

## Caboclas, padroeiras, cravos e rosas. O espaço da história na telenovela brasileira

Biagio D'Angelo  
Universidade Católica Sedes Sapientiae – Lima

“Abra suas asas  
Solte suas feras  
Caia na gandaia  
Entre nessa festa”  
(Frenéticas, *Dancin' Days*)

As seis horas da tarde tornaram-se para o telespectador brasileiro (e agora graças à televisão via cabo, não somente brasileiro) um momento de dupla hipnose televisiva: as novelas transmitidas após o assim chamado *folheteen* se ocupam de história para os que simplesmente apreciam (ou sentem falta de) as épocas pretéritas e para os que lamentam ignorar a história segundo uma preocupação quase infinita com a informação que o processo da globalização trouxe consigo. São novelas de costumes em que os atores que havíamos acompanhado antes no horário nobre com *piercing*, biquini ou bebidas alcoólicas assumem outro papel, outra imagem que, prodígio da maquiagem, apresentam um rosto aparentemente novo e que os redime, às vezes, das maldades das personagens das oito.

Depois de um período em que a divisão em novelas por gênero e horário havia sido simplificada com uma série de novelas urbanas, nem sempre bem sucedidas, nos últimos três anos se assiste a uma reconsideração da novela histórica: este aspecto, que no mundo midiático está fortemente

relacionado ao gosto do público, revela curiosos modelos de comportamento, que abrem sempre mais as portas para uma reflexão mais cuidadosa das teorias culturais semióticas e antropológicas da pós-modernidade.

O interesse sobre a produção e a escritura (ou re-escritura, o famoso *remake* televisivo ou cinematográfico) de novelas históricas, numa época em que a história é fortemente criticada ou posta de lado, constitui um espaço de investigação sobre a cultura de massa e seu nexos paradigmático com a episteme pós-moderna. O regresso à história e a sua busca de significação é uma das principais preocupações da cultura contemporânea. Segundo a leitura de Fredric Jameson, trata-se sempre de uma “história com buracos” (“history with holes”), uma “história perfurada” (“perforated history”),<sup>1</sup> da qual o homem pede justificação e pode, através de sua valiosa entrada nos “buracos” históricos, indagar sobre aspectos tradicionalmente silenciados ou dissimulados, como a questão racial, os casos de prostituição e de sexo proibido em geral, o nascimento da nação, os povos ou minorias até então evitados. A atenção dada por Jameson à nostalgia para os filmes (“nostalgia film”), para os grandes relatos que demonstraram seu fracasso e sua inconsistência frente à crueldade do real, se movem dentro do terreno notadamente latinoamericano do “realismo mágico”: deixando de lado a pertinência do realismo mágico no contexto literário pós-colonial, assim como na escritura latino-americana do século XX, tem sido observado que “hallucinatory scenes and events, fantastic/phantasmagoric characters are used...to indict recent political and cultural perversions”,<sup>2</sup> da mesma maneira não é equivocado aplicar o conceito de um marco histórico transformado em uma ótica do realismo que, mais que ao passado, pretende tornar contemporâneos os acontecimentos e, subliminarmente, julgá-los.

Lois Zamora e Wendy Faris propõem uma leitura da história que pode ser aplicada ao gênero da novela histórica televisiva:

*History is inscribed, often in detail, but in such a way that actual events and existing situations are not always privileged and are certainly not limiting: historical narrative is no longer chronicle but clairvoyance.*<sup>3</sup>

Um procedimento similar se encontra nas novelas televisivas: a história existe e, além disso, funda um marco indiscutível de referências geopolíticas, mas ela não pode simplesmente “contar uma história” a um público instruído, pós-moderno, esperto, “desconfiado” (mesmo que socialmente diferenciado): a novela histórica indica novas leituras (às vezes paródicas)

<sup>1</sup> Fredric Jameson, “On Magic Realism in Film”, em *Signatures of the Visible*, New York, Routledge, 1990, p. 130.

<sup>2</sup> Cfr. Lois Parkinson Zamora – Wendy B. Faris, “Introduction”, em Zamora-Faris, eds. *Magical Realism: Theory, History, Community*, Durham, Duke University Press, 1995, p. 6.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 6.

de sistemas do presente que se vêm refletidos em um passado que, em definitivo, não é muito passado.

Um dos buracos históricos que necessitavam de maior destaque na consciência do povo (e não somente do brasileiro) era voltar a sensibilizar o espectador sobre o problema pós-colonial da escravidão. Homi Bhabha detectou essas novas perspectivas emergentes dessa cultura:

*[They] emerge from the colonial testimony of Third World countries and the discourses of minorities within the geopolitical divisions of east and west, north and south. They intervene in those ideological discourses of modernity that attempt to give a hegemonic normality to the uneven development and the differential, often disadvantaged, histories of nations, races, communities, peoples.<sup>4</sup>*

<sup>4</sup> Homi K. Bhabha, "Postcolonial criticism", em Stephen Greenblatt-Giles Gunn, eds., *Redrawing the Boundaries: The Transformation of English and American Literary Studies*, New York, MLA, 1992, p. 437. O grifo é meu.

No Brasil dos anos 70, sem dúvida, essa busca ideológica, e não de uma "normalidade hegemônica" de raças e comunidades, se deu "televisivamente", ou seja, massivamente a partir da adaptação de Gilberto Braga (sagaz estudioso de literatura francesa e dos mecanismos dos folhetins) do mediano romance romântico de Bernardo Guimarães, *A Escrava Isaura*. Essa novela, que estreou em 11 de outubro de 1976 na Globo, se transformou na produção brasileira de maior sucesso no exterior, protagonizada por uma excelente atriz estreante, Lucélia Santos, que personificou a escrava branca do título. A produção foi vendida para mais de 100 países. Numa entrevista ao "Programa do Jô" (Rede Globo, 2003), Lucélia declarou, entusiasmada, que "até os monges do Himalaia já me reconheceram. Ninguém esperava que a novela brasileira chegasse tão longe". A afirmação de Lucélia Santos é significativa. A novela brasileira fala agora com uma linguagem que explora – e talvez transgrida – os limites políticos, ideológicos, ontológicos das nações onde chega. O sucesso na Rússia e na China é indicativo, além disso, de um desejo de compreensão do problema da escravidão em países que, embora não tivessem escravos negros, viveram angustiados pela ausência de liberdade e pelo esquema violento da opressão.

Não é fácil explicar esse êxito tão universal: à primeira vista, poderia considerar-se que a história da escrava branca, perseguida pelo mesquinho Leôncio, filho do Comendador Almeida, é uma linda e emocionante trama, bem narrada "televisivamente" (a novela de Bernardo Guimarães peca por excessivo romantismo, típico da época). Além disso, "Isaura", que suspende

a guerra na Croácia por um breve período, que entusiasma os soviéticos e habitantes da ex DDR em tempos obscuros, que apaixona Fidel Castro e os cubanos, segundo notícias dignas de fé, funciona como a resposta à crise do metarrelato narrativo: no contexto de crise narrativa, que significa, na verdade, crise da “dialética do Espírito, da hermenêutica do significado, da emancipação do racional ou do sujeito atuante, ou a criação de bem-estar”, “Isaura” se opõe à pós-modernidade dos intelectuais que manifestam uma declarada “incredulidade a respeito das metanarrativas”.<sup>5</sup> Noutras palavras, “Isaura” detecta a distância quase abismal entre o pensamento filosófico-intelectual e o complexo processo da cultura de massa que, através das formas semióticas mais disparatadas (jazz, cine, telenovelas) se coloca em busca de um discurso de prazer cultural e catarse espiritual. Gilberto Braga dá a “Isaura” a dignidade da grande narrativa clássica mediante os recursos televisivos: por exemplo, na novela, Álvaro (Edwin Luisi) aparece somente a partir da metade da novela e, em sua adaptação, Braga inventa um novo personagem, Tobias (Roberto Pirilo), que é assassinado por Leôncio (Rubens de Falco) em um incêndio, no qual encontra a morte também a esposa de Leôncio, Malvina (Norma Blum), erroneamente confundida com a escrava branca. O folhetim se amplia, se dilata, porque esta é a lei da telenovela: seduz o espectador e o coloca no centro da eleição maniqueísta entre bem e mal. “Isaura”, que se tem convertido na heroína de muitas gerações a que não faltam os *clichés* típicos da comédia *larmoyante* ou do melodrama, é uma novela épica e mítica ao mesmo tempo, e representa – para dizer com palavras de Derrida ou de González Echevarría – “a novela fundadora do arquivo” das novelas. Gilberto Braga, inteligente e atento ao fenômeno de “Isaura”, apela ao fato que o espectador precisa ver histórias, precisa voltar a se emocionar para que o cerebralismo ou a fria racionalidade não superem a sinceridade dos sentimentos e seu mesmo reconhecimento na vida cotidiana. Assim justifica Braga o êxito da novela histórica:

*Numa sociedade escravocrata e machista, as mulheres estão psicologicamente entre a casa e a senzala. Não é só a história de uma escrava em busca de sua liberdade. É a história de uma mulher, por acaso nascida escrava, que procura, auxiliada por outras mulheres, muitas vezes não escravas, encontrar na liberdade o direito da escolha.*<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Jean-François Lyotard, *The Postmodern Condition. A Report on Knowledge*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984, pp. XXIII-XXIV.

<sup>6</sup> Cfr. [www.geocities.com/Athens/Olympus/3583/isaura25anos.htm](http://www.geocities.com/Athens/Olympus/3583/isaura25anos.htm)

Esse tipo de linguagem que elaborava implicitamente discursos sobre a revanche das mulheres e a aberração, castigada em sua representação filmica, da escravidão e das torturas, foi reutilizado para a novela “Sinhá moça” (1986), de Benedito Ruy Barbosa, que será um dos mestres indiscutidos do gênero histórico na telenovela.

“Sinhá moça” é uma adaptação de um romance da escritora e jornalista Maria Camila Dezonne Pacheco Fernandes. É curioso observar que a primeira edição é de 1950. Não se trata, portanto, de um romance da época histórica do abolicionismo e das vítimas da escravidão. A novela, assim como o romance, representou uma releitura da história nacional e da dignidade do patriotismo num período de ausência de valores nacionais próprios. A história parece um *remake* da “Escrava Isaura”, mas com muita probabilidade, a intenção da autora do romance original era destacar uma figura de mulher, salvá-la do oleografismo romântico e apontar para uma fé nos valores da pátria e do amor puro. Sinhá Moça (interpretada pela paladina das heroínas da tevê, Lucélia Santos) e Rodolfo Fontes (um jovem Marcos Paulo) vivem uma história de amor proibida por ela ser a filha do Barão de Araruna (outro escravocrata machista interpretado por outro duplicado do Leôncio de “Isaura”, Rubens de Falco) e ele, um apaixonado defensor das idéias abolicionistas. Mas o Barão de Araruna tem um filho com a escrava da fazenda, Maria das Dores (Dudu Moraes), que é um ex-escravo alforriado chamado Dimas, mas cujo nome verdadeiro é Rafao (Raymundo de Souza). E daqui o folhetim tem os recursos usuais de sedução enganosa para o telespectador...

“Sinhá moça” não teve o sucesso esperado: o espectador tinha na mente a dupla Santos-De Falco na versão Isaura-Leôncio, mas pelo menos, mediante a boa fatura do texto do Ruy Barbosa, lembrou para a consciência nacional que o Brasil é “o país mais grande do mundo” e que com certeza “Deus é brasileiro”...

Benedito Ruy Barbosa voltará aos grandes dramas históricos com duas novelas que marcaram época: “Pantanal” (1990) da extinta TV Manchete e “Terra Nostra” (1999), uma espécie de continuação da novela *Os Imigrantes*, exibida na TV Bandeirantes em 1981 e que tratava da imigração italiana, uma das paixões folhetinescas e históricas de Ruy Barbosa.

A percepção da história que Benedito Ruy Barbosa propõe ao telespectador é muito clara: para descobrir o Brasil “nacional”, é fundamental olhar no universo da mestiçagem. Além disso, a mistura de personagens, origens, clichês, costumes, falas é tudo o que identifica um povo; mas

o risco é que, dessa forma, a cultura afro-brasileira, se “folcloriza”, criando uma visão romântica e que, nem sempre, apesar da escolha ambivalente do passado histórico, tinha se debatido com situações políticas, históricas, culturais presentes. Essa imagem enganosa é a representação típica do cinema e da novela como ficção que apenas sai da realidade para se tornar imaginário do desejo de fabulação do homem. Muito apropriadamente falando de paradoxos nacionais e locais (que aqui aplicamos às novelas), Leyla Perrone-Moisés pôde declarar, com mordaz ironia, que “Latin America identity is a *mestizo* identity.... Diversity is our richness!”.<sup>7</sup> Ruy Barbosa subscreveria essa afirmação: a trama de “Terra Nostra”, exibida significativamente no horário nobre da Globo, em 2000, conta, no estilo da melhor saga familiar, as histórias e as aventuras da imigração italiana no Brasil no início do século XX e teve a ideal continuação com “Esperança” (2002).

“Esperança” passou infelizmente à história da televisão brasileira como a novela da “barriga”, dado que Benedito Ruy Barbosa teve que se licenciar da autoria da novela por problemas pessoais: foi necessária uma quantidade enorme de cenas de *flashbacks* que enfatizaram uma história que já tinha começado com a idéia errônea de *remake* do amor de Mateo e Giuliana.

Desde o ponto de vista histórico-nacional brasileiro, não há dúvida de que a faixa histórica procurada pelo autor é a mais interessante e proveitosa para explicar a identidade nacional e deixar no telespectador a curiosidade e o desejo de conhecer a própria origem como povo brasileiro. “Esperança” parte do desespero de 1931, quando o mundo vive as conseqüências da recessão econômica causada pela quebra da Bolsa de Nova York, em 1929. A crise de pobreza assustadora vivida nos Estados Unidos e na Europa teve reflexos sociopolíticos também no Brasil, onde os ricos barões e fazendeiros tiveram que enfrentar grandes problemas econômicos por causa da baixa demanda do “ouro verde”, o café. A política de Getúlio Vargas, levado ao poder com a Revolução de 1930, terá como um de seus momentos mais dramáticos a deflagração da Revolução Constitucionalista de 1932, em São Paulo. Benedito Ruy Barbosa, sempre declarando-se apaixonado por certos nós históricos do Brasil, dedicou atenção meticulosa às cenas de massa graças à direção poética de Luiz Fernando Carvalho e à pesquisa nos principais arquivos históricos do país. Os momentos marcantes da novela, quando, por exemplo, o protagonista, Toni (Reynaldo Gianecchini), participa ativamente no processo de formação do movimento operário, e a coragem e a busca de libertação da condição feminina, vivida na persona-

<sup>7</sup> Leyla Perrone-Moisés, “Paradoxes of Literary Nationalism in Latin America”, em Maria Elena de Valdés, Mario Valdés and Richard A. Young, eds., *Latin America as Its Literature*, Selected Papers of the XIVth Congress of the International Comparative Literature Association, ed. by Council on National Literatures World Report editors, 1995, p. 46.

gem de Nina (Maria Fernanda Cândido) dá, sob o manto da ficção novelesca televisiva, a idéia da enorme importância da época e da imigração massiva dos anos 30 até 50.

Benedito Ruy Barbosa, com um jeito dos grandes romances e crônicas históricas, coloca muitos estrangeiros, sobretudo italianos, portugueses, espanhóis, alemães, judeus, que fugindo do desemprego e da miséria em seus países chegaram ao Brasil em busca de melhor sorte, para fazer prosperar aqui seus sonhos e ideais. “Esperança” parece a paródia ficcional televisiva do acervo de diferenças e contribuições culturais que se podem encontrar no glorioso monumento nacional do Memorial do Imigrante, sem dúvida, um *unicum* na história da movimento migratório no mundo.

Infelizmente, os problemas causados pelos baixos índices de audiência e o gosto do público das oito, que parece acabar vítima do *marketing* mundial da globalização, fizeram com que Benedito Ruy Barbosa se afastasse da novela e o rumo dela passasse para as mãos de Walcyr Carrasco, outro *expert* em novelas históricas, mas que mudou trajetórias, personalidades de personagens e alterou o modelo histórico do roteirista precedente até um desenvolvimento excessivo de cenas de sexo e de suspense que, se de um lado deram à novela um ritmo novo e tipicamente folhetinesco, de outro acabaram com a visão político-intelectual da compreensão do processo histórico crucial do país.

Benedito Ruy Barbosa é, sem dúvida, muito consciente das implicações dos meios de comunicação massiva e se coloca perto da definição de “cultura híbrida” que propõe García Canclini ao assinalar que o processo de formação de um novo público (seja leitor ou espectador) se relaciona com uma série de fenômenos político-culturais, como o surgimento da classe média, o *boom* econômico e industrial, a ampliação das cidades (sempre mais “selvas de pedra”), as campanhas a favor da educação, a expansão de rádio e televisão.<sup>8</sup> Dessa forma, não mudou apenas a imagem do leitor (ou do telespectador), mas a criação literária e cultural, no específico continente latino-americano e no mundo:

*Si antes los escritores se habían dirigidos a una élite cuyas expectativas culturales le eran familiares –porque ellos mismos habían contribuido a conformarlas –, ahora se enfrentaban a un público que había estado excluido de esa cultura letrada anterior y comenzaban a buscar caminos para enlazar sus obras con la tradición cultural de aquellos sectores medios y populares que serían los nuevos destinatarios de las mismas.<sup>9</sup>*

<sup>8</sup> Cfr. Nestor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo, 1989.

<sup>9</sup> María Helena Rueda, “El dilema de lo popular en las letras latinoamericanas”, em *Cuadernos de literatura*, Número especial “Nuevos y peligrosos: Cultura, literatura y medios en América Latina”, coordenado por Jeffrey Cedeño, Jaime García Salcedo, Maite Villoria Nolla, vol. VIII, número 15, Enero-Junio de 2002, Bogotá, ed. Pontificia Universidad Javeriana, pp. 30-36 (32).

Aqui se pode entrever a importância capital do romance de Mario Vargas Llosa, *La tía Julia y o escritor* (1977), uma das melhores produções do autor peruano, que pode ser considerada como expressão paradigmática de uma mudança de interesses e mentalidades na assimilação de motivos próprios da cultura latino-americana e da busca de um novo tipo de linguagem que possa acolhê-los e refleti-los:

*La fascinación que produce Pedro Camacho en el protagonista de la novela de Mario Vargas Llosa tiene que ver con su capacidad para encantar al público masivo de sus radioteatros, su habilidad para descubrir sus expectativas y darles respuestas en historias noveladas. Esas masas que habían sido casi inexistentes para la literatura latinoamericana anterior, comenzaban a tener un valor fundamental para los nuevos autores, porque se vislumbraban como un conglomerado de lectores con capacidad para darle a la literatura el mercado que nunca antes había tenido.*<sup>10</sup>

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 32.

Feitas as devidas diferenças, não estamos longe da percepção que os autores de novela da Globo têm sobre o gênero: seria suficiente pensar em consagrados autores brasileiros, como Dias Gomes, que aproveitaram a criatividade e a difusão da novela para enaltecer um gênero destinado anteriormente a senhoritas choronas e sonhadoras, apaixonadas por homens ricos e melodramas mexicanos.

A novela histórica parece regressar ao seu auge por uma necessidade de recolocar-se frente à história do país e do continente, principalmente, através do que María Cristina Pons define como “uma releitura crítica e desmitificada do passado através da reescritura da história”.<sup>11</sup> É por isso que a telenovela, apresentando gente comum, anônimos no arquivos documentários da história, ou personagens fictícios representativos de certas classes sociais, culturais ou religiosas, altamente “ficcionalizáveis”, propõe uma nova visão mais conflitiva e menos “sentimental” dos nós cruciais do tempo passado. Além disso, recentemente a genial intuição de Maria Adelaide Amaral ao mesclar personagens fictícios e personagens históricos como Yolanda Penteado, Mário de Andrade e Santos Dumont, na minissérie “Um só coração”, extraordinariamente ambientada, demonstra uma vez mais o objetivo primordial de “autenticar” a ficção para representar a hibridação de raças, o contato com o estrangeiro e as revoluções culturais.

<sup>11</sup> María Cristina Pons, *Memorias do Olvido: Del Paso, García Márquez, Saer y la nueva novela histórica de fines del siglo XX*, México, Siglo XXI, 1996, p. 95.



*En la novela histórica el pasado reconstruido es un tiempo histórico, en el sentido de un pasado contemporaneizado que está en un permanente hacerse y que se conecta con el presente, además que se encuentra en un proceso de cambio. Ello depende de la intención del autor para elegir el pasado histórico, pues ha establecido un compromiso con la situación actual.*<sup>12</sup>

<sup>12</sup> Martha Lucía Rubiano, “La reescritura de la Historia en la Nueva Novela Histórica”, em *Cuadernos de literatura*, Número especial “Poéticas y trayectos de la literatura contemporánea: España, Hispanoamérica y Colombia”, coordenado por Cristo Figueroa Sánchez, Jeffrey Cedeño, Juan Alberto Blanco Puentes, Nohora Gómez, Catalina Hernández Obregón, vol. VII, Nos. 13 y 14, Enero-Junio, Julio-Diciembre de 2001, , ed. Pontificia Universidad Javeriana, pp.136-142 (139-40).

Entre o reconhecimento da aceitação dos motivos identitários representativos de um povo e o desejo de marcar a história através das ações de gente comum, coloca-se o núcleo das compridas (215 capítulos) e folhetinescas aventuras de “A Padroeira” de Walcyr Carrasco (2001). Inspirada no romance “As Minas de Prata”, de José de Alencar, Carrasco apresenta como trama central um amor de difícil realização no conturbado século XVIII, com a presença de falsos jesuítas, poetas cômicos e ciganas fugidas da inquisição espanhola. Nessa rede, às vezes divertida e caricaturada, de venturas e desventuras, em que entram músicos, cantores, negros e cegos, tem um papel fundamental o núcleo pobre dos pescadores da cidade de Guaratinguetá. O autor da novela dedica o motor da história à luta para o reconhecimento do culto à Nossa Senhora Aparecida, após sua imagem ter sido encontrada por eles no rio Paraíba do Sul. Os poderosos, que querem levar a ambição até às últimas conseqüências, perdem frente aos milagres acontecidos e às boas conversões com as quais se fecha a história. Também Nossa Senhora Aparecida vira personagem de novela e é assumida, justamente, como signo da identidade do povo brasileiro que, apesar dos seus clichês identitários, não tem só Orixá e candomblé.

Uma das novelas das seis mais sofisticadas, marcantes e suntuosas pelo enorme número de figurantes, cenas, figurinos, reprodução precisa de cidade do interior e dos costumes do Brasil do século XIX, foi “Força de um desejo” (1999), inteligente produção de Gilberto Braga e magistralmente interpretado por uma Princesa Sissi brasileira, Malu Mader, e pelo cativante Fábio Assunção. A história, inspirada em três romances de Visconde de Taunay, “A Retirada de Laguna”, “Inocência” e “A Mocidade de Trajano”, representava o clássico triângulo amoroso com a presença romântica e, ao mesmo tempo, enérgica de uma prostituta, Ester Delamare, que se dividia entre o poderoso barão Henrique Sobral e o filho dele, Inácio. A trama, que explorava todas as possibilidades folhetinescas de um texto adaptado para a televisão, ocupou-se também de problemas da história política e social do Brasil do século XIX. Braga dedicou-se a apresentar a

decadência dos ricos fazendeiros, com a conseqüente ascensão de cafeicultores e da burguesia, e o difícil processo de integração do movimento abolicionista, através da figura de Olívia, outra escrava branca, interpretada por uma sensual e ótima Cláudia Abreu.

Além disso, a busca do senso da história, que Gilberto Braga maneja com o brilho e a capacidade “tele-ficcional”, que também a crítica lhe reconhece, chegou à realização de um grupo de estudos da história nacional com os atores, para que tivessem uma melhor compreensão do Brasil do século XIX. Se é verdadeira a afirmação do cubano José Martí, segundo o qual a história americana é o poema mais triste e bonito que se possa encontrar,<sup>13</sup> então a produção da novela histórica representa, no específico do gênero, o signo mais evidente da necessidade de fazer novelas a partir da busca das próprias raízes e da identidade nacional. Como Antonio Esteves e Heloisa Costa Milton afirmam, a propósito do novo romance latino-americano, a história desse continente reivindica:

*Uma vitalidade poética que permite enlaçar fatos da memória com as construções discursivas que, reiteradamente, buscam o passado e formas de reinventá-lo no campo artístico. Nesse sentido, destaca-se o romance como composição que, no tocante à história da literatura, perfaz já uma tradição.*<sup>14</sup>

Se substituimos “romance” por “telenovela”, os signos dessa leitura teórica sobre a nova fase histórica do romance latinoamericano ficam idênticos: o modelo base do romance não muda a concepção do discurso historiográfico escondido (e ambigüamente mostrado) pela tela pequena.

Numa perspectiva de crítica social, Roberto Schwarz mostrou como o liberalismo brasileiro do século XIX justificava a presença dos escravos mediante a idéia mesquinha e presunçosa da “propriedade”.<sup>15</sup> Apresentando-se como liberal e escravocrata ao mesmo tempo, a sociedade brasileira mantém, conforme a definição incluída num belo artigo de Antônio Sanseverino, uma “dualidade” histórica que pode se aplicar ao sistema de signos que propõe a novela brasileira das seis, renovando uma visão típica do imaginário coletivo nacional que parece não ter mudado até hoje.

*O humanismo higienista, como ideologia, aliava o padrão burguês (modernidade brasileira pela europeização dos costumes) e mantinha o liberalismo escravista. A família de elite se transforma, mas exclui o escravo (demônio familiar) contra quem se mantém a lógica punitiva e colonial, pela repres-*

<sup>13</sup> José Martí, “As ruínas indias”, em *Letras fieras*. Seleção e prólogo de Roberto Fernández Retamar, La Habana, Letras Cubanas, 1985, p. 414.

<sup>14</sup> Antonio Roberto Esteves – Heloisa Costa Milton, “O Novo Romance Histórico Hispano-americano”, em *Estudos de Literatura e Lingüística*, H.Costa Milton-J.M. Sant’Ana Spera, orgs., Assis, FCL-UNESP ed., 2001, pp. 83-117 (83-4).

<sup>15</sup> Roberto Schwarz, *Ao vencedor as batatas*, São Paulo, Duas Cidades, 1988.

<sup>16</sup> Antônio Sanseverino, “A impossibilidade da história”, em *Organon. Revista do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul*, vol. 15, número 30-31, Porto Alegre, UFRGS, 2001, pp. 87-99 (90).

*são física e violenta. Quer dizer, não há de fato passagem de um sistema patriarcal para um liberal, burguês, mas um uso decorativo desse segundo.*<sup>16</sup>

É justamente o “uso decorativo” que impera nas novelas que mesclam inevitavelmente o problema da terra e da história com o folhetim, na sua natureza mais pura: trata-se de uma responsabilidade que autores como Ruy Barbosa sentem profundamente como uma re-apropriação dos ideais românticos da terra e da origem do povo, como identidade íntima, unidade do homem com a poeira, desejo de transcendência dos confins terrenos. A “disputa” que caracteriza a terra brasileira, segundo o estudo clássico de Sérgio Buarque de Hollanda,<sup>17</sup> entre o grande latifundiário, livre, feliz, rico (tudo isso só aparentemente) e a mão-de-obra escrava, em busca de uma autoridade e de um reconhecimento, configuram as linhas e os mecanismos histórico-sociais que a novela apresenta como conflito folhetinesco e “dualidade” ficcional que engana o telespectador, o qual se deixa ser enganado, na ambivalente relação entre o meio de comunicação e o horizonte de expectativas do público.

O atual *remake* de “Cabocla” (a primeira versão é de 1979), escrita por Benedito Ruy Barbosa, e adaptação do delicado romance histórico homônimo de Ribeiro Couto (1931), em primeira pessoa, e que lembra, sob certos aspectos temáticos e naturalísticos, o romance nacional colombiano *Maria*, de Jorge Isaacs, insere-se nessa direção de disputa folhetinesca e dualidade ficcional enganosa. Numa entrevista à própria Rede Globo, na semana de 9 de maio, Ruy Barbosa, satisfeito de ter Tony Ramos, Mauro Mendonça e Patrícia Pillar como paladinos ficcionais da questão da reforma agrária, afirma que a importância de falar dessa problemática é capital para compreender a situação contemporânea do Brasil. Para Ruy Barbosa trata-se de “um problema importantíssimo que, se o Brasil tivesse resolvido há 50 anos, o país estaria hoje no Primeiro Mundo. O Brasil, queira ou não queira, tem vocação para a terra. O país tem terra demais”.<sup>18</sup> Uma resposta que denuncia a importância do espaço da história na época da globalização e da cultura de massa, numa direção de respeito e estima pelos brasileiros de qualquer origem. Com orgulho, Benedito Ruy Barbosa sintetiza:

*A novela conscientiza o povo, ela tem o poder de pôr em discussão temas relevantes. Eu nunca me esqueço de ter lido, certa vez, uma nota no jornal “O Estado de S. Paulo” que dizia que o ex-presidente Fernando Henrique Cardoso havia*

<sup>17</sup> Cfr. Sérgio Buarque de Hollanda, *Raízes do Brasil*, São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

<sup>18</sup> Para as informações seguintes, utilizou-se a página web: <http://cabocla.globo.com/Cabocla/0,18529,VON0-3328-147899,00.html>

*declarado que a novela “O Rei do Gado” [1996, sempre do Benedito, n.d.a.] tinha ensinado mais aos brasileiros sobre reforma agrária, e a necessidade de encarar esse problema, do que qualquer outro meio de comunicação.*<sup>19</sup>

Segundo Seymour Menton, uma das características básicas do novo romance histórico latino-americano é a presença dos conceitos bakhtinianos de carnavalização e paródia, além de um amplo uso da intertextualidade.<sup>20</sup> A televisão que, como meio de comunicação respira a natureza do texto literário do qual deriva todo um diálogo intersemiótico vivíssimo, não escapa ao uso de imagens carnavalizadas e paródicas, que constituem uma das facetas mais recorrentes da comunicação *tout court*. A novela histórica das seis não escapa dessa reformulação: a história pode ser re-lida e sua re-leitura é bastante irônica em relação aos vícios e virtudes do passado, que se atualiza e permite ver o presente com os olhos desencantados de quem observa sarcasticamente que a história se repete, embora nessas repetições se encontre também o seu fascínio.

Um exemplo é a novela de Walcyr Carrasco, “O Cravo e a Rosa” (2001), um sucesso realmente merecido que surpreendeu pela audiência altíssima e pelo tipo de discursos variados que na novela se apresentavam. É notório que a novela é a adaptação televisiva da comédia shakespeariana, *A megera domada*, mas do texto original o autor mantém apenas alguns núcleos, dedicando-se mais cuidadosamente à exploração de temas modernos que exaltam, sim, questões sociais e econômicas do início do século XX, mas com referências ao presente.

O núcleo principal da novela já tem o tema com as suas variações. Catarina Batista, homônima da heroína shakespeariana, interpretada por Adriana Esteves, num papel que revela sua verve cômica, é uma mulher moderna que vive na sociedade paulista da década de 20 e recusa o papel destinado à mulher pela sociedade da época. Julião Petruccio (papel de Eduardo Moscovis) é o típico homem machista que só aceita que a mulher trabalhe em casa e cuide dos filhos. Apesar disso, Petruccio decide conquistar Catarina para salvar sua fazenda de ser leiloada. Os dois acabam se apaixonando, mas com a constante presença de violentas discussões e brigas muito cômicas, como a da inesquecível e original abertura da novela.

Os ideais feministas de Catarina chocam-se com os desejos erótico-místicos de Bianca, a doce irmã da megera domada, que vive um curioso conflito sensual já que, por toda a novela, declara gostar do corpo de Heitor

<sup>19</sup> Ibidem.

<sup>20</sup> Seymour Menton, *La Nueva Novela Histórica de la América Latina, 1979-1992*, México, FCE, 1993, pp.42-46.

e da alma do Professor Edmundo (com óbvias referências intertextuais ao popular romance de Rostand, *Cyrano de Bergerac*).

Como já tinha sido feito no caso da novela “Força de um desejo”, também ali a Globo conseguiu que o autor Walcyr Carrasco fomentasse um grupo de trabalho sobre a novela com a participação de todos os atores, para que a reconstituição da época toda fosse verossímil e fiel ao mesmo tempo, e para o qual foi convidado especialmente o professor de história da cultura da USP, Nicolau Sevcenko.

Em “O Cravo e a Rosa” é evidente que a telenovela trabalha com os aspectos mais relevantes de um texto mais especificamente literário porque a linguagem, base da mediação fabulatória do gênero, impregna-se de conexões históricas, recuperação da memória e busca da compreensão da ideologia do cotidiano. Por isso, recorrendo ao discurso irônico e paródico, à cumplicidade com o telespectador, às contradições percebidas entre passado e presente, a novela de Walcyr Carrasco enfrenta problemas culturais que são reinterpretados à luz de um sorriso que admite a passagem temporal, mas confirma a estrutura fixa do indivíduo. Assim, Catarina luta contra a idéia de um casamento burguês, que parece a única forma de realização pessoal para uma mulher; recusa a idéia de que ela, como filha mais velha, tem que se casar antes de Bianca; discute a exigência de virgindade, símbolo de moralidade e, portanto, de exemplo de virtude ou de exclusão social (Bianca que “sente formiguinhas” e Candoca que já a perdeu). Mas é sobretudo a força do processo de liberação da mulher, com todos seus tons cômicos e aparentemente banais, que se destacam na novela: as manifestações raivosas da identidade feminina de Catarina (o desejo de dirigir um carro, a escrita de artigos sobre os direitos da mulher, a participação em reuniões do movimento feminista) se juntam e se mesclam com outros personagens “modernos” e rebeldes para a época, como Lourdes (Carla Daniel), uma intelectual furiosamente feminista, amiga de Catarina, orgulhosa de ser virgem e de não ter nunca beijado um homem; Lindinha (Vanessa Gerbelli), a hipócrita que se finge de boa pobretona e que defende o direito a ser má; Kiki (Rejane Arruda), arrasadora *femme fatale* da época, que fuma de maneira ostentatória e usa apenas originais vestidos à la moda. Uma das cenas mais hilariantes e significativas é aquela em que Heitor (Rodrigo Faro) consegue um emprego na “Revista Feminina”, uma revista escrita e dirigida só por homens que tinham que assumir todos os papéis como se fossem mulheres, e se traveste de mulher para poder trabalhar “dignamente” e conquistar seu amor e seu sogro (*Mrs. Doubtfire* docet...).

Walcyr Carrasco, que repetiu o sucesso de “O Cravo e a Rosa” com a deliciosa e “romanticona” “Chocolate com Pimenta” (2003), preferiu, dessa vez, se manter no clássico mundo dos folhetins, sem especulações feministas ou excessiva ênfase na crítica social: a única figura mais “moderna” e antecipadora da sensibilidade da mulher independente, a Márcia, brilhantemente vivida por Drica Moraes, termina se casando não com o “senhor prefeito” (sonho de grandeza e riqueza apesar dos repetidos sotaques caipira), mas simplesmente (e um pouco burguesmente) com outro caipira, o Timóteo (Marcelo Novaes), que lhe oferece um amor estável e a salva do apelido de “sirigaita”.

Como se pode observar, a novela é um fenômeno que merece a atenção dos críticos de literatura: trabalhamos, por isso, com textos quase eminentemente literários e que pouco incursionam no território da semiótica. A produção cultural das novelas propostas pelo colosso brasileiro da Globo dialoga profundamente com questões capitais para a época em que vivemos, como identidade nacional, relação no campo artístico entre realidade e ficção, aproximação ao cotidiano, interagindo com a idéia de temporalidade com que a novela compete, significação e recuperação do patrimônio cultural de um espaço e, sobretudo, da sua memória. É justamente sobre esse último aspecto, o da memória, que fundamentamos nossa conclusão. A novela brasileira pertence à memória coletiva do Brasil e do continente latino-americano e, como afirma no livro *O circo eletrônico* o diretor Daniel Filho, “a novela... é a melhor representação da literatura popular no Brasil..., motivo de aglutinação, a linguagem, as formas de vida, preconceitos, história, a sua narrativa apresentou os brasileiros ao Brasil”.<sup>21</sup>

Sem dúvida, a televisão, apesar dos baixos e modestos *reality shows*, que desprezam os telespectadores inculcando-lhes a falsa idéia de uma vida fácil e sem escolhas reais ou sacrifícios, criou um público de leitores de literatura erudita, um público que pode dialogar e que descobre o relacionamento entre cultura erudita e cultura de massa. Com razão, Maria Antonieta Pereira avisa da importância de “preservar tradições” para

*construir democracias [...] e fortalecer uma auto-imagem afirmativa e crítica, que seja capaz de transformar os acervos culturais em campos de batalhas simbólicas e em redes de trocas efetivas.*<sup>22</sup>

Esse acervo, que de uma certa forma, preserva a memória nacional e intercontinental da América Latina, passa pela defesa do material da

<sup>21</sup> Daniel Filho, *O circo eletrônico. Fazendo TV no Brasil*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar ed., 2001.

<sup>22</sup> Maria Antonieta Pereira, “Subdesenvolvimento e Crítica da Razão Dualista”, em *Margens/Márgenes, Revista de Cultura*, Belo Horizonte-Buenos Aires-Mar del Plata-Salvador, n. 2, Dezembro 2002, pp. 56-65 (65).

novela. Sendo um gênero cultural desprezível, segundo as idéias de uma elite tradicionalista e ignorante (porque tradição seria também incorporar o folhetim romântico na produção escrita textual da literatura, como recentemente tinha sido resgatado), muitos capítulos da cumprida e antológica telenovela “Pantanal” (1990), uma das obras primas da TV Manchete e da teledramaturgia brasileira, assinada por Benedito Ruy Barbosa, podem estar se deteriorando, por estarem registrados em VHS e guardados em péssimas condições. Numa declaração ao portal da internet “Terra Brasil”, uma das melhores atrizes das últimas décadas, Cássia Kiss, afirmou possuir apenas os 17 primeiros capítulos de “Pantanal”, que marca a primeira fase da novela, quando a atriz atuou na trama como Maria Marruá, a mãe da protagonista principal, Juma (Cristiana Oliveira). A propósito dos 40 anos de telenovela no país, o jornalista da TV Press, Rodrigo Teixeira relata:

*A perda de uma novela histórica como Pantanal remete ao velho problema da preservação da memória cultural do Brasil e ao hábito das emissoras em reutilizar as fitas para gravar outras produções no lugar. Até 1985, a própria Globo só preservava seis capítulos de todas as suas novelas. Da leva da década de 70, por exemplo, somente 12 tramas foram salvas, como “O Bem Amado”, “Selva de Pedra” e “Escrava Isaura”. De “Beto Rockfeller”, que revolucionou o gênero no Brasil e ficou um ano no ar na Tupi, só restaram seis capítulos atualmente locados na Cinemateca de São Paulo. Dos 596 capítulos de “Redenção”, por exemplo, a novela mais longa produzida no Brasil, restou um único capítulo no acervo da Globo.<sup>23</sup>*

<sup>23</sup> Essas informações, assinadas pelo jornalista Rodrigo Teixeira, da TV Press, foram encontradas nos sites web: <http://www.exclusivo.terra.com.br/inter-na/0,,OI124553-EI1118,00.html> e <http://an.uol.com.br/2003/jul/28/0tev.htm>

A história da televisão não fica longe da história da cultura e a sua perda representaria uma absurda ausência de compreensão da tradição e da atitude antropológica dos homens num determinado período. A revitalização séria dos estudos sobre telenovela enriquece o debate entre cultura de massa e cultura erudita, entre identidade e memória, entre cânones e *marketing*, como poucos fenômenos atuais.

Resumindo: a história se arquiva também na televisão. Os documentos de transmissão do saber, dos costumes, dos acontecimentos são agora vitalmente conservados na “domesticação” da história que a telinha propõe como boa custódia do passado. Dessa forma, a televisão, meio frio e passivo, segundo a discutida opinião de Marshall Mc Luhan, torna-se um atual acervo de informações fundamentais que garantem a identidade e a histó-

ria de povos e nações, discutindo e dialogando numa “nova festa barroca da comunicação”, como o estudioso italiano Omar Calabrese define a tevê.

Por isso, terminamos como cantavam as Frenéticas numa das novelas mais conhecidas no mundo, “Dancin’ Days” de Gilberto Braga, no remoto 1978, “Abra suas asas/Solte suas feras/Caia na gandaia/Entre nessa festa”.