

a esse aspecto do ideário popular identificado na apresentação da telenovela, salientando as relações estabelecidas entre a telenovela e o gênero cordel. “O cordel, gênero híbrido e musical, de origem ancestral, está presente desde o longo título da novela, comum às narrativas em verso, publicadas nos folhetos e cantadas nas feiras, especialmente do Nordeste brasileiro” (ESTEVES, 2018, p. 09).

Avançando na enumeração de elementos do universo estético de Dias Gomes, situamos a escolha de dramaturgo em ter deslocado o tempo da narrativa dos anos 1960 para os anos 1980, fazendo da teleficção uma verdadeira alegoria do Brasil, uma vez que o cenário da cidade de *Asa Branca* nada mais é que um microcosmo do país. Ao deslocar a narrativa para esse cenário fictício, Dias Gomes construiu uma sátira muito bem arquitetada sobre o país ao discutir misticismo, religiosidade e política em torno de uma questão mítica envolvendo a presença de um protagonista que tipifica aspectos da malandragem. Ainda sobre as peculiaridades da telenovela, Esteves (2018) enfatiza que essa narrativa teleficcional está centrada numa leitura do aspecto burlesco da sociedade brasileira. Com isso, emerge, nas palavras do crítico, o riso escrachado e proposital.

Esteves (2018) ainda acentua o processo de aclimatação e de ressemantização do cordel incorporado nas diversas manifestações artísticas da contemporaneidade:

Desse modo, circulando a partir de primitivas versões orientais ou greco-latinas até chegar às feiras e aos cantadores do interior do Nordeste e suas manifestações nas periferias das metrópoles do centro-sul do país ou releituras em diversos meios de comunicação, entre os quais as telenovelas, antigas histórias adquirem infinitas e variadas versões. Esse trânsito ocorre ao longo dos tempos em geografia diversificadas e em diferentes línguas e linguagens (ESTEVES, 2018, p. 11).

É possível notar que o enfoque dado por Esteves (2018) relaciona-se à peculiaridade de a televisão se constituir pelo caráter híbrido, uma vez que seus gêneros e formatos respondem ao rótulo de “pantagruel eletrônico”, como já assinalado por Balogh (2002), devido os traços do suporte se notabilizar por incluir inúmeras influências de matrizes estéticas cultas e populares devolvendo ao telespectador uma programação acentuada pelo caráter híbrido.

Os estudiosos Francisco Claudio Alves Marques e Esequiel Gomes da Silva (2012) contribuem de maneira profícua com as pressuposições empreendidas nesta seção. No artigo intitulado *Aspectos do cômico-carnavalesco medieval na literatura*

de cordel, os autores se detiveram ao estudo dos aspectos pertinentes à cultura cômica da “praça pública” medieval que incidem nos primeiros folhetos de cordel produzidos na zona da mata durante o período da primeira República.

É importante ressaltar que as pressuposições dos estudiosos são de grande importância porque descrevem minuciosamente como circularam as narrativas oriundas das matrizes europeias responsáveis por moldar o imaginário social e como elas foram absorvidas no contexto brasileiro, revelando que, no Brasil, desde sua gestação, a mobilidade de narrativas e de suportes se acentua pela absorção e revitalização de arquétipos responsáveis por exercer uma função ligada ao contexto de exploração econômica e, conseqüentemente, de marginalização da sociedade.

Para os estudiosos, o conceito de “praça pública” é visto como uma forma particular de comunicação

que se materializa a partir da irreverente negação das vozes oficiais, da Igreja, dos políticos, das oligarquias, dos senhores de engenho e de todos que, naquele momento, empenhavam-se na criação de um imaginário em torno do novo regime, o imaginário de que a República contaria com o apoio popular e que viria proclamar uma atitude de repúdio difuso à vida rotineira e aos arcaísmos (MARQUES; SILVA, 2012, p. 131).

No mesmo estudo, os autores, realçam a peculiaridade dos registros cômicos terem se constituído em uma forma de representar a República, mas também uma forma significativa de representar o contexto de vivências e de sociabilidades no país dessa época. Os autores salientam ainda que a zombaria e o sarcasmo expressos em tais folhetos estão atrelados ao contexto de reelaboração do cômico-carnavalesco da praça pública medieval “sendo que estes recursos cômicos, veiculadores de uma concepção particular do mundo, teriam vindo na bagagem dos colonizadores europeus e que aqui adaptados à realidade climática, econômica, social e cultural do sertão” (MARQUES; SILVA, 2012, p. 132).

Sobre a peculiaridade da preservação dessa mentalidade calcada nos valores socioeconômicos e culturais bem próximos aos aspectos medievais, os autores salientam:

Sedimentos da mentalidade medieval mantiveram-se preservados na psicologia coletiva do Nordeste canavieiro devido a uma série de fatores: pelo fato de ter sido a mais antiga zona de colonização que prosperou; por ter permanecido distanciada das principais mudanças que ocorriam no restante do país; pela fermentação étnica e cultural resultante do encontro das várias culturas ali aportadas; pela estabilidade e longevidade de uma

organização social semifeudal de latifúndio e patriarcalismo perpetuadora das tradições herdadas e, principalmente, pela ferrenha resistência às mudanças, tão bem documentadas pela literatura de cordel (MARQUES; SILVA, 2012, p. 132).

Como explicam os autores, “ao longo do século, tais fatores foram determinantes para que se mantivessem, passando, contudo, por vários processos de reelaboração” (MARQUES; SILVA, 2012, p. 133). Seguindo essa linha de raciocínio, para esses autores, a partir desses aspectos, as matrizes europeias herdadas migraram para diversas manifestações culturais presentes na região nordestina e no restante do país.

De modo bastante claro, os autores evidenciam ainda as particularidades responsáveis pela aclimação do gênero no sertão nordestino:

A comicidade medieval aqui aportada se aclimatária à realidade do sertão brávio, ganhando novas conotações, novos adereços, e passando a representar um universo ainda em vias de formação. Apesar dessas consideráveis modificações, a praça pública medieval continuaria cumprindo sua função social de renovação e reestruturação das mentalidades, pelo menos no Nordeste, região que manteve isolada por muitos séculos daquelas marcas culturais que chegavam ao Sul e Sudeste (MARQUES; SILVA, 2012, p. 136).

Como atesta Marques (2018), a astúcia brejeira na poesia popular nordestina é representada por Pedro Malasartes, João Grilo, Cancão de Fogo, Pedro Quengo, Bocage, Camões, entre outros, que exercem uma função ligada à superação de uma ordem vigente, “no sentido de que esses tipos sintetizam a astúcia e a sabedoria camponesa empregada para sobrepujar os representantes da cultura oficial, detentores da ‘sabedoria escrita’ e senhores dos meios de produção” (MARQUES, 2018, p. 205). Devido a esses traços ligados a uma função de caráter social, o pesquisador assevera que tais personagens se reconfiguram, passando de herói a anti-heróis. O estudioso, ao se referir aos malandros do imaginário nordestino, explica que eles, ao associarem à figura arquetípica da malandragem, são responsáveis por “revirarem do avesso os valores tradicionais e consagrados da coletividade” (MARQUES, 2018, p. 217).

Pensando na função social exercida pela televisão no país e nas especificidades do cenário contemporâneo rotulado de mobilidade, sobressai o ponto de vista de Maria Carmem Jacob de Souza (2004), que desnuda como se

opera a construção do popular no meio televisivo. Para a estudiosa, essa aclimação estrutura-se a partir de uma tensão situada entre os aspectos da emoção, da projeção e do lirismo, bem como na abordagem representativa de situações realistas dadas as devidas relações de uma narrativa que encontra o mercado como forte mediador cultural.

Dadas as especificidades da narrativa teleficcional em se mostrar como uma fértil expressão da representação da realidade brasileira atestada pela qualidade de um gênero que assumiu uma função peculiar no Brasil, uma vez que se trata de um gênero que legitima e reflete a sociedade brasileira, se pensarmos em sua função representativa discursiva, a telenovela ancora-se nesse entrecruzamento típico de fluxos da contemporaneidade, revelando a presença de uma forte hibridação de gêneros narrativos, que se estruturam em torno desse viés “culto” e “popular”. Ademais, pelo menos no Brasil, a construção do ideário nacional abrange a intermediação da televisão como seus aspectos documentarizantes em se constituir como um espelho da nação.

Maria Immacolata Vassallo de Lopes (2004) contribui de maneira fecunda com nossas pressuposições ao ressaltar a ascensão da telenovela como um ponto de entrecruzamento entre as formas cultura de massa e pela especificidade do gênero em se constituir como um nutriente do imaginário social brasileiro:

A telenovela aparece como um ponto de entrecruzamento não só de formas de investigação sobre a cultura de massa, mas de estados de reflexão teórica sobre as relações entre a televisão, os gêneros “cultos” e “populares”. Por meio dela é possível identificar o lugar da ficção narrativa na constituição do imaginário social e, no presente caso da telenovela brasileira, o que as diferenças regionais fazem a um produto que atravessou fronteiras (LOPES, 2004, p. 137).

Ao acentuar os traços da malandragem na telenovela *Roque Santeiro*, Dias Gomes, que era conhecedor do imaginário cordelístico nordestino e profundo conhecedor da literatura mundial, fato que pode ser atestado pelo trabalho que desempenhou durante o período em que esteve no rádio exercendo o ofício de adaptar os clássicos da literatura para esse meio, reverbera a malandragem aplicada ao protagonista, de modo a ressaltá-la como uma constante na cultura brasileira.

Ainda que a matriz desse anti-herói encontre seus traços no ideário popular nordestino, *Roque Santeiro* age de forma diversa dos seus ancestrais por ser um anti-herói tipicamente representante do cenário histórico experimentado pelo país na época de exibição da telenovela. O protagonista, na verdade, utilizou-se de expedientes farsescos para forjar seu desaparecimento. Por meio da astúcia, conseguiu convencer o bandido da cidade a ficar com uma pequena quantia de dinheiro. Como Sinhozinho Malta havia entregue um alto valor, o protagonista ficou com dinheiro suficiente para ir embora, além de ter furtado o valioso ostensório da igreja.

Como destaca Mauro Alencar (2008), a partir dessa contextualização, percebem-se grandes modificações operadas no desenvolvimento da telenovela, se comparada com o texto da peça. “Na peça, o mito do santeiro, na verdade, o mito do herói que defendendo sua pátria durante a Segunda Guerra Mundial fora morto no campo de batalha” (ALENCAR, 2008, p. 08). Assim como Roque Santeiro, Cabo Jorge estava vivo, portanto ambos apresentam a similaridade de contarem com o mesmo conflito: o retorno do falso herói responsável pelo empecilho da exploração do mito instaurado.

Assim, estruturada como forma de opor os mecanismos arcaicos de Asa Branca, mas de modo a se constituir uma alegoria do Brasil, o mito é explorado de modo a servir aos anseios de uma sociedade atrasada, escancarando um viés crítico acerca das amarras impeditivas para a construção de um país desenvolvido e calcado na democracia. Esse aspecto é comprovado, sobretudo, pelo desfecho, uma vez que a personagem entende sua condição de estranho naquele espaço e resolve partir do local sem que a população conhecesse a real história. Assim, Asa Branca continuou a sobreviver do mito, confirmando, na trama, que o mito é mais importante que a verdade.

Ainda sobre a figura do malandro na literatura brasileira, é importante acrescentar que esse arquétipo decorre de uma ideologia que norteia toda a problemática da não consolidação da Nação, sendo, então, um tipo de herói criado pela nossa sociedade. E, justamente, por causa da nossa sociedade hierarquizada, esse herói não poderia ser um homem comum que representasse a si mesmo, pois essa representação estaria ligada ao reflexo do cotidiano desinteressante dessa sociedade.

Essa peculiaridade pode ser melhor compreendida com base nas pressuposições do antropólogo Roberto DaMatta (1997). O estudioso, ao fornecer uma definição acerca do herói, destaca que esse ser fictício “deve sempre ser um pouco trágico para ser interessante, com sua vida sendo definida por meio de uma trajetória tortuosa, cheia de peripécias e desmascaramentos” (DAMATTA, 1997, p. 257).

Prosseguindo nas trilhas acerca da aclimação do arquétipo da malandragem na cultura nacional, é importante enfatizar que a adoção de matrizes populares na obra de Dias Gomes está vinculada com o seu projeto estético, já que por meio da identificação de aspectos visíveis no cotidiano da sociedade, ocorre a projeção, identificação e a possibilidade de operar mudanças críticas e estruturais. Ademais, no conjunto de sua obra, encontramos muitos elementos ligados aos aspectos populares, tais como messianismo, heroísmo individualista, exploração política, religiosa, social e econômica, além da reverberação da figura arquetípica da malandragem, temática fulcral deste trabalho. É importante acrescentar ainda que todos esses aspectos a que Dias Gomes recorre são revitalizados sob o signo da comédia, revigorando o cenário da “praça pública” medieval, aqui aportado com os colonizadores europeus, embora nossa malandragem esteja atrelada também e inegavelmente à perspicácia do negro que, aqui escravizado, procurou ajustar-se ao sistema por meio de expedientes que assegurassem sua sobrevivência.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Alicerçada na tradição oral, o sucesso do gênero telenovela se mantém na contemporaneidade, sobretudo pela conjugação de estratégias milenares inerentes à narrativa com a incorporação de aspectos tecnológicos responsáveis por revigorar os suportes e criar uma nova forma de audiência. Vale salientar, ainda, que esse gênero constitui-se como uma forma de narrativa sobre o país capaz de alimentar um repertório compartilhado de sentidos e de projeções responsáveis por situar o público numa comunidade imaginada, uma vez que o brasileiro desenvolveu o hábito de acompanhar o desenrolar de histórias seriadas transmitidas pela televisão.

Mesmo que não a veja diariamente, o telespectador mantém laços com a telenovela, seja nas diversas plataformas multitelas, características da nova fase de circulação de discursos na sociedade, ou, ainda, pela constituição dessa narrativa em se tornar um gênero capaz de narrar os dilemas da sociedade brasileira e criar um repertório compartilhado no cotidiano e na memória da sociedade.

Ao considerarmos a adaptação como um fenômeno expressivo do cenário contemporâneo, acentuamos a circulação de textos literários em outros suportes. Assim, é possível notar que, na conjuntura da multiplicidade, é necessário o surgimento de um novo olhar crítico para se pensar nas especificidades suscitadas pelo meio, haja vista exigir novas leituras a fim de que se dessacralizem formas arraigadas na academia de se conceber as relações entre literatura e audiovisual como evasivas e alienantes.

Como já realçado neste trabalho, a crítica literária Ivete Walty (2011), ao analisar as configurações do cenário cultural contemporâneo, assinala a mobilidade como característica principal da sociedade moderna pensada sob uma perspectiva cultural complexa, multifacetada, marcada pela convergência devido às conexões constantes mantidas com outros artefatos culturais. As considerações de Walty (2011) embasaram nossa reflexão inicial, especialmente, por fornecerem subsídios profícuos para tratar acerca da relação imanente entre literatura e teledramaturgia, aqui analisada ao largo de determinadas posturas acadêmicas excludentes.

Diante do exposto, destacamos o vínculo entre literatura e teledramaturgia como produto e expressão típicos da era da mobilidade. Para tanto, recorreremos aos pressupostos teóricos advindos da Literatura Comparada como aparato

metodológico devido sua área de atuação inter e transdisciplinar propiciar investigações entre literatura e outras expressões artísticas. Com efeito, a presença da teledramaturgia na sociedade brasileira, além da expressão da mobilidade caracterizadora do cenário atual, pode ser concebida como uma atualização do papel desempenhado pelos contadores de história na antiguidade: propiciar o acesso à ficção.

Seguindo essa linha de raciocínio, a teleficção emerge dessa relação como um gênero de representação da cultura nacional. Ancorada em uma estrutura que dialoga intensamente com os traços da cultura popular, a narrativa televisual apresenta personagens que se filiam a arquétipos. Assim, o presente trabalho investigou como ocorreu a transposição da personagem protagonista da peça teatral *O Berço do Herói* (1965) para a telenovela *Roque Santeiro* (1985).

Nosso estudo centrou-se na transposição da personagem protagonista e objetivou apontar as conjunções e disjunções ocorridas nesse processo. Ao se estudar a transposição da personagem para o meio televisivo, constatamos que os traços notoriamente trágicos da personagem da peça foram reconfigurados, cedendo espaço para uma representação associada à malandragem. Evidentemente, essa característica pode ser explicada pela postura de Dias Gomes, que revela um artista engajado preocupado em compor obras situadas na perspectiva do nacional-popular responsáveis pela tematização das problemáticas atinentes ao universo brasileiro. Ao se transferir para a televisão, na década de 1960, o escritor passou a conceber o novo suporte como mais uma possibilidade de efetivar seu projeto artístico voltado para a produção de uma arte engajada e popular.

Salientamos que as ações empreendidas pela personagem Roque Santeiro reverberam elementos tipicamente associados à malandragem, tais como a astúcia e a trapaça, uma vez que suas ações reais são distintas daquelas alimentadas pelo ideário popular que o sacraliza. Roque não é um herói, haja vista não ter uma grande missão. Não é íntegro, puro, honesto e movido pela bondade ou por grandes valores. Pelo contrário, de certa forma, ele é o responsável direto pela origem do culto ao mito que lhe é creditado. A personagem tem uma personalidade comum, enfrenta dilemas considerados comuns (até o envolvimento num triângulo amoroso).

O seu retorno causa bastante euforia devido às consequências econômicas para o local, mas Roque não se engaja em denunciar o grupo, tampouco se volta a redimir e revelar para a cidade a verdadeira história acerca da farsa sustentada por todos na cidade.

Para Cláudia Mattos (1982), a figura do malandro abarca um aspecto ligado à fronteira e à margem, notabilizando-se por revelar aspectos ligados à carnavalização e à ambiguidade: Ele não pode se classificar nem como operário bem comportado nem como criminoso comum: não é honesto, mas também não é ladrão, é malandro (MATTOS, 1982, p. 22). Ainda conforme as ponderações da estudiosa, a mobilidade da personagem ligada à malandragem é permanente, uma vez que ele depende dela para escapar, ainda que de forma passageira, às pressões do sistema.

Diante do exposto, a poética da malandragem no contexto nacional, pode ser perfeitamente compreendida como manifestação de um perfil marginalizado socialmente, portanto excluído da ordem pré-estabelecida. Dadas as peculiaridades de um país de extração colonial, situado no contexto periférico da ordem internacional e que apresenta uma estrutura ainda calcada nas contradições do sistema colonial responsável pela sua herança, a malandragem se aclimatou e se revitalizou em diversos aspectos da cultura nacional. No caso desse malandro que sai das ruas, ganha a ficção e migra para o audiovisual, tem-se a representação de personagens plasmados no reflexo do homem simples que tende a driblar os problemas da vida recorrendo à astúcia e a diversos expedientes, como havia feito seu ancestral afrobrasileiro escravizado às voltas com um sistema excludente e opressor.

Situando-se na ambivalência, como salienta Mattos (1982), essa personagem se revitaliza adquirindo status de anti-herói justamente por trilhar uma poética ambivalente situada entre a ordem e a desordem. A essa personagem, interessa solucionar seus dilemas, sobressaindo-se bem em qualquer situação.

Ampliando esse aspecto, convém destacar, que na telenovela, o herói parte rumo a uma jornada, haja vista não pertencer mais ao local. Sua presença em Asa Branca significa a desarticulação de uma estrutura bastante arraigada em diversos setores da cidade. Assim, fundado o mito, é necessário que ele se perpetue, já que em torno dele gravita toda a estrutura econômica do local. Qualquer tentativa de modificar essa realidade causará consequências irreversíveis. Por esse motivo, na

telenovela, a estrutura mítica se mantém, haja vista que o herói parte sem que a sociedade tome conhecimento acerca da realidade.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? *In*: AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Tradução de Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó. Argus, p. 55-76.
- ALENCAR, José de. **Ao Correr da Pena (folhetins inéditos)**. São Carlos: EDUFSCAR, 2003.
- ALENCAR, Mauro. A cultura popular nas telas. **Caderno Globo Universidade**, n. 3. Rio de Janeiro, Globo, 2013, p.50- 55.
- ALENCAR, Mauro. **A Hollywood Brasileira: Panorama da Telenovela no Brasil**. São Paulo: Senac, 2002.
- ALENCAR, Mauro. Mito e Realidade. *In*: GOMES, Dias. **Roque Santeiro**. Adaptação de Mauro Alencar. São Paulo: Globo, 2008. (Coleção Grandes Novelas).
- ANDRADE, Roberta Manuela Barros de. Telenovela e Memória Social. **Cadernos do CEOM**. Chapecó, vol. 16, n. 17, p. 223-240.
- ARNT. Hérís. 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.
- BACCEGA, Maria Aparecida. Ressignificação e atualização das categorias de análise da “ficção impressa” como um dos caminhos de estudo da narrativa teleficcional. *In*: BACCEGA, Maria Aparecida; OROFINO, Maria Isabel. (orgs.). **Consumindo e vivendo a vida: telenovela, consumo e seus discursos**. São Paulo: PPGCOM – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Práticas de Consumo, Intermeios, 2013. p. 27- 48.
- BACCEGA, Maria Aparecida. Narrativa Ficcional da Televisão: encontro com os temas sociais. **Comunicação & Educação**. São Paulo: CCA-ECA-USP/Moderna, n.º 26. p. 7-16, jan./ abr. 2003.
- BACCEGA, Maria Aparecida. Televisão e Escola: aproximações e distanciamentos. *In*: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 25, 2002, Salvador. **Anais...** Salvador: 2002.
- BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC, 2013.
- BALOGH, Anna Maria. **Conjunções, disjunções, transmutações: da Literatura ao cinema e à TV**. São Paulo: Annablume, 2009.

BALOGH, Anna Maria. **O Discurso Ficcional na TV**. São Paulo: EDUSP, 2002.

BENATTI, André Rezende. Um esboço do malandro picaresco. *In*: BOTOSO, Altamir. (org). **Malandros ou neopícaros: figurações do anti-herói na literatura brasileira**. São Paulo: Todas as Musas, 2017. p. 7-11.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. *In*: LIMA, Luiz Costa. **Teoria da cultura de massa**. 6. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000. p. 221-254.

BOTOSO, Altamir. A recriação do pícaro na literatura brasileira: o personagem malandro. *In*: BOTOSO, Altamir (org.). **Malandros ou neopícaros: figurações do anti-herói na literatura brasileira**. São Paulo: Todas as Musas, 2017. p. 13- 27.

BRAIT, Beth. **A Personagem**. São Paulo: Contexto, 2017.

BRANDILEONE, Ana Paula Nobile. Literatura brasileira contemporânea: caminhos diversos. *In*: BRANDILEONE, Ana Paula Nobile; OLIVEIRA, Vanderléia da Silva (Org.). **Desafios contemporâneos: a escrita do agora**. São Paulo: Annablume, 2013. p. 17- 33.

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

BUONANNO, Milly. Além da proximidade cultural: não contra a identidade, mas a favor da alteridade. *In*: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. **Telenovela: internacionalização e interculturalidade**. São Paulo: Loyola, 2004. p. 331- 360.

CAMARGO, Luís. Apresentação. *In*: PELLEGRINI, Tânia *et al.* (org.). **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 9- 13.

CAMPEDELLI, Samira Youssef. **A telenovela**. São Paulo: Ática, 1987.

CANDIDO, Antonio. A literatura e a formação do homem. **Remate de Males**. Campinas, p. 81-90, 2012.

CANDIDO, Antonio. A personagem do Romance. *In*: CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida Prado & GOMES, Paulo Emílio Salles. **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2014. p. 51- 80.

CANDIDO, Antonio. Dialética da Malandragem (caracterização das Memórias de um sargento de milícias). *In*: CANDIDO, Antonio. **O discurso e a cidade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2015. p. 17- 47.

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

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura comparada**. São Paulo: Ática, 2006.

CARVALHAL, Tânia Franco. Literatura Literatura Comparada: A estratégia interdisciplinar. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, v. 1, n. 1, p. 9-21, 1991.

CARVALHAL, Tânia Franco. **O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada**. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003.

CARVALHAL, Tânia Franco. Teorias em Literatura Comparada. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, v. 2, n. 2, p. 9- 17, 1994.

CONVERSANI, Ângela Aparecida Batista; BOTOSO, Altamir. **A presença do folhetim na minissérie Incidente em Antares**. Bauru: Canal 6, 2010.

COSTA, Cristiane. **Eu compro essa mulher**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

COSTA, Iná Camargo. **Dias Gomes – um dramaturgo nacional popular**. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

COSTA, Maria Cristina Castilho. **A milésima segunda noite**. São Paulo: Annablume, 2000.

COUTINHO, Afrânio. **Notas de Teoria Literária**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

DA MATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DALCASTGNÈ, Regina; EBLE, Laeticia Jensen. Apresentação. *In*: DALCASTGNÈ, Regina; EBLE, Laeticia Jensen. (orgs.). **Literatura e Exclusão**. Porto Alegre, Rio Grande do Sul: Editora Zouk. 2017. p. 11-14.

ESTEVES, Antonio Roberto. Cartografias de uma jornada: escritos e ditos que cruzam o Atlântico. *In*: ALVES MARQUES. Francisco Cláudio. **Escritos e ditos: poéticas e arquétipos da literatura de folhetos Itália/Brasil**. São Paulo: Humanitas; FAPESP, 2018.

FADUL, Anamaria. Telenovela e família no Brasil. **Comunicação & Sociedade**. São Bernardo do Campo: PósCom-Umesp, n. 34, p. 13-39, 2º sem. 2000.

FORSTER, Edward Morgan. **Aspectos do Romance**. São Paulo: Globo, 1998.

FRANCIS, Paulo. Prefácio de O Berço do Herói. *In*: GOMES, Dias. **O Berço do Herói**. 6ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand, 2015. p. 7- 10.

GANCHO, Candida Vilares. **Como analisar narrativas**. São Paulo: Ática, 1991.

GOMES, Dias. **Abertura de A Fabulosa Estória de Roque Santeiro**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kbQnK0DIQpU>. Acesso em 18 junh. 2019.

GOMES, Dias. **Apenas um Subversivo**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

GOMES, Dias. **Encontros: Dias Gomes**. In: GOMES, Luana Dias; GOMES, Mayra Dias (orgs.). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2012.

GOMES, Dias. O Berço do Herói e as armas do Carlos. In: GOMES, Dias. **Roque Santeiro ou O Berço do Herói**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

GOMES, Dias. **O Berço do Herói**. 6ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand, 2015.

GOMES, Dias. **Roque Santeiro ou O Berço do Herói**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

GOMES, Dias. **Roque Santeiro**. (Telenovela em 166 capítulos – CEDOC/Rede Globo de Televisão). Rio de Janeiro: 1985.

GOTO, Roberto. **Malandragem revisitada: uma leitura ideológica da malandragem**. Campinas: Pontes, 1988.

GUIMARÃES, Hélio. O romance do século XIX na televisão: observações sobre a adaptação de Os Maias. In: PELLEGRINI, Tânia *et al.* (org.). **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Ed. Senac. Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 91- 114.

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

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Trad. André Cechinel. Florianópolis: UFSC, 2013.

JOHNSON, Randal. Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de *Vidas Secas*. In: PELLEGRINI, Tânia *et al.* (org.). **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Ed. Senac São Paulo, Instituto Itaú Cultural, 2003, p. 37- 59.

LLOSA, Mario Vargas. **Programa Roda Viva**. São Paulo: TV Cultura, 13 mai. 2013.

LOPES, Maria Immacolatta Vassalo de Lopes. Para uma revisão das identidades coletivas em tempo de globalização. In: LOPES, Maria Immacolatta Vassalo de Lopes (org.). **Telenovela: internacionalização e interculturalidade**. São Paulo: Edições Loyola, 2004, p. 121- 137.

LUKÁCS, George. **Teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades: Editora 34, 2000. (Coleção Espírito Crítico).

MARQUES, Francisco Cláudio Alves; SILVA, Esequiel Gomes da. Aspectos do cômico-carnavalesco medieval na literatura de cordel. *In*: OSÓRIO, Ester Myriam Rojas (org.). **A poética sociológica de Bakhtin e os estudos culturais**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2012. p. 131-147.

MARQUES, Francisco Cláudio Alves. **Escritos e ditos: poéticas e arquétipos da literatura de folhetos Itália/Brasil**. São Paulo: Humanitas; FAPESP, 2018.

MATOS, Cláudia Neiva de. **Acertei na milhar: malandragem e samba no tempo de Getúlio**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

MELO, José Marques de; TOSTA, Sandra Pereira. **Mídia & Educação**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

MEMÓRIA GLOBO. **Roque Santeiro**. Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/roque-santeiro.htm>. Acesso em 12 dez. 2018.

MEYER, Marlyse. **Folhetim – uma história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária**. 16. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

MORETTI, Franco. O romance: história e teoria. Trad. Joaquim Toledo Jr. **Revista Novos Estudos Cebrap**, p. 201-212, nov. 2009.

NADAF, Yasmin Jamil. **Rodapé das miscelâneas: o folhetim nos jornais de Mato Grosso (séculos XIX e XX)**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2002.

NAGAMINI, Eliana. **Literatura, televisão, escola: estratégias para leitura de adaptações**. São Paulo: Cortez, 2004.

NITRINI, Sandra. **Literatura comparada. História, teoria e crítica**. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2000.

OLIVEIRA, Silvana. **Teoria da Literatura III**. Curitiba: IESDE, 2008.

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: Boitempo, 2012.

PAZ, Octavio. Ambiguidade do Romance. *In*: PAZ, Octavio. **Signos em Rotação**. 2. Ed. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 63- 74.

PELLEGRINI, Tânia. Realismo: postura e método. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, n. 42, p. 135-155, dez. 2007.

PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. *In*: CANDIDO, Antonio, ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida Prado & GOMES, Paulo Emílio Salles. **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2014. p. 81- 101.

REIMÃO, Sandra. **Livros e televisão: correlações**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

RENFREW, Alastair. **Mikhail Bakhtin**. Trad. Marcos Marcionillo. São Paulo: Parábola, 2017.

RESENDE, Beatriz. A Literatura Brasileira num mundo de fluxos. **Revista Terceira Margem**, Rio de Janeiro, 2010, Número 23, p. 103-112, julh./dez./ 2010.

RESENDE, Beatriz. **Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI**. Rio de Janeiro: Casa da palavra/Biblioteca Nacional, 2008.

RESENDE, Beatriz. Dias Gomes, o dramaturgo do povo. **Caderno Globo Universidade**, n. 3. Rio de Janeiro, Globo, 2013, p.10- 15.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e Personagem. *In*: CANDIDO, Antonio, ROSENFELD, Anatol, PRADO, Décio de Almeida Prado & GOMES, Paulo Emílio Salles. **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2014. p. 9- 49.

ROSENFELD, Anatol. **O Mito e o herói no moderno teatro brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

SACRAMENTO, Igor Pinto. **Nos tempos de Dias Gomes – A Trajetória de um intelectual comunista nas tramas comunicacionais**. São Paulo: Pedro & João Editores, 2015.

SACRAMENTO, Igor. Entre o dramático e o épico: O herói negativo e as hibridizações estéticas na teledramaturgia de Dias Gomes nos anos 1970. **Revista Eletrônica Literatura e Autoritarismo**, Rio Grande do Sul, p. 247-271, mai. 2012.

SADEK, José Roberto. **Telenovela: Um olhar do cinema**, São Paulo: Summus, 2008.

SANTAELLA, Lucia. **Cultura das mídias**. 4. ed. Paulus: São Paulo, 2003.

SANTAELLA, Lucia. **Linguagens líquidas na era da mobilidade**. São Paulo: Paulus, 2014.

SANTAELLA, Lucia. **Por que as comunicações e as artes estão convergindo?** São Paulo: Paulus, 2007.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

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

SOUZA, Maria Carmem Jacob. **Telenovela e Representação Social: Benedito Ruy Barbosa e a representação do popular na telenovela Renascer.** Editora E-papers, 2004.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Ilha do Desterro**, Florianópolis, v. 51, p. 283- 299, jul./dez. 2006.

SÜSSEKIND, Flora. **Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

TÁVOLA, Artur da. **A telenovela brasileira: história análise e conteúdo.** São Paulo: Globo, 1996.

TUFT, Thomas. Como as telenovelas servem para articular culturas híbridas no Brasil contemporâneo?. **Revista Brasileira de Ciência da Comunicação.** São Paulo v. 18, n. 2, p. 34-53, jul./dez. 1995

WALTY, Ivete. Percursos de Leitura. In: **Livros & Telas.** MARTINS, Aracy Alves et al. (orgs.). Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011, p. 108- 123.

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, Tânia *et al.* (org.). **Literatura, Cinema e Televisão.** São Paulo, SENAC, 2003, p. 61-89.