

## 5

### Literatura e Romance Sentimental

Há uma tendência de se associar a televisão ao romance popular, romance sentimental, que grassou na Europa no século XIX, do qual *Os mistérios de Paris*, escrito pelo dândi Eugene Sue, folhetim publicado nos jornais parisienses ao longo de um ano e meio (de 1842 a 1844), com um público leitor enorme, é o mais famoso exemplo. Esse folhetim foi tão popular e era tão lido, que os jornais onde eram publicados eram disputados por uma quantidade incrível de fãs, leitores e analfabetos, que pediam para os letrados lerem, todos seguindo, ávidos, as emoções e as peripécias dos personagens. *Os mistérios de Paris* foi objeto de análise de Marx e Engels em *A Sagrada Família*, que viram nele tão somente um instrumento de alienação e dominação da classe burguesa sobre as massas incultas.

O folhetim ocupa uma posição de enorme importância na formação da massa de leitores, tanto na Europa do século XIX como no Brasil imperial. Nunca é demais repetir que o folhetim era tão lido na França que os jornais que o publicavam foram taxados por Luis Napoleão, imperador francês caricato dos anos 1870, como tentativa de frear sua circulação.

Durante muito tempo a literatura foi dividida dogmaticamente em alta e baixa, a primeira escrita pelos clássicos autores e a segunda a regida pelo mercado; a alta a que tinha literariedade e a baixa a de enorme tiragem, a dos *best-sellers*. Presentemente tal visão simplista e elitista é claramente questionada. *Os Mistérios de Paris* foi um sucesso sem precedente de público e uma espécie de cartilha para os séculos seguintes para o autor que quisesse prender a atenção do leitor, com suas peripécias, heróis e vilões, aquilo que hoje denominamos folhetim.

*Os Mistérios de Paris*, de maneira simplificada, apresenta seguinte história:

Rodolfo de Gerolstein é um príncipe alemão muito rico, que trata seus súditos com justiça e bondade. Grandes males, porém o afligem – seu infeliz amor pela aventureira Sarah Mac Gregor e a suposta morte da filha nascida desse amor. O eixo da intriga consistirá na busca dessa filha, (que mais tarde se revela como a

prostituta Flor de Maria) e em sua redenção. Para tanto Rodolfo enfrentará situações difíceis e personagens horrendos como o Assassino, Jacob Ferrand, a Coruja, além de evitar as armadilhas de Sarah Mac Gregor ou de perversos como o jovem Saint-Rémy e, ainda por cima, salvar pessoas de bom coração como a Senhora de Fermont, restituir valores roubados a gente pobre, etc.

Toda essa armação imaginária tem como cenário principal a cidade de Paris com seus *bas-fonds*, caracterizado por situações miseráveis e grotescas, em que se entrecruzam mendigos. (SODRÉ: 1988, 7).

O folhetim não deixava de ser uma continuação dos romances de cavalaria e de amor cortês, do qual *D. Quixote* é uma paródia genialmente elaborada por Cervantes, ao mesmo tempo em que é uma ruptura. Hoje, o romance com grande publicação não é mais jogado no grande arquivo de entretenimento, sendo separado em texto com alta ou baixa qualidade literária. Até mesmo Marx e Engels, em quase tudo visionários com alto índice de acerto analítico, viram em *Os Mistérios de Paris*, de Sue, um texto que apenas alienava, não vendo no romance uma das prováveis causas das revoltas populares de 1848 em Paris, como o entende Muniz Sodré, sem prejuízo da insuperável contribuição dada pelo *Manifesto do Partido Comunista*, elaborada por Marx e Engels, e vindo a público, não por acaso, em 1848, além das evidentes condições materiais para a revolução popular.

A telenovela pode ser vista como uma continuação eletrônica dos folhetins, se retirarmos a carga de conceitos pejorativos por ventura existente em tal visão. Na história da literatura, alguns dos maiores romancistas publicaram parte de suas obras em folhetins, dos quais poderíamos citar Daniel Defoe, Charles Dickens, Dostoevski. No Brasil do Romantismo, quase todos os autores, como Joaquim Manuel de Macedo, autor de *A Moreninha*, José de Alencar, Bernardo Guimarães, autor de *A Escrava Isaura* e o genial Machado de Assis, entre outros, publicaram romances em jornais, folhetins, capítulo por capítulo.

A televisão brasileira teve uma primeira fase em que na telenovela predominou o chamado romance sentimental, filho direto do folhetim do século XIX, em que há um herói bom, puro, honesto, que lutará contra muitas dificuldades engendradas pelos vilões maus, perversos, que impedem sua felicidade nos braços da heroína, pura, virgem, imaculada, que sempre sofre estoicamente sem perder a dignidade.

Pina Coco afirma:

A novela brasileira, citada no original – *novela* – em francês, como uma categoria, assim como as *soap operas* norte-americanas – tem suas raízes no melodrama e em suas formas derivadas: o romance folhetim e a novela de rádio.

Na Rede Globo, até o início dos anos 1970, predominava a cubana Glória Magadan, diretora toda poderosa das telenovelas, baluarte destas idéias da novela eletrônica como romance sentimental, que ambientava todas as novelas da emissora em lugares exóticos como Havana, Madagascar, Marrakeschi, e exigia que os heróis se chamassem Rodolfo, Robledo, argumentando (na verdade, pelo cargo que ocupava na emissora, determinando) que o brasileiro não aceitaria jamais um herói chamado João da Silva. Hoje, essas colocações parecem até cômicas, entretanto foram uma espécie de lei férrea durante varias décadas na televisão brasileira, sendo impossível contrariá-las.

Dias Gomes seria um dos que contribuíram decisivamente para eliminar essas idéias ultrapassadas da televisão, quando passou a escrever novelas na Rede Globo nos anos 1970, tendo escrito mais de vinte novelas, todas ambientadas no Brasil, particularmente no Rio de Janeiro ou na Bahia, com heróis nacionais ao extremo, dando outra dimensão ao texto televisivo, que passou a ter qualidade literária em intensidade tal que dificilmente se repetiria após sua morte.

Conforme já dito, há restrições intelectuais a respeito de textos escritos para a televisão, como se o veículo por si só fizesse a qualidade do texto ou sua falta. Esta visão ocorre tanto no Brasil como em outros países.

Tal conceito negativo foi adotado por parcela considerável dos intelectuais marxistas, como, por exemplo, Theodor Adorno e Max Horkheimer, que passaram a ver os meios de comunicação de massa, que chamaram pejorativamente de “indústria cultural”, principalmente a televisão, como tão somente alienante e voz da hegemonia burguesa – ou seja, “uma máquina de influenciar, que permite pouca resistência.” (STAM: 1993, 150). Essa esquerda critica a “total manipulação” da mídia sobre as massas e os “falsos desejos ou falsas necessidades” criados pela mídia sobre as massas despossuídas e despolitizadas, que jamais alcançariam sua liberdade e visão de mundo real devido exatamente a tal manipulação. Mais recentemente, alguns intelectuais de esquerda, entre os quais Benjamin, Enzensberger e Bakhtin, passaram a ver os meios de comunicação de massa como um instrumento útil às massas. Walter Benjamin viu positivamente o impacto revolucionário das modernas técnicas de reprodução da

arte. Enzensberger viu como potencialmente progressista os produtos dos meios de massa, entendendo ainda que a televisão seja um “meio de comunicação vazado”, ao mesmo tempo “controlado pelas empresas” e “pressionado pelo desejo popular”. Robert Stam, sempre defendendo a mídia eletrônica, em seu *Mikhail Bakhtin e a crítica cultural de esquerda*, diz o seguinte:

... Enzensberger objetou á teoria da manipulação da mídia como um engodo das massas, enfatizando, em vez disso, seu direcionamento para “necessidades reais” e “desejos reais”. Seguindo essa veia utópica, autores como Frederic Jamenson, Richard Dyer e Dick Hebdige destacaram a resposta da cultura de massa ao que Jamenson denominou de “poder fundamental das necessidades sociais profundas”. (STAM; 1993, 151).

Entretanto, ainda mais favorável à televisão indiretamente é o teórico russo Mikail Bakhtin, que entende não haver produção cultural fora da linguagem e que o texto está no centro da linguagem e que não deve haver separação entre “texto e contexto”, entre alta cultura e cultura popular, entre cultura de elite e cultura popular. Desta forma, os meios de comunicação de massas e a televisão, como seu mais famoso canal, podem ser entendidos como produtores de cultura, linguagem e texto como os mais antigos, como os produtores de livros e teatro. O texto produzido para a televisão pode ser analisado assim como qualquer outro produzido para ser divulgado por outro meio, podendo ser bom ou ruim, dependendo de suas próprias qualidades literárias e artísticas. É claro que a televisão não é só texto; é também fundamentalmente imagem, som e tecnologia. Televisão também é recepção, pois ainda que os proprietários das emissoras de televisão possam impor uma programação inicial, esta só se manterá caso o público receptor a aceitar de acordo com seus próprios desejos e necessidades. Os empresários de televisão também necessitam de audiência para manter e aumentar o faturamento de publicidade, não se podendo, então, ver televisão como mão única, onde as massas simplesmente recebem um produto alienante sem poder influenciar ou negar seu consumo. Por outro lado, o produto da televisão, especialmente novela no caso da televisão brasileira, será julgado por sua qualidade, que poderá ser alta ou baixa, como qualquer produto cultural ou não cultural.