

#### 4. Pecado capital

Por terem sido o centro da gênese do Romantismo na segunda metade do século XVIII, França, Inglaterra e Alemanha exerceram uma influência significativa no desenvolvimento da visão romântica não só no restante da Europa, mas também nos países latino-americanos, nos quais o fenômeno se deu, de modo geral, a partir de 1820. Tal influência pode ser verificada, por exemplo, nas obras de dramaturgos como Gonçalves de Magalhães, Martins Pena e Gonçalves Dias, que, segundo Ivete Huppés (2000), responderam pela introdução do Romantismo no Brasil.

Em razão de sua consonância com o que estava em voga no velho continente, sobretudo, na França, esses autores foram, a partir da década de 30 do século XIX, os primeiros cultores do melodrama<sup>12</sup> em terras brasileiras. Logo, ao criarem suas peças, mantiveram todas as imbricações do gênero teatral popular francês pós-Revolução com a visão romântica, seja esta já inserida na escola literária propriamente dita ou ainda sob a face da sentimentalidade.

Portanto, os textos dos melodramaturgos do Romantismo brasileiro, além de seguirem os modelos formais europeus, importavam também os assuntos. Daí, espetáculos que abordavam desde temas característicos do drama burguês, como o culto da virtude e os nobres envolvidos em problemas íntimos, até os assuntos típicos do melodrama romântico, como os crimes, os adultérios, o dinheiro como empecilho para a realização amorosa, além de outros fatores que garantiam os amores infelizes.

Um exemplo de como o padrão teatral europeu do século XIX era seguido pelos autores brasileiros pode ser encontrado já na peça inaugural do Romantismo dramático no Brasil. *Antônio José ou O Poeta e a Inquisição* (1838), de

---

<sup>12</sup> Foram os pioneiros se conceituarmos o melodrama como o gênero teatral popular francês pós-Revolução que se alastrou mundo afora, ou seja, essa espécie dramática caracterizada pela exacerbação verbal e gestual de sentimentos sublinhados pela música. Entretanto, se levarmos em consideração o melodrama à italiana das origens, o pioneiro foi o poeta Cláudio Manuel da Costa, que teria sido o responsável pela tradução das obras de Metastásio – autor maior do gênero – encenadas na Casa de Ópera de Vila Rica (Ouro Preto) na segunda metade do século XVIII. Segundo Marlyse Meyer, num país de iletrados, onde a própria metrópole barrou a entrada do livro, o melodrama à italiana, nas vestes de seu autor mais importante, chegou primeiro (Meyer, 1996).

Gonçalves de Magalhães, padece da mesma ambiguidade em que melodrama e tragédia conviviam nos palcos da Europa, onde, ao mesmo tempo em que se queria um drama à moda nova, havia um desejo de se manter os valores clássicos já consagrados. Entretanto Magalhães fez a balança pender em favor da tragédia clássica. O autor justificava sua opção com base na finalidade moralizante associada à tragédia. Estava convencido de que os assuntos frequentados e o aparato cênico que caracterizam o drama romântico eram obstáculos para o indispensável objetivo de promover a virtude (Huppés, *op.cit.*).

A partir dessa informação de Huppés, é possível ver a relação do pensamento de Magalhães com os preceitos de Pixérécourt, cujo *Théâtre Choisi* – obra publicada por diligência de Charles Nodier reunindo as melhores peças do autor mais representativo do melodrama clássico – é contemporâneo da atividade dramática do primeiro Romantismo brasileiro. Pixérécourt, além das peças, apresentou, nessa coletânea, reflexões sobre a necessária moralidade do teatro, ou seja, convicções muito semelhantes àquelas de Gonçalves de Magalhães.

Como Pixérécourt, Magalhães reprovava as criações mais novas e celebrava o pendor edificante das antigas. Segundo ele, o espectador devia ser envolvido pela realidade da cena. Cabia-lhe acompanhar a trajetória das personagens, sentir compaixão e purgar os impulsos negativos. Logo, a despeito de Magalhães querer marcar uma aproximação entre a tragédia clássica e seu trabalho, ao cultivar excessivamente a virtude e o zelo pedagógico, acabou aproximando-se também do drama burguês de Diderot, cuja associação com a obra de Pixérécourt era direta, embora o autor de *Coelina*, segundo Thomasseau, apenas tardiamente tenha admitido tal influência.

Mesmo com esforço de Magalhães em cooperar com a atualização da cena nacional, tentando implantar no Brasil as novidades com as quais convivera em Paris, suas peças – apresentadas no principal teatro do Rio de Janeiro em 1838 e 1839 – não alcançaram resultados satisfatórios. E, embora reverenciasse a tragédia clássica, a inovação mais notória que ele conseguiu foi a adoção de certo toque melodramático que amenizava o rigor clássico. Tal característica é mais explícita em *Olgiato* (1839), sua segunda e última peça.

Nesse texto, o autor permanece dividido entre a primazia verbal característica da tragédia e a exuberância requerida pelo drama que fazia sucesso

em Paris. Mesmo desenvolvendo teses, a peça mantém o tom elevado dos personagens. Entretanto a ausência da tensão indispensável ao drama e a excessiva fixação sobre o tema da virtude não teriam agradado aos contemporâneos de Magalhães que, convencido sobre a função moralizante da arte, não admitiu qualquer tipo de concessão ao mal, vedando-lhe até mesmo a presença no palco. Tal aspecto do teatro de Magalhães permite uma analogia com o drama burguês de Diderot, já que este preferia o *tableau* aos golpes de teatro, justamente para possibilitar ao espectador um refúgio da realidade perversa.

Além do culto à virtude, as peças de Gonçalves de Magalhães traziam outras duas características que seriam encontradas nos trabalhos de autores românticos do mesmo período. São elas: o investimento na composição do cenário e a importância conferida à trama amorosa. Mas os contemporâneos de Magalhães não abriam mão da tensão e, ao contrário do autor de *Olgiato*, embora também tivessem uma preocupação moralizante herdada do drama burguês, suas temáticas guardavam mais afinidades com o melodrama de coloração romântica do que com o melodrama clássico de Pixierécourt.

Assim ocorria, por exemplo, na obra de Martins Pena, em cuja peça *Fernando ou o Cinto Acusador* (1837) é possível localizar um desenho muito próximo do melodrama à francesa daquela fase em que Thomasseau classifica como romântica, uma vez que traz toda a fatalidade característica do período. A trama envolve Fernando Strozzi, o responsável por inúmeros crimes que levaram à prisão e à morte o pai do Capitão Aquiles D’Aville, seu rival. Os dois jovens agora disputam a mão da bela e rica Sofia de Salvati.

Uma sequência de peripécias desemboca no duelo fatal entre os antagonistas. Fernando fere de morte a D’Haville. Em seguida, morre também, punido pela espada do fiel escudeiro da vítima. Sofia não resiste ao golpe, tampouco seu pai. Ambos sucumbem numa crise de desespero, de modo que a história fecha com a destruição completa dos envolvidos. Mesmo com a ventura pessoal vedada e o desfecho deixando de premiar os inocentes com a almejada plenitude, o impacto de peças como essa se mantinha:

(...) embora soe paradoxal, a brutalidade do infortúnio imerecido ou desespero do amor contrariado têm melhores chances de aprofundar a impressão produzida pela obra. O efeito da desgraça parece abalar mais. Produz um choque mais cruel e duradouro (HUPPES, 2000, p. 64).

Então, na perspectiva de Ivete Huppés, se o espectador se sentisse frustrado no desejo de testemunhar a felicidade, a peça ganhava pontos. Dito de outra forma, a frustração advinda com o desfecho mantinha o público mobilizado por mais tempo em torno das emoções deflagradas pela história. Ou seja, além de revolver amplo repertório de emoções ao longo do espetáculo, com o final infeliz, a plateia tinha sua imaginação ativada no sentido de buscar alternativas para o impasse. Rememorava-se o enredo, a fim de encontrar o ponto em que a tragédia poderia ter sido contornada. Além disso, o descalabro final vinha reforçar também uma tese cara ao melodrama e ao ideário romântico. Nada menos do que a noção de que o amor que aproxima duas pessoas – e somente elas – dá sentido à vida e nada é mais importante. A vida cessa com a privação do amor.

Como se vê, nesse melodrama de Martins Pena, já estão presentes o sentimentalismo, a agressividade e o medo, ou seja, algumas das emoções primárias que seriam, posteriormente, retrabalhadas pela cultura de massa de modo a manter a estrutura de consolação identificada por Eco no gênero teatral, bem como em seus deslizamentos para diferentes suportes. Entretanto o pensamento de Huppés sobre a referida peça permite a compreensão de que o melodrama romântico podia fugir do modelo seguro, pois – por meio dos finais infelizes – as peças também levavam o espectador a alguma reflexão, nem que fosse sobre a engenharia da trama, a fim de encontrar uma forma para que as personagens escapassem da desdita.

Mantendo a sintonia com o melodrama romântico francês, além do final infeliz, dramaturgos brasileiros e portugueses escreveram peças em torno de crimes e adultérios. Um paradigma dessa influência temática romântica no teatro do Brasil e de Portugal daquela época encontra-se nas várias dramatizações para o caso real de Dona Leonor, Duquesa da Casa de Bragança, morta pelo marido desconfiado de que ela o traía com um serviçal. A primeira versão teatral do crime ocorrido no ano de 1512, em Vila Viçosa – fronteira com a Espanha – foi a peça *Leonor de Mendonça*, escrita por Gonçalves Dias em 1846.

O autor, consoante não só com o melodrama romântico, mas também com o aspecto de privatização da vida típico do drama burguês, destacou a ordem privada em detrimento dos fatos históricos. Assim, a base passional dos acontecimentos assumiu o primeiro plano da encenação, ou seja, o que interessava

era mostrar uma duquesa como uma mulher supostamente envolvida emocionalmente com um jovem empregado de sua casa.

Ao mostrar os nobres em sua dor privada, Dias eliminou possíveis distâncias sociais entre o palco e a plateia e, desta forma, obteve um envolvimento maior do público. Entretanto essa aproximação com o espectador se deu não só porque o autor seguiu os preceitos de Diderot. De acordo com Ivete Huppés, esse envolvimento do público também aconteceu porque, nesse texto, Dias revelou-se um hábil manipulador de emoções, já que levou o espectador a tomar o partido da mulher.

Para conquistar tal adesão, um dos artificios adotados pelo dramaturgo foi se valer do tema romântico do dinheiro em oposição ao amor verdadeiro. Assim, logo no início da peça, Dias optou por caracterizar Leonor como uma moça frágil obrigada a se casar, em virtude de um arranjo financeiro, com um homem poderoso, despótico e psicologicamente perturbado:

Foi tirada do convívio dos seus em Espanha ainda menina. **Sem a mínima chance de interferir, destinaram-na ao cumprimento de um contrato nupcial ajustado pelo interesse dos grandes. Era público que o acerto do dote da fidalga, por exemplo, demandara três ou quatro anos de acirrada negociação. O acordo de valores concentrara a principal controvérsia entre seu pai, Senhor de Gibraltar, e D. Manuel, rei de Portugal, que além de tio do noivo desempenhava o papel de seu procurador** (CORDEIRO apud HUPPES, 2000, p. 82, grifo meu).

Essa contraposição do dinheiro ao amor – assim como os outros temas aqui relacionados nesse breve olhar sobre as obras de Gonçalves de Magalhães, Martins Pena e Gonçalves Dias – ilustra como os autores da primeira geração romântica brasileira modelaram localmente o ideário romântico europeu e entregaram ao público produtos culturais que os brasileiros – em grande parte – souberam aprovar. Em outras palavras, esses autores do teatro romântico brasileiro, embora talhados sob a batuta europeia, procuraram misturar o que era de fora com o que havia aqui. Desta forma, alimentaram o gosto local ao mesmo tempo em que contribuíram para formá-lo.

Mas, além de cooperarem para a constituição da identidade artística nacional, esses autores trouxeram o gosto pelo melodramático, que continuou a

ser cultivado nas obras do teatro romântico brasileiro da segunda metade do século XIX. Isso aconteceu, sobretudo, na obra de Joaquim Manuel de Macedo, que, a partir de 1850, com peças voltadas para assuntos contemporâneos, passou a ter a sua produção tomada como modelo padrão dominante. Apesar de se afastar dos dramas históricos caros aos seus antecessores, Macedo não abriu mão dos enredos sentimentais repletos de equívocos, acontecimentos providenciais e reconhecimentos.

Da mesma forma que Alexandre Dumas e Victor Ducange, Joaquim Manuel de Macedo – em razão da estreita relação entre o melodrama e o folhetim – dedicava-se a ambos os gêneros. E, embora o pioneiro na autoria de folhetins em terras brasileiras tenha sido Teixeira e Sousa, Macedo – ao lado de José de Alencar<sup>13</sup> – foi o grande nome na realização desse tipo de romance no Brasil.

Assim como foi dito por Ivete Huppés sobre os autores da primeira geração romântica, Macedo e Alencar, para realizarem os folhetins, fixavam sua imaginação no modelo europeu. Ou, nas palavras de Roberto Schwarz (1992), numa forma cujos pressupostos, em razoável parte, não se encontravam no país, ou encontravam-se alterados.

Ou seja, o romance-folhetim europeu tinha uma determinada maneira de tratar ideologias e a sua adoção no Brasil implicou um deslocamento, já que havia uma disparidade entre a sociedade brasileira escravista e os princípios do liberalismo que vigoravam na Europa. Lá, ideias como a liberdade do trabalho, a igualdade perante a lei e o universalismo correspondiam às aparências encobridoras da exploração do trabalho.

Já no Brasil, essas mesmas ideias liberais seriam falsas num sentido diverso, porque se tratava de um país agrário e independente, dividido em latifúndios, cuja produção dependia do trabalho escravo por um lado e, por outro, do mercado externo. Isto é, havia práticas econômicas voltadas para o comércio internacional que, segundo Roberto Schwarz, tornaram inevitável a presença do raciocínio econômico burguês – a prioridade do lucro, com seus corolários sociais – em terras brasileiras. Entretanto o liberalismo presente – em função de ter

---

<sup>13</sup> Alencar, em 1857, mesmo ano de *Madame Bovary* e do início da saga de Rocambole, escreveu em folhetim *O Guarani*.

servido de base para a recente independência do país – entrava em choque contra o trabalho escravo e seus defensores.

Mas, apesar de indicar a impropriedade das ideias liberais, a escravidão não era o nexos efetivo da vida ideológica brasileira e, sim, o favor, prática que acontecia efetivamente na multidão formada pelos homens livres – na verdade, dependentes – que, ao lado dos latifundiários e dos escravos, constituíam uma das três classes que a colonização produziu. Para essa camada da população, o acesso à vida social e aos bens dependia materialmente do favor, direto ou indireto, de um grande. Em outras palavras, as relações entre os que tinham e os que não tinham, bem como a vida ideológica, eram regidas por esse mecanismo.

Então, se o escravismo desmentia as ideias liberais, o favor as absorvia e as deslocava, originando um padrão singular. Entretanto tal prática é tão incompatível com o liberalismo quanto a da escravidão, mas ao contrário desta, é um legado colonial aparentemente mais simpático, uma vez que, nele, a violência reinante na esfera da produção é disfarçada.

Esse sistema de ambiguidades ligadas ao uso local do ideário burguês europeu, ou melhor, essa reposição das ideias europeias sempre em sentido impróprio torna-se para a literatura brasileira matéria e problema. De acordo com Schwarz, o romance existiu no Brasil antes de haver romancistas brasileiros e, quando estes apareceram, seguiram modelos que a Europa havia estabelecido em nossos hábitos de leitura:

Lembrando os anos de sua formação, Alencar fala nos serões da infância, em que lia em voz alta para a mãe e as parentas, até ficar a sala toda em prantos. Os livros eram *Amanda e Oscar*, *Saint-Clair das Ilhas*, *Celestina* e outros. Menciona também os gabinetes de leitura, a biblioteca romântica de seus colegas, nas repúblicas estudantis de São Paulo – Balzac, Dumas, Vigny, Chateaubriand, Hugo, Byron, Lamartine, Sue, mais tarde Scott e Cooper – e a impressão que lhe causara o sucesso de *A Moreninha*, o primeiro romance de Macedo. Por que não tentar, ele também? (SCHWARZ, *op. cit.*, p. 30)

De fato, a Alencar não faltavam os modelos e nem o desejo patriótico de dotar o Brasil de mais um melhoramento do espírito moderno. Entretanto os grandes temas nos quais o folhetim ancora a sua forma, tais como a carreira social, a força dissolvente do dinheiro, o embate da aristocracia e vida burguesa, o

antagonismo entre o amor e a conveniência e também entre a vocação e o ganha pão (*idem*), exigiam em terras brasileiras, para efeito de adequação, modificações em relação ao modelo europeu.

José de Alencar deu respostas variadas a essa situação. Em seus romances urbanos, as aparências locais ficam restritas às figuras e anedotas cotidianas, enquanto o enredo – verdadeiro princípio da composição – tem como mola propulsora as ideologias românticas. Essas, sejam de vertente liberal, sejam aristocratizantes, em muitos entrecchos, referem-se à mercantilização da vida (*ibidem*) como será visto mais atentamente ao analisarmos a adaptação televisiva do romance *Senhora*.

Essa opção de Alencar e de outros autores românticos por seguir o modelo europeu como referência na criação de seus romances encontra explicação na visão de Marlyse Meyer, segundo a qual, tanto no Brasil quanto em outros países da América Latina, o romance-folhetim, por ser francês, representava a modernidade literária. Tal significado atrelado a esse tipo de literatura explicaria, de acordo com Meyer, não só a adoção da referência francesa, mas também o empenho dos primeiros quadros cultos das jovens nações latino-americanas na tradução do romance-folhetim, sobre o qual havia a crença de que sua leitura propiciaria o treinamento de futuros romancistas, bem como a constituição de um público:

Sabe-se que muito cedo, tal como no Brasil, o romance doméstico à inglesa e o folhetim francês traduzido em jornal invadiram a Colômbia, México, Argentina etc. *Bras-Rouge*, *La Chouette*, os heróis de *Os Mistérios de Paris*, eis o que apaixonou o México pelos fins da década de 1840: os folhetins da grande imprensa e os catálogos dos livreiros testemunham do gosto pelo romance popular francês (COVO apud MEYER, 1996, p. 383).

De forma semelhante ao que acontecia no Brasil, folhetins como, por exemplo, *El pistol del diablo*, de Manuel Payno, e *Maria*, do colombiano Jorge Isaacs, também seguiram o modelo francês. O primeiro foi o romance pioneiro do gênero no México, sendo publicado em 1845, um ano depois de Payno ter chegado de Paris, onde, de 1842 a 1844, pôde acompanhar a ascensão de Sue e Dumas. Já *Maria*, segundo Meyer, fez gerações de leitores e analfabetos ouvintes derramarem rios de lágrimas ao acompanharem uma história com os traços

melodramáticos dos romances sentimentais e na qual os críticos viram forte influência de Chateaubriand (Meyer 1996).

Portanto, *Maria* é uma amostra de como o romance-folhetim conquistou as iletradas massas da América Latina pelos caminhos da oralidade e da lágrima. Mas outros títulos também atingiram as classes populares seguindo os mesmos percursos, sobretudo, os romances na linha “desgraça pouca é bobagem”, que tematizavam subcondições de vida e exacerbadas relações pessoais e familiares. Embora o folhetim-capa-espada com aventuras compensadoras das frustrações e injustiças cotidianas fosse também apreciado, os romances de vítima geravam uma identificação ainda maior (*idem*).

Para explicar essa fácil aclimatação do romance típico da já mencionada terceira fase do folhetim francês na América Latina, Marlyse Meyer recorre a um artigo de Jean Leclercq sobre o romance-folhetim e a condição operária no século XIX, no qual o autor ilustra como o gênero atuava sobre as classes populares. Segundo Leclercq, por um lado, os folhetins distraíam, faziam passar o tempo, mas, por outro, também discutiam as dificuldades da vida, suas armadilhas, suas desgraças, seus riscos, o infortúnio e a miséria que enfrentavam (Leclercq apud Meyer, 1996).

Assim, “romances de vítima” do tipo “minha vida é um romance” não só divertiam como remetiam às agruras de um mundo hostil. Para Meyer, essa ambiguidade do gênero destacada por Leclercq permitia, por exemplo, que operários ítalo-brasileiros se identificassem nos romances-folhetins por eles ouvidos em reuniões promovidas para esse fim, que faziam parte dos seus hábitos de lazer. As histórias eram lidas em voz alta para os operários por nomes como o escritor Jacob Penteadado, que, ao evocar em suas memórias a vida no bairro paulistano do Belenzinho em 1910, traz elementos que vêm ao encontro das ideias de Meyer:

O analfabetismo e a ignorância campeavam entre as massas. Ler e escrever eram privilégios de ricos. E desse estado de coisas tinham origem muitos outros males. Casos de patrões que seduziam operárias eram comuns nas fábricas e nos estabelecimentos comerciais. Muitas das vítimas, embora honestas, cediam, ante o fantasma do desemprego e, consequência deste, a fome (PENTEADO apud MEYER, 1996, p. 352).

Esse tipo de assédio lembrado por *Penteado* voltou à tona, por exemplo, na telenovela *Esperança*, trama assinada por Benedito Ruy Barbosa e exibida pela Rede Globo no horário das 21h em 2002. Em uma das histórias, a operária Nina, vivida por Maria Fernanda Cândido, sofria com as investidas do patrão Humberto, interpretado por Oscar Magrini.

O resgate do tema do assédio sexual – uma das muitas agruras reais incorporadas pelos romances de vítima – feito por Benedito Ruy Barbosa em *Esperança* é apenas uma amostra de como as histórias melodramáticas e folhetinescas – atravessadas pela sensibilidade romântica em seus diferentes registros – continuam sendo apropriadas no século XXI pela telenovela brasileira. Esta, por sua vez, incorporou ainda elementos da radionovela e do cinema melodramático – também frutos dos deslizamentos das matrizes culturais europeias para novos suportes<sup>14</sup>.

A radionovela, de acordo com Sílvia Oroz (1999), é uma reinvenção cubana das chamadas *soap operas*<sup>15</sup>, histórias seriadas voltadas para o público feminino, que, a partir de 1930, sob o patrocínio das fábricas de sabão, passaram a ocupar o horário diurno das emissoras norte-americanas. Ainda nessa mesma década, as *soaps* ultrapassaram as fronteiras dos Estados Unidos, chegando primeiramente a Cuba. Isso se explica pela proximidade da ilha com Miami e também pelo interesse do capital americano em se expandir.

Em razão desse objetivo, ao aportarem em Cuba, as *soaps* também serviram como veículos de propaganda das fábricas de sabão, entretanto – para serem eficientes nesse sentido – tiveram de ser adaptadas aos interesses das mulheres latino-americanas. Por isso, ao contrário das histórias norte-americanas, que, além de não terem fim<sup>16</sup>, adotavam o estilo da novela doméstica inglesa do

<sup>14</sup> Na América Latina, sobretudo na Argentina e no México, folhetim e melodrama estão na base do conjunto da produção cinematográfica das décadas de 1930, 1940 e 1950, ao qual Sílvia Oroz (1999) denominou de “cinema de lágrimas”. A fotonovela foi outro produto que se apropriou das matrizes europeias. Embora tenha sido inventada na Itália a partir da ideia de alguns editores de folhetinizar os panfletos de divulgação dos filmes, a fotonovela só vendeu nos países latino-americanos. No Brasil, a revista *Capricho* – inicialmente dedicada ao gênero – ajudou com sua altíssima vendagem a formar os alicerces do império editorial Abril (Buitoni, 1984).

<sup>15</sup> O nome *soap* relaciona-se com os anunciantes, que eram, em geral, os fabricantes de sabão, já *opera* seria uma referência ao Romantismo do gênero musical (Oroz, 1999).

<sup>16</sup> Uma característica da *soap opera* americana é não terminar. Um exemplo disso é a novela *Days of Our Lives*, que comemorou 31 anos em 1997, chegando – na ocasião – ao capítulo oito mil. Assim, a atriz Francis Reid, que começou a trama como mãe, em 1997, aos 81 anos, passou a ser a bisavó.

século XIX, apresentando, assim, conflitos familiares da classe média sob uma perspectiva feminina, as histórias cubanas seguiam a tradição folhetinesca – notadamente a dos romances de vítima com começo, meio e fim – acrescida de outras experiências dramatúrgicas que já vinham sendo empreendidas com êxito nas emissoras da ilha:

Felix Cagnet irradiava em 1934, em Santiago de Cuba, as histórias de Chang Li Po, inspiradas no detetive sino-americano Charlie Chan, re-editando um tipo de suspense folhetinesco que nos lembra os romances de Gaboriau. Mas é por volta de 1935, em Havana, que começam a surgir as radionovelas. O sucesso desta nova dramaturgia é grande, o que obriga inclusive um autor como Cagnet a mudar seu estilo literário; ele deixa de escrever aventuras para se iniciar no melodrama, o que lhe rende certamente dividendos com textos como *Angeles de la calle* e *El derecho de nacer* (ORTIZ, 1989, p. 22).

Cagnet foi convertido no autor “clássico” do gênero porque deu um novo rumo à radionovela, adequando-a ao gosto latino. Para Sílvia Oroz (1999), ele soube reter, diariamente, o ponto de tensão e o soluço queixoso. Além disso, transferiu a ação da sala e da cozinha, onde se desenvolvia a *soap opera*, para locais exóticos cubanos, como os cafezais de Palma Soriano. E, na contramão da ficção seriada norte-americana, que tendia a escamotear as questões sexuais – ao menos em suas manifestações mais vigorosas – Cagnet lançou-se no campo da paixão e da ilegitimidade .

Por se enraizarem numa cultura diferente da americana, as histórias seriadas de Cuba tendiam a privilegiar o lado trágico da vida e seus autores assumiam que havia uma preocupação em criar histórias comoventes em torno de temas do universo feminino a ponto de levarem as ouvintes às lágrimas. O próprio Cagnet tinha consciência desse aspecto de sua produção e, por isso, se autodenominava um escritor de lavadeiras:

[...] elas consumiam os produtos que meus programas anunciavam. Eram pobres e sofriam. Desejavam chorar para desafogar suas lágrimas. Eu estava obrigado a escrever para elas e facilitar-lhes o que elas necessitavam, porque enquanto choravam meus dramas, descarregavam sua própria angústia. Então abri a válvula do pranto (CAIGNET apud ORTIZ, *op.cit.*, p. 24).

Segundo Renato Ortiz, esse posicionamento de Cagnet pode explicar porque temas dolorosos ligados às mulheres, como divórcio, adultério, aborto e prostituição, faziam parte das radionovelas cubanas, dando origem aos famosos

dramalhões. Esses assuntos vinham ao encontro do imaginário das ouvintes e, em razão disso, os anunciantes fizeram de tais abordagens um imperativo, transformando a radionovela no produto do *bricolage* de uma tradição literária e as necessidades econômicas do rádio comercial:

É este formato que será difundido em toda a América Latina, particularmente pelas firmas americanas Colgate-Palmolive e Gessy-Lever, que, ao se implantarem no continente, buscaram explorar a fórmula latina, agora já consagrada na ilha (ORTIZ, *op.cit.*, p. 25).

A produção de dramas radiofônicos havia se tornado um grande negócio em Cuba. Por isso, a maior parte dos textos ali produzidos passou a ser exportada para outros países da América Latina, alcançando inegável sucesso. Muitas radionovelas eram exportadas sem sequer sofrer adaptações à realidade e à cultura do país importador.

No Peru, como retrata Mario Vargas Llosa em seu romance *Tia Julia e o Escrivinhador* (1977), esses “cubanismo” muitas vezes eram traduzidos para a realidade local apenas minutos antes das radionovelas irem ao ar. Entretanto essa situação não se repetia em toda a América Latina. Havia casos de nações nas quais as produções cubanas – por serem consideradas excessivamente dramáticas – só eram transmitidas após passarem por adaptações. Foi assim no Brasil desde que *Em Busca da Felicidade* – texto original do cubano Leandro Blanco – ganhou a adaptação de Gilberto Martins, tornando-se a primeira radionovela a ser transmitida no país pela Rádio Nacional do Rio de Janeiro a partir de junho de 1941.

Apesar do sucesso de *Em Busca da Felicidade*, as emissoras brasileiras de médio e grande porte não continuaram, em sua maior parte, com a importação de textos cubanos. Nacional, Tupi, São Paulo e Mayrink Veiga, entre outras estações, preferiram ter seus próprios escritores de radionovelas, inclusive incorporando a seus quadros importantes autores teatrais como, por exemplo, Joraci Camargo e Oduvaldo Viana (Calabre, 2006).

Este foi responsável pela primeira radionovela com texto genuinamente brasileiro. Inspirada no romance *A Escrava Isaura* – escrito por Bernardo Guimarães em 1875 sob o fervor das campanhas abolicionistas – essa trama

pioneira de Oduvaldo, transmitida pela Rádio São Paulo a partir de 16 de setembro de 1941, recebeu o nome de *Predestinada*. A adaptação manteve a espinha dorsal da história de Guimarães ao também destacar a busca por liberdade<sup>17</sup> e pela realização amorosa. Mas a ação se passa no século XX. Esse deslocamento no tempo permitiu ao autor trocar a linguagem romântica e rebuscada da narrativa de Guimarães por diálogos mais simples e concisos como os do cotidiano dos anos de 1940 (Costa, 2007).

A prática de incorporar elementos cotidianos às radionovelas não foi adotada exclusivamente por Oduvaldo Viana. Assim como ele, os demais autores do gênero, de modo geral, utilizavam aspectos do dia-a-dia como pano de fundo para suas histórias, transparecendo assim a estrutura aberta herdada do folhetim, graças à qual tais elementos da atualidade podiam ser incorporados às tramas.

Essas relações da radionovela com o cotidiano foram investigadas pela historiadora Lia Calabre em produções do gênero realizadas pela Rádio Nacional no período de 1940 a 1946. Encarando as radionovelas por ela examinadas como sendo romances, Calabre classificou as produções da Nacional em cinco categorias: amor, mistério, aventura, suspense policial e dramas. A partir dessa tipologia, é possível estabelecer conexões entre as tramas apresentadas e diferentes registros da sensibilidade romântica.

Os romances de amor seriam textos completamente centrados na relação amorosa, com baixos graus de suspense e de sofrimento. Nessas histórias, o número de personagens normalmente era pequeno e a interferência de questões externas ao relacionamento em si, praticamente inexistente, mantendo a tradição do final feliz. Portanto, as tramas que a historiadora engloba nessa categoria traziam elementos da sentimentalidade e do melodrama clássico, como a supremacia do final feliz. Entretanto, ao colocarem o amor homem-mulher no centro da história, aproximavam-se também do melodrama romântico.

Já aquelas produções que Calabre classifica como romances de aventura guardam uma relação direta com os folhetins românticos assinados por Alexandre Dumas, como, por exemplo, *Os Três Mosqueteiros* e *O Homem da Máscara de*

---

<sup>17</sup> Enquanto Isaura tentava escapar do seu senhor fugindo para Pernambuco, a predestinada Maria Clara fugia com seu pai para Buenos Aires por estar sendo injustamente acusada de ter cometido um crime.

*Ferro*. Tal associação é possível porque tanto as radionovelas quanto esses folhetins davam ao enlace amoroso um papel secundário, tinham um ritmo dinâmico, muita emoção e grau razoável de suspense com finais normalmente felizes.

Os romances que Calabre engloba na categoria mistério traziam argumentos quase sobrenaturais, tinham alto grau de suspense e resoluções – felizes ou não – pouco comuns. Esses aspectos permitem relacionar as radionovelas desse grupo ao Romantismo Negro, pois, da mesma forma que as novelas góticas inglesas do século XVIII, apresentavam o gosto pelo maravilhoso, pelo efeito e pelo insólito.

Também os romances de suspense policial podem ser associados ao Romantismo Negro, sobretudo, aos desdobramentos deste em histórias de detetive – como as assinadas por Conan Doyle – e ainda em folhetins assolados por crimes, como eram os romances de vítima da terceira fase do gênero na Europa. A relação é possível porque, segundo a descrição de Calabre, das produções reunidas nessa categoria, as histórias continham certa dose de mistério, que ia sendo resolvido a partir de investigações. As pistas, de uma forma sherlockiana, eram fornecidas aos poucos pelo autor. Na maioria das vezes, as radionovelas desse grupo eram enriquecidas pela inclusão de diversas situações paralelas.

Normalmente tinham um final feliz com os crimes solucionados. Se a polícia não resolvesse o caso, certamente, algum dos personagens o fazia. Isso acontecia porque, além de adotar – de um modo geral – uma estrutura de consolação, a radionovela – assim como a terceira fase do folhetim – também padecia da acusação de incentivo ao crime. Logo, não ficava bem perante a sociedade um crime, mesmo que fictício, sem solução.

De forma mais forte que nas radionovelas de suspense policial, a influência dos romances de vítima também está presente nas produções que Calabre relaciona como dramas, já que estes narravam, segundo a pesquisadora, histórias marcadas pela desgraça no intuito de despertar a compaixão em seu público eminentemente feminino. Repletos de sofrimento e lágrimas, os dramas nem sempre possuíam final feliz. Eram histórias de amor impossíveis ou muito difíceis, cujos protagonistas morriam no final ou tinham trajetórias de vida quase inteiramente marcadas pela infelicidade.

Esse clima meio lúgubre, pessimista e marcado pela fatalidade, muitas vezes já começava em títulos, como, por exemplo, *Ódio*, *Almas Errantes* e *Egoísmo*. A atmosfera pessimista dessas tramas, tal como relatada por Calabre, pode ainda ser entendida como uma atualização do fatalismo do melodrama romântico – fase do gênero teatral marcada pela abordagem dos amores infelizes.

Mesmo com essa atmosfera, os romances dramáticos, juntamente com os de suspense/policial, eram os tipos de radionovela que gozavam de mais prestígio entre os ouvintes. Os de aventura e mistério eram mais presentes nas séries radiofônicas do que nas radionovelas. Quanto às comédias ou sátiras, não eram utilizadas pelas novelas de rádio. Personagens engraçados até existiam nas tramas, mas uma novela com o tema central cômico não era comum.

Essa primazia na espinha dorsal dos textos radiofônicos pertencia, segundo Calabre, ao amor que não aparecia necessariamente inserido num dramalhão. Isso acontecia porque, além das radionovelas brasileiras eliminarem o excesso dramático do modelo cubano, havia também tramas que traziam histórias ou aspectos mais próximos do folhetim social de Eugène Sue e, principalmente, do estilo democrático sentimental de Richebourg. Essas produções também apresentavam o sofrimento, mas em decorrência de injustiças sociais. Tais problemas enfocados eram permeados por propostas de reforma, orientações e também reivindicações.

Assim, por exemplo, *Aleluia*<sup>18</sup>, trama radifonizada em 1943, teve informações trabalhistas incorporadas a sua história. Na época, as palestras de Alexandre Marcondes – então ministro do Trabalho do governo Vargas – faziam grande sucesso no rádio por divulgarem para os trabalhadores os direitos que as leis lhes garantiam, incentivando-lhes a utilizar os serviços do Ministério. Então, a autora Gilda Abreu apropriou-se do didatismo do drama burguês e da demarcação maniqueísta do melodrama para orientar sobre os direitos assegurados pelo Ministério do Trabalho. Assim, Bela – mesmo sendo a patroa arrogante – tinha consciência de que deveria cumprir suas obrigações legais para não ter problemas: “Bela (*furiosa*): – Eu é que não admito que uma criada levante a voz na minha

---

<sup>18</sup> Na trama, a doméstica Titina ousa levantar a voz para Bela – a patroa arrogante – e, por isso, é despedida. Mas, ao menos ficcionalmente, a empregada tinha os seus direitos assegurados pelo Ministério do Trabalho.

presença. Está despedida. Lucinda! Pague-lhe os três meses exigidos pelo Ministério do Trabalho e ponha-a (sic) pela porta fora imediatamente” (Abreu apud Calabre, *op.cit.*, p. 169).

Embora tenha apresentado uma discussão em torno de relações de trabalho, a tônica central de *Aleluia* também era o enlace amoroso, como acontecia na maioria das produções da época. Entretanto também havia radionovelas como *Conflito*<sup>19</sup> (1944), de Arnaldo Calazans, nas quais as questões sociais assumiam o primeiro plano. Nessa trama, o autor se dispôs a retratar o cotidiano de uma família operária que investia na educação de seus filhos, na esperança de um futuro melhor. Assim, os obstáculos expostos na primeira fase da história tinham a função de mostrar como os operários eram alijados do caminho da ascensão social que o estudo poderia possibilitar. Tais dificuldades eram acompanhadas de reivindicações por melhores condições para o ensino dos filhos dos trabalhadores. Daí, a fala da personagem Margarida: “[...] e parece mentira que os livros custem alguma coisa [...] Eu não entendo disso, mas acho que deviam dar os livros de graça àqueles que querem estudar e não têm dinheiro para comprá-los” (Calazans apud Calabre, *op.cit.*, p. 158).

Além dessa dificuldade relacionada à educação, outros problemas do operariado, como, por exemplo, os baixos salários e a falta de assistência médica aparecem discutidos na trama de *Conflito*. Tais questões são explicitadas pelo autor por meio dos diálogos entre Zé e Ed, dois antigos operários da fábrica de Luís. Ambos criticam a prática utilizada pelo industrial-empregador de exigir muito sem dar em troca aos operários qualquer estímulo para que aumentem a produção. Revelam, portanto, uma situação crítica em que os empregados fabris aparecem num momento de completo desamparo e de absoluta exploração:

Ed: – Você quer saber, Zé: o que mais me entristece não é ter que trabalhar como um burro de carga, vencendo um salário que é uma miséria, enquanto com o meu

---

<sup>19</sup> A trama é centrada na relação entre um industrial (Luís), insensível quanto aos problemas dos operários, e o filho de um operário mestre (Paulo), que estuda na mesma escola que a filha do industrial, sendo o melhor aluno da turma. Quando adolescentes, Paulo e a filha de Luís se apaixonam, mas se separam por causa da pressão do industrial. Paulo vai trabalhar na fábrica após a morte de seu pai, continua os estudos, torna-se engenheiro, sempre sofrendo humilhações da parte do patrão. Com a ajuda de um tio, o operário monta sua própria fábrica, torna-se concorrente do ex-patrão e luta até levar Luís à beira da falência. Paulo acaba por se arrepender e casa com a filha do ex-patrão no final (Calabre, 2006).

trabalho e com o dos outros é que ele pode encher o cofre...O que me revolta é isso: paga e porque paga pensa que só temos uma coisa a fazer: dar lucro...trabalhar. A saúde da gente não importa. Desde que o trabalho seja rendoso, o mais não interessa (CALAZANS apud CALABRE, *op.cit.*, p. 176).

Na contramão dessa postura empresarial, o herói romântico Paulo – ao se tornar um poderoso industrial no decorrer da trama –, mostra-se atento à situação de desamparo vivida pelos trabalhadores. Por isso, constrói um hospital para os empregados da fábrica e também cria bonificações para eles ancoradas no aumento da produtividade.

Essa figura do bom patrão – praticante do que Meyer chamou de socialismo bondoso – era muito comum, juntamente com abordagens sobre a relação trabalho lucro-industrial, nos romances de vítima de Richebourg. Além de Calazans, outro autor a enveredar por esse caminho do folhetim democrático sentimental – tal como designado por Gramsci – foi o autor Lúcio Ricardo. Em sua radionovela *Revelação* (1945) – também ambientada em uma fábrica –, o industrial preocupado com o bem-estar dos empregados tem de enfrentar as armações de um quarteto de personagens que objetivam apenas o lucro sem se preocupar com as questões sociais.

Saindo do ambiente fabril em direção ao campo, o personagem do patrão generoso transforma-se na figura do bom fazendeiro na radionovela *Um Homem Que Veio do Céu*<sup>20</sup> (1945), de Pedro Anísio. De acordo com o *script*, Elesbão – diferentemente dos outros proprietários rurais geralmente adeptos da exploração máxima, a fim de manterem altos índices de lucros – tratava os colonos de forma justa. O autor deixava claro que o comportamento de Elesbão não era comum por meio da fala de sua família, que o criticava comparando-o aos demais fazendeiros da região:

Elesbão: –Trato os colonos como eles merecem. São homens que trabalham para mim, que plantam meu algodão, que tratam dos meus animais, que zelam pelo que é meu. Merecem o meu respeito, a minha amizade, o meu reconhecimento e a minha confiança. Sabem muito bem que podem contar comigo, da mesma maneira que eu posso contar com eles.

---

<sup>20</sup> Um Homem (é assim que ele é chamado o tempo todo) é encontrado desmaiado em uma fazenda e, acolhido pelo fazendeiro, passa a trabalhar nela. O Homem mostra-se hábil, inteligente, e ganha a confiança do dono da fazenda a ponto de se tornar administrador e, em meio a uma crise financeira, receber autorização para atuar com plena liberdade (Calabre, *op.cit.*, p.180).

Cremilda: – [...] Por tratar essa gatinha da maneira com que você trata, é que não vai pra frente. Vê lá a fazenda do Lucena. Uma riqueza. Por quê? Porque ele sabe tratar os colonos. Colono é colono... (ANÍSIO apud CALABRE, *op.cit.*, p. 181).

A radionovela de Pedro Anísio, a princípio, dá margem também para o questionamento sobre se o comportamento justo vale a pena em termos financeiros, já que a fazenda Santa Lúcia comandada pelo bondoso Elesbão – apesar de ser caracterizada pelos lavradores como um bom lugar para trabalhar – atravessa uma crise financeira. A solução para tal impasse vem literalmente do céu, pois o “Homem” que dá título à trama – ao ganhar carta branca de Elesbão para administrar a fazenda – acrescenta à relação justa que o proprietário mantinha com os colonos propostas de trabalho coletivo com redistribuição equitativa dos lucros.

Os colonos, de início, recebem apenas comida e moradia – as casas são construídas no sistema de mutirão. Mas a trama chega ao fim no auge da produção, com todos felizes, inclusive recebendo novos colonos para nela trabalharem. Como contraponto ao resto da sociedade, Santa Lúcia passa então a ser “um lugar à parte, onde os sonhos se realizam. É o lugar da justiça, numa sociedade injusta, pois dispensa aos colonos tratamento diverso do das outras fazendas” (Calabre, *op.cit.*, p. 184).

O fato de os colonos não terem seus salários pagos imediatamente não gera conflito. Foi assim porque os colonos novos que aderiram ao projeto do Homem já estavam acostumados aos rendimentos pífios, pois, nas outras fazendas para as quais trabalhavam, o dinheiro que deveriam receber integralmente pela colheita ia quase todo para abater suas dívidas nos armazéns das propriedades:

Rita: – [...] A gente levava uma vida de cachorro...tinha até dia que nem feijão a gente encontrava, pra comê...vivia devendo no armazém...o seu Inaço, dono da fazenda, roubava nas conta...A gente trabaiava, trabaiava, o ano inteiro – quando chegava no fim – pensa que recebia alguma coisa? Pois sim...Tinha era dívida... (ANÍSIO apud CALABRE, *op.cit.*, p. 183).

Por meio da fala da personagem Rita, Pedro Anísio ilustra o sistema de barracão, uma forma de exploração comum na zona rural brasileira. Essa prática também é abordada em *Anos Rebeldes* (1992). Em uma cena da minissérie de

Gilberto Braga que se passa na fazenda do milionário-carcará Fábio Andrade Brito (José Wilker), o jovem militante João Alfredo (Cássio Gabus Mendes) e a até então apenas simpatizante de esquerda Heloísa Andrade Brito (Cláudia Abreu) – filha do empresário – presenciam a tristeza de um colono que quer deixar a fazenda, mas não pode porque deve ao armazém da propriedade. O diálogo no qual João explica a Heloísa o que estava acontecendo com o empregado faz uma associação direta do sistema de barracão com o trabalho escravo<sup>21</sup>.

A crítica ao trabalho escravo também aparecia nas radionovelas urbanas. Assim, um dos vilões de *Revelação* era uma espécie de feitor responsável pela fiscalização do trabalho na fábrica, imprimindo certo grau de violência ao local onde parte da trama era ambientada. A relação entre trabalho operário e escravo também já havia aparecido no diálogo dos personagens Zé e Ed em *Conflito*: “Ed: – Está bem, Zé... Vamos embora. Olhe! O pessoal já está saindo e lá está o gerente no portão como se fosse um feitor vendo qual é o escravo que está faltando para descontar o dia...Vamos?” (Calazans apud Calabre, *op.cit.*, p. 177).

Como se vê, ao lado de radionovelas onde o romantismo aparecia diluído em fórmulas comprometidas com o interesse publicitário, havia também aquelas mais próximas do componente crítico ao capitalismo, ou seja, do aspecto que Löwy e Sayre (1995) consideram como o critério para identificação da marca autenticamente romântica. E, nessas produções radiofônicas, tal como acontecia no folhetim, essa identidade do fenômeno romântico assumia diferentes facetas, de acordo com a forma como a reação à sociedade capitalista era apresentada.

Assim, produções como *Conflito* e *Revelação*, por abordarem a luta de classes, têm um componente da sensibilidade romântica em seu registro marxista. Entretanto, ao apresentarem o socialismo bondoso exercido pela figura do bom patrão, distanciam-se desse modelo para se aproximarem do romantismo reformador dos folhetins de Richebourg e também de Eugène Sue, uma vez que o personagem do industrial generoso tem estreita ligação com o príncipe Rodolfo de *Os Mistérios de Paris*, que percorre os bairros miseráveis praticando o bem, sem, no entanto, como ressaltado por Eco (2001), atacar os problemas na base.

---

<sup>21</sup> Num capítulo posterior, quando Heloísa revela ao pai que está na luta armada, ela aponta a exploração que Fábio realiza na fazenda como uma das razões da adesão dela à guerrilha.

Já em *O Homem Que Veio do Céu*, o romantismo reformador do bom fazendeiro assume uma face mais próxima da utopia. Embora as modificações engendradas na propriedade pelo forasteiro fiquem restritas à fazenda Santa Lúcia, a trama de Anísio apresenta um modelo alternativo à exploração capitalista que vigora na região.

Esses diferentes lados do Romantismo – tanto em seu registro mais reificado quanto em seu caráter mais utópico – presentes nas radionovelas seriam posteriormente recuperados pelas telenovelas. Em outras palavras, a sensibilidade romântica – em suas imbricações com o folhetim e o melodrama – continuou presente com o advento das novelas de TV.

Estas, por sua vez, também herdaram de suas antecessoras radiofônicas a alternância de gêneros dentro de um mesmo horário ou ao longo da programação. Ou seja, nas ficções televisivas, assim como acontecia entre as radionovelas, há um rodízio de produções ambientadas na cidade ou no campo e de histórias que podem ser de amor, aventura, mistério, suspense policial e também dramas perpassados ou não por questões sociais. Mas, ao contrário do que acontecia no rádio como relatado por Calabre, na TV, não é vedada à comédia a história principal. Exemplos disso são novelas como *Guerra dos Sexos* (1983), de Sílvio de Abreu, e *Ti Ti Ti* (1985), de Cassiano Gabus Mendes, sucessos do horário das sete, faixa que a Rede Globo de Televisão consagrou ao gênero cômico.

Entretanto, no momento inicial da telenovela, a tradição radiofônica foi uma importante fonte de referência e, por isso, prevaleceram tramas próximas das radionovelas cubanas, não só do que estas haviam instituído como padrão, mas também do que herdaram dos romances de vítima europeus. Isso aconteceu, sobretudo, porque as primeiras histórias televisivas eram escritas por autores egressos do rádio e estes levavam para a TV o mesmo esquema de sucesso predominante nas radionovelas, ou seja, o par amoroso e suas dificuldades para ficar junto apareciam como elemento central. Para separarem o casal principal, os autores se valiam de diferentes recursos, mas a estratégia de utilizar a temática romântica do dinheiro como empecilho para a felicidade amorosa foi, desde o começo, também recorrente na novela de televisão. A fala do narrador<sup>22</sup> em dos

---

<sup>22</sup> A presença do narrador no *script* também é um indício do quanto, em seus primeiros tempos, a telenovela aproximava-se da radionovela.

capítulos de *Um Beijo na Sombra* (1952), de autoria de José Castellar, ilustra bem essa recorrência:

Narrador: – Quem será capaz de compreender o estranho temperamento de certas mulheres? Irene estava noiva de Ricardo. No entanto trocou o impetuoso, mas apaixonado, meigo e submisso professor de Química por outro homem: o endinheirado Clemente, que lhe dá jóias, riquezas... (CASTELLAR apud ORTIZ, *op.cit.*, p. 29).

Ao final de *Um Beijo na Sombra*, Irene – a mulher dividida entre o amor e o dinheiro – trai seus sentimentos mais íntimos e, por isso, é punida com a morte. Tal epílogo era típico do melodrama romântico de acento cubano, que reinou na telenovela até 1954. Foi quando houve um declínio desse modelo e as emissoras passaram, então, a adaptar títulos de autores consagrados da literatura popular internacional, entre eles Júlio Verne, Alexandre Dumas, A.J. Cronin, Victor Hugo e Rafael Sabatini (Ortiz, *op.cit.*).

Ao lado dessa literatura internacional legitimamente reconhecida, o cinema – desde os primórdios da telenovela – já era uma fonte de inspiração para os autores do gênero. Adaptar para o formato televisivo filmes conhecidos, inspirados em obras literárias como *Scaramouche*, *O Corcunda de Notre Dame*, *O Conde de Monte Cristo*, *O Homem da Máscara de Ferro* e *Os Três Mosqueteiros*, entre outros, era uma estratégia para garantir o sucesso.

Segundo Renato Ortiz, por meio dessas adaptações de sucessos do cinema, houve uma redescoberta do romance-folhetim no Brasil, porque – como se pode ver nos filmes citados – muitas produções hollywoodianas eram baseadas nesse tipo de literatura, principalmente, as do gênero capa e espada. Entretanto, por terem o cinema americano como referência, os autores de TV acabaram resgatando apenas os folhetinistas consagrados por Hollywood. Por isso, ao passo que o nome de Alexandre Dumas foi permanentemente lembrado nessa época, Eugène Sue e Ponson Du Terrail permaneceram esquecidos.

A recorrência ao cinema e à literatura como fonte de inspiração para a telenovela era uma tentativa das emissoras de conferir credibilidade ao gênero que, por ter surgido como uma continuidade da radionovela, já nasceu sob o signo da desqualificação. Dito de outra forma, a telenovela – ao apresentar histórias que

seguiam a linha dos dramalhões radiofônicos – era percebida por produtores e financiadores como algo menor. Os atores – acostumados a interpretar peças consagradas internacionalmente nos teleteatros que gozavam de grande prestígio entre as camadas altas, isto é, entre as classes que podiam possuir aparelhos de TV – também não escondiam o desprezo e o descontentamento ao serem escalados para o elenco de uma telenovela.

Mesmo enfrentando esse ensaio de resistência, o melodrama ganhou ainda mais força quando a telenovela passou a ser exibida diariamente em 1963. Essa forma de exibição foi possibilitada pelo advento do *videotape*, mas também estava intimamente ligada à adoção de uma nova mentalidade empresarial introduzida pela TV Excelsior. Tal espírito pressupunha o rompimento com um tipo de produção mais artesanal e a instauração de uma divisão de trabalho e de funções mais acentuadas. E, como ampliar o público da emissora – cuja programação era relativamente sofisticada – fazia parte desse projeto, o melodrama veio ao encontro dessa intenção de popularizar.

De certa forma, o que tinha acontecido no rádio durante os anos 1940 se repetiu na TV, inclusive o vínculo com as fábricas de sabão, já que a Colgate-Palmolive fez da telenovela o programa ideal para divulgar seus produtos. Foram os executivos dessa empresa – interessados em expandir seu mercado consumidor – que convenceram os administradores da Excelsior a investir não só na exibição diária, mas também na fórmula certa do melodrama.

*25499 Ocupado* – a primeira novela diária exibida no Brasil – foi uma adaptação de Dulce Santucci para um melodrama argentino, escrito originalmente por Alberto Migré. Na trama, Glória Menezes vivia Emily, uma detenta que trabalha como telefonista do presídio. A sorte da mocinha muda quando Larry – personagem de Tarcísio Meira – disca por engano para o presídio e se apaixona pela dona da voz sem saber que se trata de uma presidiária. Emily, embora esteja apaixonada, tem vergonha de sua condição e, por isso, faz de tudo para evitar a aproximação de Larry.

Além dessa estrutura simples, sem tramas paralelas, calcada exclusivamente nos problemas amorosos do casal protagonista, as primeiras novelas diárias que se seguiram a *25499 Ocupado* também foram feitas a partir de originais importados não apenas da Argentina, mas também de Cuba, do México e

da Venezuela. Completavam o quadro das produções da época melodramas brasileiros que haviam sido sucesso na fase áurea do rádio, como *Mãe*, de Ciro Bassini, baseada no original de Ghiaroni.

O primeiro sucesso nesta etapa da telenovela diária – cujo amor romântico aparece diluído em fórmulas que o aproximam mais do devaneio de que fala Campbell do que da utopia descrita por Löwy e Sayre – foi *A Moça Que Veio de Longe*, exibida de maio a julho de 1964, também pela TV Excelsior. Adaptada por Ivani Ribeiro do original argentino assinado por Abel Santa Cruz, a trama girava em torno do envolvimento amoroso da empregada doméstica Maria Aparecida (Rosa Maria Murtinho) com o milionário Dr. Raul (Hélio Souto). Consagrava-se, assim, o filão dos casais românticos que, para serem felizes, passam por cima das diferenças de classe social.

Ivani foi também responsável pelas primeiras telenovelas com textos genuinamente brasileiros: *Corações em Conflito* – exibida de dezembro de 1963 a fevereiro de 1964 – e *Ambição* – exibida entre abril e março de 1964. A primeira enfocava os problemas que um viúvo tem de enfrentar ao se casar novamente. Já *Ambição* contava a história de uma moça pobre – vivida por Arlete Montenegro – que desejava ascender socialmente a qualquer custo, enquanto sua irmã (Lolita Rodrigues) – menos ambiciosa – encontra o homem rico (Tarcísio Meira), mesmo sem querer. Ou seja, era um clássico triângulo amoroso envolvendo o dinheiro com uma defesa pedagógica do amor desinteressado.

Nenhum sucesso de Ivani nessa época – nem mesmo *A Moça Que Veio de Longe* – equivale-se à comoção nacional causada pela versão televisiva de *O Direito de Nascer*, que havia sido um sucesso radiofônico também no Brasil. A história de Félix Caignet – adaptada por Teixeira Filho e Thalma de Freitas – fez o país parar em frente à TV para acompanhar a saga de Albertinho Limonta (Amilton Fernandes), neto bastardo de Dom Rafael (Elísio de Albuquerque), criado pela bondosa Mamãe Dolores (Isaura Bruno).

Segundo Ismael Fernandes (1994), a grande repercussão de *O Direito de Nascer* transformou a televisão brasileira, pois, a partir dali, as emissoras passaram a ser caracterizadas pela influência da telenovela e por uma programação horizontal, isto é, o mesmo produto de segunda-feira a sábado. Além

disso, com a boa repercussão da trama de Caignet, as emissoras passaram a investir decisivamente no gênero.

Assim, um mês antes de *O Direito de Nascer* chegar ao fim, ou seja, em julho de 1965, a TV Excelsior estreava *A Deusa Vencida*, telenovela que é considerada como a primeira superprodução do gênero. A trama original de Ivani Ribeiro trazia nos papéis principais Glória Menezes, Tarcísio Meira e a estreade Regina Duarte. Mas 1965 ficou marcado também na história da telenovela por ter sido o ano de inauguração da TV Globo, que viria a ser por muito tempo a líder absoluta no gênero.

A primeira grande responsável pelas produções da emissora carioca foi a cubana Glória Magadan, que havia chegado ao Brasil em 1964 para ocupar o cargo de supervisora da seção internacional de novelas da Colgate-Palmolive de São Paulo. Mas, logo em seguida, foi contratada pela Globo, TV na qual escreveu uma série de dramalhões exóticos bem condizentes com o que, de acordo com ela, devia ser sua função como autora: “Meu ofício é fabricar evasão” (Magadan apud Alencar, 2002, p. 21).

Motivada por esse pensamento – reflexo de seu trabalho anterior totalmente compromissado com as fábricas de sabonete no sentido de aplicar fórmulas que tornassem uma telenovela um programa de sucesso através do qual o patrocinador pudesse vender uma infinidade de produtos ligados à higiene pessoal e do lar – Magadan encontrou no Brasil, a princípio, um terreno favorável para dramalhões, por meio dos quais, pretendia vender ilusões. Essa aceitação inicial do trabalho de Magadan, por parte do público e também das emissoras, aconteceu porque – naquele momento – a telenovela brasileira ainda não havia se libertado das origens radiofônicas e do estilo herdado das tramas cubanas e argentinas. Nas tramas, salvo algumas tentativas como as de Ivani Ribeiro e de Raimundo Lopes com a novela *Redenção* (1966), ambientada numa típica cidade do interior paulista, quase:

[...] não havia qualquer comprometimento com a nossa realidade e até mesmo com nosso jeito de falar. Por exemplo, a “mocinha” jamais diria “Eu te amo!” simplesmente. A declaração saía mais ou menos assim: “Eu te amo no fundo da minha alma!”. Ou mesmo: “Eu o amo com todas as forças do meu coração” (FERNANDES, *op.cit.*, p. 66).

Uma explicação possível para a presença de tais arroubos folhetinescos nas produções brasileiras – de acordo com Ismael Fernandes – encontra-se no fato de que as telenovelas nessa época não eram escolhidas dentro das emissoras, mas nas agências de publicidade que movimentavam as contas dos patrocinadores. Dito de outra forma, as agências funcionavam como os departamentos de novela ou mesmo de criação que, posteriormente, tornar-se-iam comuns nas redes de televisão. Naquele período, autores de renome como Walter George Durst, Benedito Ruy Barbosa e Ivani Ribeiro, por exemplo, eram funcionários da Gessy Lever ou da Colgate-Palmolive.

Nesse estado de coisas, enquanto Ivani Ribeiro dominava a audiência em São Paulo, procurando o máximo que podia trazer o drama folhetinesco para a realidade do espectador brasileiro, Glória Magadan – devidamente entronizada na carioca TV Globo – usava e abusava de personagens excêntricos em tramas ambientadas nos lugares mais exóticos e baseadas em autores estrangeiros. Pela sua pena, *O Conde de Monte Cristo* – de Alexandre Dumas – transformou-se em *Eu Compro Essa Mulher* (1966). *Taras Bulba* – romance de Nicolai Gogol – deu origem à emblemática *O Sheik de Agadir* (1966).

Em relação ao padrão instituído por Félix Caignet, observa-se no trabalho de Glória Magadan o fenômeno que Edgard Morin (1989) denomina de vulgarização. Isso porque, ao reduzir a criação do autor cubano a fórmulas e chavões – os quais, sem levar em conta o contexto brasileiro – eram combinados e recombinados, para ampliar a produção de novelas e fabricar evasão, a novelista acabou por esvaziar a ambiguidade romântica do modelo cunhado a partir do fator cultural por seu compatriota. A comparação é válida porque, embora Caignet também estivesse comprometido com as agências de publicidade, suas radionovelas proporcionavam lágrimas paliativas sem deixar de provocar também o pranto desejado pelo drama burguês de Mercier, isto é, o choro que arroja a alma a ponto de transformar o espectador em cidadão.

Essa brecha no trabalho de Caignet era possível porque suas histórias nunca deixaram de ter a realidade cubana como referência. Assim, o melodrama era entremeado não só pelos costumes cubanos, mas também por discussões localmente importantes como, por exemplo, a prática ilegal do aborto, a

toxicomania, a corrupção social, a visão das classes altas sobre os pobres e os preconceitos vigentes. Tal aspecto de sua obra aproxima-o do Romantismo reformador apontado por Löwy e Sayre.

Além disso, o autor de *O Direito de Nascer* teve a ousadia de dar *status* de protagonista a um personagem como Mamãe Dolores: negra, mulher, serviçal e pobre (Sierra, 2009). Ao passo que Magadan afastava suas novelas da realidade brasileira por achar que um personagem chamado Zé da Silva não daria novela. Então, enquanto o trabalho de Caignet, ao se aproximar da cultura cubana, dá margem à ironia social do Romantismo – aquela que, segundo Campbell, possibilita o nascimento de um ideal mesmo em meio à anestesia do próprio sofrimento com o deleite da dor ou do prazer alheios proporcionado pelo romance – a obra de Magadan, examinada sob a ótica de Löwy e Sayre, representaria a completa reificação publicitária do fenômeno romântico. Nas novelas da autora, aspectos românticos como o exotismo – que no romantismo autêntico seria uma forma de afastamento dos centros capitalistas – e o amor – que seria a emoção pura contra o cálculo racional – aparecem completamente diluídos a serviço do escapismo.

Já Ivani Ribeiro, embora procurasse aproximar o drama folhetinesco da realidade brasileira – inclusive dando espaço à literatura romântica nacional com a adaptação de *As Minas de Prata*, de José de Alencar, ainda apresentava um trabalho cujo romantismo estava mais próximo da reificação publicitária. Entretanto, a obra da autora foi o primeiro passo, em meio a essa hegemonia, no sentido de reformular as temáticas e os referenciais de linguagem circunscritos até então ao modelo que já havia sido vulgarizado em produções do rádio, de Caignet. Posteriormente, essa preocupação romântica da autora com a cor local foi levada adiante mais firmemente por Geraldo Vietri, Marcos Rey, Bráulio Pedroso e Lauro César Muniz, autores oriundos do teatro e da literatura:

Suas tentativas são no sentido de se criar uma nova linguagem novelística, textual e imagética, inserindo o cotidiano e temas urbanos no que Bráulio Pedroso chamava de “proposta realista”. A contradição que existia entre teleteatro e telenovela nos anos 50, enquanto elemento de distinção entre dois gêneros dramáticos, agora, com o fim do teleteatro, se repõe no interior da própria telenovela (ORTIZ, *op.cit.*, p. 79).

De acordo com Ismael Fernandes (1994), havia uma inquietação flagrante no campo. Muitos autores cobravam de Magadan novelas mais coerentes com o Brasil e sua gente. Mas a autora continuava a alegar que o brasileiro não era povo para lhe sugerir dramas e novelas e, assim, mantinha os códigos que, segundo ela, definiam uma boa história. Na contramão desse estilo, Vietri escreveu uma novela com o sugestivo título de *Os Rebeldes*. Exibida pela TV Tupi a partir de setembro de 1967, o centro gerador dessa trama não era nenhum lugar exótico, mas uma sala de aula onde pais, filhos, mestres e alunos enfrentavam problemas morais, sociais e conflitos de gerações.

Outros acordes dissonantes no período foram as novelas *Ninguém Crê em Mim* (1966) – de Lauro César Muniz – e *Os Tigres* (1968) – de Marcos Rey, ambas exibidas pela TV Excelsior. A primeira – que marca a estreia de Muniz na teledramaturgia – tem seu pioneirismo no fato de tentar mudar as estruturas de linguagem que caracterizavam o gênero até então. O autor procurou substituir as frases feitas e grandiloquentes por formas de expressão mais coloquiais, a fim de retratar o modo de falar do Brasil.

Muniz manteve essa proposta em sua adaptação do romance *O Morro dos Ventos Uivantes*, de Emily Bronte, exibida pela TV Excelsior em 1967. O autor não se contentou em relatar os fatos da sociedade inglesa na qual a história se passa originalmente e fez os personagens assumirem verdades relacionadas aos problemas brasileiros. Desta forma, a ascensão do personagem Heathcliff (Altair Lima) através do dinheiro – ameaçando a estabilidade e a segurança do nobre Edgard (Egídio Eccio) – passou também a ser o retrato da ascensão das classes menos favorecidas, ameaçando a aristocracia rural dominante em uma fase da história brasileira. Essa temática seria retomada por Lauro César Muniz em sua trilogia *Os Deuses Estão Mortos* (1971), *Escalada* (1975) e *O Casarão* (1976) (Fernandes, *op.cit.*).

Já Marcos Rey, ao focar as peripécias de três detetives (Fúlvio Stefanini, Gonzaga Blota e Suzana Vieira) em *Os Tigres*, pretendia narrar um caso diferente do trio que dava nome à novela a cada mês de exibição da trama, rompendo assim com o esquema tradicional do gênero. Mas sua proposta acabou estacionada apenas na história *O Rapto da Boneca*. Isso aconteceu porque a novela de Rey, assim como as experiências de Vietri e Muniz, ficou abaixo dos índices

satisfatórios de audiência. Entretanto tais ousadias anunciavam transformações no campo da telenovela, que avançaram com *Antônio Maria*<sup>23</sup> e se consolidaram com o sucesso do anti-herói *Beto Rockfeller*.

O personagem interpretado por Luiz Gustavo e cuja história foi levada ao ar de 4 de novembro de 1968 a 30 de novembro de 1969 foi concebido de forma que se aproximasse das pessoas comuns. Por isso, assim como qualquer ser humano, Beto era capaz de ter atitudes boas e más. Sem dinheiro, mas a fim de ganhá-lo de modo fácil, usava seu talento para enganar as pessoas com o único objetivo de dar o golpe do baú e, desta forma, conseguir enriquecer. Ao longo dessa empreitada, ele se envolve numa teia de casos amorosos obviamente marcados por inevitáveis infidelidades. Pela primeira vez numa novela, segundo o autor Bráulio Pedroso (Pedroso apud Ortiz, 1999), aparecia um herói assim, nem um pouco impoluto, corajoso ou maravilhoso. Na contramão de tudo aquilo que se exigia de um herói, Beto era mentiroso, arrivista e carreirista.

Um herói assim foi possível porque o campo da telenovela passou a contar com autores mais próximos da realidade cultural daquele momento, no qual vários outros campos passavam por rupturas e reorientações. Parte do Cinema Novo buscava uma maior aproximação com o público. Para conseguir essa almejada identificação, um diretor como Joaquim Pedro de Andrade, por exemplo, recorreu a uma adaptação de *Macunaíma* distante de posturas mais intelectualizadas e, assim, levou para a tela em 1969 um filme também capaz de entreter sobre o herói sem nenhum caráter criado por Mário de Andrade.

A figura do anti-herói também aparece no trágico protagonista de *O Bandido da Luz Vermelha*. Neste filme dirigido por Rogério Sganzerla em 1968, o personagem-título circula por São Paulo, mostrada como uma cidade degradada e atravessada pelos meios de comunicação – das histórias em quadrinhos ao rádio e

---

<sup>23</sup> *Antônio Maria*, novela escrita por Geraldo Vietri e exibida pela TV Tupi em 1968, trazia Sérgio Cardoso no papel-título do galante português que se emprega como chofer na casa do milionário paulista Dr. Adalberto Dias Leme (Elísio de Albuquerque). Após a decadência financeira de Adalberto provocada por Heitor (Wilson Frágoso) – noivo de Heloísa (Aracy Balabanian), filha do milionário – Antônio passa a ser um conselheiro da família. Diferentemente do estilo Magadan, nessa trama, os ricos eram empresários e não condes, os pobres não eram ciganos, mas trabalhadores comuns que andavam de ônibus em vez de caminharem por bosques floridos. Entretanto, mesmo em meio a tanta modernidade, houve espaço para um *coup de théâtre* digno do mais tradicional melodrama: o protagonista era um milionário disfarçado. Agia assim a fim de fugir das trapaças de Amália (Gilda Valença) que, ao surgir na novela, funcionava como um obstáculo para o amor que nasceu entre ele e Heloísa.

à televisão. O parentesco desses dois filmes com a Tropicália era direto, pois – como o movimento que reuniu Gilberto Gil, Caetano Veloso, Tom Zé e Torquato Neto, entre outros – em tais produções também se buscava a síntese dos cacos culturais de uma sociedade em mutação (Ortiz, *op.cit.*).

Esses mesmo traços, isto é, a figura do anti-herói, o cotidiano urbano, as músicas de sucesso do rádio e da TV direcionadas para o público jovem foram absorvidos – graças à permeabilidade da telenovela ao atual – pela trama de *Beto Rockfeller*. Ainda que distante das sofisticções do Cinema Novo e Marginal ou do Tropicalismo, o que se podia notar é que a transformação pela qual passava o gênero televisivo não só recorria, mas também se vinculava ao processo cultural como um todo (*idem*):

É verdade que Beto Rockfeller foi o divisor de águas, porém é necessário que a vejamos mais como catalisadora de um movimento que ocorria na sociedade brasileira – no interior da classe artística e das redes de televisão –, para que possamos perceber por que o seu sucesso inicial foi capaz de semear um processo muito maior e mais profundo de renovação da telenovela nacional (ALENCAR, *op.cit.*, p. 51).

A visão de Renato Ortiz reiterada por Mauro Alencar de que *Beto Rockfeller* foi o catalisador de um momento histórico da sociedade brasileira permite que se trace um paralelo entre o personagem vivido por Luiz Gustavo e o Rocambole criado por Ponson du Terrail, já que o protagonista de *Os Dramas de Paris* também catalisou um momento da história francesa, sendo inclusive um duplo de Luís Napoleão Bonaparte, governante alçado ao poder graças a um golpe de Estado. Assim como Rocambole, Beto também surgiu contemporaneamente a um golpe, uma vez que o AI-5 estabeleceu diretrizes para o endurecimento da ditadura. Além disso, enquanto Rocambole circulava por uma Paris marcada pela modernização capitalista empreendida pelo Segundo Império, a São Paulo de Beto era aquela da modernização possibilitada pelo que viria a ser chamado de “Milagre Brasileiro”.

Nesses cenários, o objetivo tanto de Rocambole quanto o de Rockfeller era o mesmo: dinheiro. E, para consegui-lo, condizentes com as tramoias reais que os cercavam, eles se valiam na ficção de golpes e trapaças. Ambos representam, portanto, a diluição do herói romântico na figura dissimulada do trapaceiro

adaptado ao vale tudo capitalista. Mas justamente onde tudo parece ajustado que, consoante ao pensamento de Meyer na comparação entre a saga de Rocambolé e *Madame Bovary*, é possível identificar a crítica romântica na novela escrita por Bráulio Pedroso, idealizada por Cassiano Gabus Mendes e dirigida por Lima Duarte. Ao contaminar o heroísmo romântico pela dissimulação de Beto, o autor atualizou o registro paródico que Terrail imprimiu ao folhetim de Sue, ou seja, Rocambolé e Rockfeller descartam as propostas reformistas para se fundirem na face resignada do Romantismo. caracterizada, nos dois casos, pelo desencanto com o momento histórico ditatorial no qual a decadência moral pelo dinheiro – em meio ao avanço capitalista – era um processo irreversível.

A história do jovem paulistano que sonha com a “alta roda” e nela consegue se infiltrar na base da trapaça abriu caminho para uma série de inovações subsequentes no, ainda hoje, principal produto do entretenimento televisivo brasileiro. A subversão da virtude tornou-se mais comum entre os protagonistas que passaram a agir de modo menos condizente com a moral *tout court*, com o ideal. Assim, surgiram desde os golpistas camaradas vividos por Fernanda Montenegro e Gianfrancesco Guarnieri na comédia *Cambalacho*, escrita por Sílvio de Abreu em 1986 para o horário das 19h, até bandidos usurpadores de fortuna como o personagem Marconi Ferraço (Dalton Vigh) de *Dois Caras*<sup>24</sup>, trama assinada por Aguinaldo Silva e exibida às 21h em 2007.

Mas esse afrouxamento do esquema maniqueísta e a adoção do linguajar coloquial não foram os únicos motivos para a aproximação de *Beto Rockfeller* com o público. Isso ocorreu também porque os espectadores puderam se ver retratados na tela por meio dos hábitos de consumo da personagem. Frequentemente, por exemplo, Beto precisava tomar remédio contra a ressaca decorrente das altas doses de uísque que ingeria. Tamanha constância levou Luiz Gustavo a fazer um acordo com o fabricante do Engov. A cada vez que o personagem aparecia em cena tomando o comprimido, o artista recebia um percentual sobre o faturamento do produto. Por isso, entre as inovações introduzidas na teledramaturgia brasileira por *Beto Rockfeller* – ainda que em

---

<sup>24</sup> Esse título, além de remeter à premissa da novela de que todos os seres humanos têm uma personalidade multifacetada, relaciona-se à cirurgia à qual o personagem de Dalton Vigh se submete para se disfarçar após o golpe que aplicou em Maria Paula (Marjorie Estiano). Trata-se uma atualização de Rocambolé possibilitada pela tecnologia, já que uma das características da personagem de Terrail era ser um mestre dos disfarces.

caráter não oficial – pode-se dizer que está o primeiro *merchandising* (Alencar, 2002).

Além de uma vontade existente entre os autores de escrever novelas mais próximas da realidade brasileira, a substituição do escapismo dos dramalhões pelo devaneio possível do cotidiano foi impulsionada pela criatividade oriunda da falta de dinheiro. Como relata Mauro Alencar:

Sem uma organização interna comparável a da Rede Globo e começando a enfrentar dificuldades financeiras, a TV Tupi recorreu ao expediente de lançar uma novela mais simples, com menos cenários e figurinos. A situação teve seu lado benéfico, pois embora a estrutura do departamento de televisão da Tupi apresentasse reduzida capacidade organizacional, seus principais comandantes desfrutavam de maior liberdade de criação. Nada menos do que Cassiano Gabus Mendes, Walter George Durst, Walter Negrão, para citar alguns. Esses profissionais tinham a chance de ousar fórmulas novas, sem uma batuta rígida como a de Glória Magadan que impunha o mesmo padrão *ad infinitum* (ALENCAR, *op.cit.*, p. 52).

Mas os entraves que Magadan colocava às investidas de modernização dos autores na emissora carioca foram por água abaixo com o sucesso de *Beto Rockefeller*. Com seus altos índices de audiência, a novela da Tupi acabou levando a Globo a adotar mudanças mais radicais que o terremoto usado como recurso ficcional por Janete Clair para sanar os problemas da trama de *Anastácia, a Mulher sem Destino* (1967):

A Rede Globo percebe a imensa fatia de mercado cultural que se abria e trata rapidamente de modificar toda a sua estrutura de trabalho no que diz respeito à telenovela, demitindo a diretora-geral Glória Magadan, em 1969, formando um núcleo altamente profissional de autores e diretores e investindo no aprimoramento da qualidade técnica, que, em menos de dois anos, saltará anos luz à frente de tudo que até então se vira (ALENCAR, *op.cit.*, p. 52).

Dois fatores, de acordo com Mauro Alencar, foram determinantes para que esse salto de qualidade da Rede Globo de Televisão acontecesse. O primeiro foi a sociedade da emissora com o grupo americano Time-Life – um dos gigantes do

mundo da comunicação que tinha interesse estratégico em ocupar espaço na América Latina, e o segundo foi a criação da Central Globo de Produção.

O montante de capital investido na emissora pelo grupo, segundo dados de Sérgio Caparelli (Caparelli apud Alencar, 2002) em *Televisão e Capitalismo no Brasil* foi da ordem de US\$ 5 milhões, entretanto funcionários do alto escalão da empresa afirmam que a grande contribuição veio em termos técnicos e administrativos, e que essa foi a chave do sucesso da emissora. Roberto Marinho apresentou essa mesma opinião em seu depoimento na Comissão Parlamentar de Inquérito formada em 1966 para que a associação Globo/Time-Life fosse investigada. E, assim, justificou tal opção empresarial:

[...] A assistência técnica da Time-Life auxiliou-nos muito, principalmente dando-nos conselhos na questão do aparelhamento mais apropriado, na questão da colocação de antenas mais modernas, de maneira que possamos ter melhor imagem que as estações de televisão do Rio de Janeiro (MARINHO apud ORTIZ, *OP.CIT.*, p. 82).

Na visão de Maria Rita Kehl exposta em *Um País no Ar*, essa modernização tecnológica sobre a qual falou Marinho na CPI fez com que a Globo, mais do que qualquer outra empresa de comunicação da época, servisse ao projeto de integração nacional pretendido pelo Estado. Assim, os telespectadores – sintonizados em cadeia nacional na tela da emissora – passaram de alguma forma a pertencer a um todo unitário que, além de contê-los, significava-os enquanto brasileiros de outro Brasil:

Trata-se agora do Brasil moderno, urbano, industrializado. E nós, o público global, brasileiros de um outro Brasil, nos vemos refletidos todos os dias nas imagens de uma sociedade de consumo. Como público e como mercado consumidor: assim se dá a integração dos brasileiros, via Embratel (KEHL apud ALENCAR, *OP.CIT.*, p. 54).

Sem desconsiderar esse papel integrador – apontado por Kehl como algo que ia ao encontro dos interesses do governo – no avanço da Rede Globo rumo à liderança nacional de audiência, pesquisadores como Roberto Moreira (2000), por exemplo, atribuem o domínio da emissora nos anos 1970 à profissionalização da gestão, já que mudou o perfil de seus dirigentes, deixando de ser comandada por

artistas e jornalistas, e passou a ser guiada por homens de publicidade e *marketing*, notadamente José Bonifácio Sobrinho – o Boni – e Walter Clark.

Fazendo questão apenas de manter o controle da linha editorial do Jornal Nacional, Roberto Marinho assegurou a Boni e a Clark autonomia profissional para que ambos instituíssem um modelo de gestão na TV Globo (*idem*). Então, na contramão do caráter personalista em vigor na gestão da maioria das empresas de televisão – salvo a tentativa da Excelsior de implantar um modelo empresarial na década de 1960 –, ambos adotaram um sistema industrial de produção cultural, unindo planejamento e estrutura organizacional vertical e centralizada (Ortiz, *op.cit.*).

Dentro dessa nova concepção industrial e mercadológica, foi instituída a Central Globo de Produção, na qual as telenovelas ainda hoje são concebidas e preparadas levando-se em consideração o chamado Padrão Globo de Qualidade. Essa espécie de grife, com a qual o público deveria se habituar, foi criada também por Boni e Clark e, em relação às telenovelas, traduzia-se em termos de divulgação, direção, estrutura temática e adequação das tramas a públicos e horários.

Seguindo esse espírito de racionalização do planejamento, as novelas são divididas estrategicamente nas faixas das 19h, 20h e 22h. E, em função do fenômeno *Beto Rockefeller*, as tramas ao estilo Magadan, que ocupavam os três horários, são substituídas simultaneamente por tramas próximas do cotidiano brasileiro. No lugar da novela das sete *A Cabana do Pai Tomás* (1969), de Hedy Maya, entra *Pigmalião 70* (1970), versão moderna de Vicente Sesso para a peça de Bernard Shaw. Assim, Sérgio Cardoso – que, pintado de preto, vivia o personagem americano Pai Tomás – passa a dar vida a um simplório feirante que a milionária Cristina (Tônia Carrero) transforma em figura da sociedade.

No horário das 20h, os revolucionários espanhóis de *Rosa Rebelde* (1969) – trama assinada por Janete Clair sob a batuta de Magadan – saem de cena para dar lugar ao circo da Fórmula Um, pano de fundo para *Véu de Noiva* (1969), novela na qual a protagonista Andréia (Regina Duarte) descobre o verdadeiro amor nos braços do piloto de corridas Marcelo (Cláudio Marzo). Desta forma, as figuras heroicas brasileiras e a valorização do nacionalismo chegavam às telas, já

que Emerson Fittipaldi – piloto brasileiro mais importante da época – era a referência real para a criação do herói fictício:

É interessante perceber como a preocupação de se aproximar do cotidiano tornou-se de tal modo imperativa dentro da rede que o *slogan* da propaganda de *Véu de Noiva* aparece quase como uma declaração de princípios: “Em *Véu de Noiva* tudo acontece como na vida real. A novela verdade” (ALENCAR, *op.cit.*, p.59).

Já às 22h, Dias Gomes abandona o pseudônimo de Stela Calderon, com o qual assinava a novela *A Ponte dos Suspiros* (1969), para dar sua marca autoral à trama substituta, *Verão Vermelho* (1970). No lugar do cenário italiano que caracterizava sua antecessora, a nova novela das dez se desenrolava na Bahia, apresentando discussões sobre desquite, relacionamento entre pais e filhos e até problemas ligados à reforma agrária.

Mesmo sob a chancela de publicitários e inseridas num projeto que servia aos interesses do Estado no sentido de promover a integração nacional em torno da imagem de um Brasil moderno, as novelas da Rede Globo pós-Glória Magadan traziam temáticas, sobretudo as do horário das 22h, próximas da autenticidade romântica tal como descrita por Löwy e Sayre. Corrobora para esse argumento um depoimento do autor Dias Gomes à revista *Veja*, no qual ele relaciona os assuntos que procurava tratar criticamente em suas novelas, tais como: preconceito racial, coronelismo, o dinheiro como força corruptora, divórcio, celibato de padres, retirantes e marginais do jogo do bicho (Gomes apud Ortiz, 1989).

Portanto, Dias Gomes e os demais autores desse horário seguiam esse caminho de questionamento da sociedade burguesa, seja por meio de personagens que iam contra as convenções sociais, como Nina – personagem de Regina Duarte na novela de mesmo nome escrita por Walter George Durst em 1977 – em sua luta para impor novas ideias em um colégio regido por uma moral conservadora, seja através de histórias que expunham as mazelas do capitalismo, como, por exemplo, *Sinal de Alerta* (1978) – também de Dias Gomes – que narra o embate entre a jornalista Talita (Yoná Magalhães) e o industrial Tião Borges (Paulo Gracindo), enriquecido graças a uma fábrica que polui a região onde está instalada. Como se vê, a trama central trazia uma heroína com preocupações ecológicas tais como as

que norteiam movimentos nos quais Löwy, Sayre e Campbell identificam traços de permanência do Romantismo.

Já a desumanização da cidade grande em razão dos empreendimentos modernizadores estava presente em tramas como *O Espigão* (1974), outra de Dias, e em *O Grito* (1975), de Jorge Andrade, autor também de *Os Ossos do Barão* (1973), que, em uma das tramas, contava a história das investidas de Eghisto Ghiroto (Lima Duarte) para possuir um título de nobreza. Tal trecho já vinha explicitado na letra da canção de Marcos e Paulo Sérgio Valle que abria a novela: “Eu não tenho nome, não tenho tradição, não tenho sobrenome, mas tenho dinheiro. Dinheiro compra tudo, compra o mundo inteiro”. O mesmo dinheiro aparece discutido em *O Cafona* (1971), novela na qual o autor Bráulio Pedroso mostra a grã-finagem disputando a amizade do personagem-título quando este, de dono de uma vendinha no subúrbio, transforma-se em proprietário de uma cadeia de supermercados.

Embora essa sensibilidade romântica próxima do registro autêntico de Löwy e Sayre fosse comum entre as novelas das dez, ela também podia ser identificada nas tramas de Janete Clair e Lauro César Muniz, autores que se revezavam no horário das oito com estilos completamente diferentes. Janete tinha uma proposta menos realista e, num primeiro olhar, poderia parecer completamente adepta da fantasia, sem comprometimento com as questões sociais. Já Lauro, assim como Dias Gomes, era um autor explicitamente engajado, além de gostar de fazer experimentações com a linguagem.

Assim, ele ousou contar uma história em três tempos na novela *O Casarão* (1976) e também a criticar a telenovela no estilo Janete. Para isso, valeu-se da metalinguística em *Espelho Mágico* (1977). A trama, que acompanhava a vida das pessoas ligadas ao meio artístico, tinha entre seus núcleos os bastidores de uma novela de televisão batizada de “Coquetel de Amor”, cuja trama era carregada do Romantismo esvaziado de sentido.

Críticas como essa agradavam em cheio a alguns intelectuais da época que, ao contrário das classes populares, rejeitavam a criação de Janete Clair por achar que, de certa forma, o trabalho da autora contribuía para anestesiar a população em relação ao momento político. Entretanto um exame mais atento da obra de Janete, à luz da ambiguidade do fenômeno romântico como já apontada por Meyer

em sua análise das três fases do folhetim, mostra que as novelas da autora tinham sim a estrutura de consolação apontada por Eco em Sue e o convite ao devaneio próprio do Romantismo segundo Campbell, mas também possuíam aspectos que as aproximavam da utopia usada como critério por Löwy e Sayre para determinar a autenticidade romântica.

Livre das amarras impostas por Magadan, Janete Clair também trouxe a cor local para suas novelas, procurando criar ganchos com assuntos conjunturais que despertassem amplo interesse nacional. Assim, além da Fórmula Um em *Véu de Noiva*, a autora abordou o futebol em *Irmãos Coragem* (1970) num período de grande ufanismo. Entretanto tais opções de Janete eram com o objetivo de que o público se interessasse por suas histórias, sobretudo por *Irmãos Coragem*, que ela temia não atrair o espectador urbano por ser uma saga rural.

O futebol – exposto na trama através do personagem Duda (Cláudio Marzo), que jogava no Flamengo – funcionava então em *Irmãos Coragem* como a conexão pretendida pela autora com o público urbano. Para tratar do tema, Janete Clair contou com a orientação de João Saldanha, idealizador da seleção campeã da Copa do Mundo realizada no México em 1970, afastado do comando da equipe em virtude de suas convicções políticas e também por não acatar as sugestões do presidente Médici para o time. Por isso, o retrato que Janete apresentou dos bastidores do esporte – assolado por uma série de interesses – era muito diferente da ideia ufanista vendida pelo governo em cima da conquista da Taça Jules Rimet.

Já na trama como um todo, Janete mostrava os mesmos vínculos de solidariedade familiar que Löwy e Sayre identificam como marca romântica em *O Poderoso Chefão*. Ou seja, a família Coragem – assim como o clã siciliano – era unida pelas mesmas relações primárias de afeição e, desta forma, lutava contra os desmandos e falcatruas do coronel Pedro Barros na cidade de Coroadó, entre elas, o roubo do diamante encontrado por João Coragem. Os irmãos não se submetiam à autoridade do coronel, que queria intermediar a venda dos diamantes garimpados na região aos estrangeiros.

Metaforicamente, segundo o novelista Marcílio Moraes<sup>25</sup>, por meio da demarcação maniqueísta do coronel contra os irmãos, Janete procurou reproduzir a luta dos militantes de esquerda contra a ditadura. Como um dos responsáveis pelo *remake* da novela em 1995, Moraes apontou esse conteúdo político implícito de *Irmãos Coragem* como uma das principais dificuldades de atualização da trama, já que, 25 anos depois de sua primeira exibição, as polarizações não eram mais as mesmas. O jornalista Artur Xexéo (1996) – autor da biografia de Janete Clair – compartilha da mesma opinião de Marcílio Moraes sobre as relações da primeira versão de *Irmãos Coragem* e o momento político:

Médici não era muito diferente do principal vilão de *Irmãos Coragem*, o coronel Pedro Barros (Gilberto Martinho), poderoso latifundiário de Coroadó, uma vila localizada no interior de Goiás. Em Coroadó, o prefeito era cúmplice, a polícia era corrupta e o coronel era a lei. Torturava-se na delegacia local em busca de uma confissão que incriminasse a dupla de heróis do lugar: os irmãos João (Tarcísio Meira) e Jerônimo Coragem (Cláudio Cavalcanti). Jerônimo tentava combater as injustiças do coronel seguindo as regras do jogo e entrando para a política. [...] João era mais radical. Lutava contra o coronel de arma na mão e acabou na clandestinidade (XEXÉO, *op.cit.*, p. 106).

No fim da trama, ao ter o irmão Jerônimo morto, João destrói a pedra preciosa que gerou tanta discórdia. E, após Coroadó ser arrasada por um incêndio provocado por Pedro Barros, o herói faz um discurso sugerindo a construção de um novo país. Ou seja, por meio da destruição do diamante e da fala de João, Janete responsabiliza o dinheiro pelo envenenamento social e, utopicamente, propõe que uma nova sociedade seja erguida sobre bases mais justas.

O conflito de classes era uma temática constante de Janete e, ainda que suas conclusões a esse respeito não fossem as mesmas de Marx e Engels, tal preocupação recorrente conecta, de certa forma, sua obra ao Romantismo marxista tal como estabelecido na tipologia de Löwy e Sayre. Esse mesmo assunto aparece em *Selva de Pedra* (1972), acrescido do não menos romântico tema do casal interiorano separado e transformado pelas tentações capitalistas da grande cidade, o que deixa subentendida uma visão romântica do campo como um lugar que

---

<sup>25</sup> Entrevista concedida ao autor desta dissertação em outubro de 2008, durante Oficina de Telenovela realizada no espaço cultural Estação das Letras, no Rio de Janeiro.

ainda conserva um estado mais primitivo da humanidade, ou seja, não tão contaminado pelos valores da sociedade burguesa.

Em *Fogo Sobre Terra* (1974), essa modernização contraposta aos valores do homem do campo aparece como tônica central, pois a história girava em torno da desapropriação da pacata cidade de Divinéia, no Mato Grosso, para que suas terras fossem invadidas pelas águas do Rio Jurapori, onde seria construída uma barragem. Ao fim, o progresso se impõe sobre a natureza. A barragem é inaugurada e as águas do Jurapori invadem a pequena Divinéia, trazendo em suas torrentes a personagem Nara (Neuza Amaral), que, num exemplo de como a mentalidade romântica pode significar uma resistência à modernização, prefere morrer a abandonar a cidade onde sempre viveu.

Tal temática não agradou a censura, o que não era novidade no trabalho de Janete Clair. Ela já havia enfrentado cortes em *O Homem Que Deve Morrer* – uma alegoria sobre a vida de Cristo exibida em 1971 – e em *Selva de Pedra* – em razão da bigamia do herói Cristiano Vilhena (Francisco Cuoco). Mas *Fogo Sobre Terra* foi especialmente retalhada porque, ao contrário dos críticos da autora que viram apenas fantasia na trama, o governo entendeu a novela como uma crítica às obras do Brasil Grande, sobre as quais construía seu *marketing*.

Portanto, assim como Luís Napoleão Bonaparte – que exilou Sue e exigiu que os folhetins fossem esvaziados de qualquer conteúdo social –, a ditadura não achava as novelas de Janete tão tranquilizadoras ou inofensivas e, por isso, retalhou também *Dois Vidas*. Nesta novela, exibida em 1976, além de acompanhar a trajetória de um grupo de moradores do Catete que tinham suas vidas separadas em virtude da desapropriação de uma rua para a construção do metrô, a autora trazia a relação de uma mulher madura com um rapaz mais jovem em uma das tramas paralelas. Bastaram esse romance e a crítica ao metrô – obra do governo federal – para que os censores considerassem a novela como um produto cultural subversivo que atentava contra a moral e os bons costumes.

*Dois Vidas* deu seguimento à linha autoral que Janete Clair, após ser duramente cobrada a ter uma postura mais realista, passou a adotar a partir de *Pecado Capital* (1975), novela que conta o dilema moral e as desventuras do chofer de praça Carlão ao encontrar uma mala com 800 mil cruzeiros deixada em seu táxi. Ou seja, para marcar sua virada, a autora voltou a recorrer ao tema

romântico da força dissolvente do dinheiro que já havia perpassado suas novelas anteriores, como por exemplo, *O Semideus* (1974).

Nessa novela, numa premissa que seria retomada por Thelma Guedes e Duca Rachid em *Cama de Gato* (2009), o milionário Hugo Leonardo (Tarcísio Meira) perde tudo para depois recuperar *status* e fortuna numa outra condição, isto é, tendo se humanizado após levar uma vida simples numa aldeia de pescadores. *O Semideus* termina com o personagem Alex Garcia (Francisco Cuoco) lendo um texto de Janete Clair que diz:

Procuo mostrar como é que pessoas comuns podem ser envolvidas em situações incomuns que mudam o sentido de suas vidas [...]. Creio que em maior ou menor proporção todos foram vítimas. De quê? Não sei. De nós mesmos, que vivemos lutando por coisas desnecessárias, ou do poder corruptor do dinheiro, talvez [...] (CLAIR apud KEHL, 1986, p. 295).

Em *Pecado Capital*, tal assunto, além de ser o epicentro da trama, é tratado de forma mais elaborada. O dinheiro é convertido no personagem<sup>26</sup> mais importante que beneficia ou prejudica os demais, também não necessariamente bons ou maus. Essa ambiguidade introduzida por uma Janete Clair disposta a quebrar com o maniqueísmo melodramático encontra sua mais completa tradução na música de Paulinho da Viola composta especialmente para a novela. Assim, o dinheiro na vida de Carlão (Francisco Cuoco), Lucinha (Betty Faria) e Salviano (Lima Duarte) é, ao mesmo tempo, vendaval, solução e solidão.

Na do taxista sonhador, o dinheiro – num primeiro momento – ajuda-o a cuidar do pai com problemas cardíacos. Mas vira um transtorno quando Carlão – motivado pelo ciúme e pela inveja – investe o que não é seu e fica rico. Tomado pela ambição, passa a querer mais e mais, fugindo da sua própria realidade, até caminhar para a morte. Na história de Lúcia, os cachês dos trabalhos como modelo possibilitam a ascensão social. Porém, quando se apaixona verdadeiramente pelo milionário Salviano, o dinheiro do industrial faz com que recaia sobre ela a pecha de golpista interesseira, separando-a do seu grande amor. Já na vida de Salviano, o dinheiro faz dele poderoso e solitário.

---

<sup>26</sup> No início da trama, Carlão, para justificar suas aquisições com o dinheiro alheio, inventa estar sendo ajudado por um milionário ao qual supostamente teria socorrido em seu táxi. Ao tal ricaço Carlão, dá o nome de Lima, e esse passa ser também o nome que Carlão dá à mala de dinheiro, com a qual conversa em algumas cenas.

Ou seja, à pergunta “É pecado querer enriquecer?”, que os personagens Carlão e Lucinha se fazem, Janete dá várias respostas possíveis num discurso moral que ultrapassa o sentido de correção e castigo do drama burguês inglês, no qual quem usasse o dinheiro fora do caminho da virtude era punido. O final trágico do taxista poderia até sugerir essa aproximação, mas a autora evitou tal efeito, contrapondo Carlão à figura de Salviano – um capitalista vitorioso, que usa o dinheiro de acordo com a lei, mas que sofre com a falta de afeição dos filhos.

Numa trama que fugia do Romantismo-clichê ao apresentar personagens imperfeitamente humanos, Janete conseguiu dar ao amor em *Pecado Capital* a autêntica dimensão romântica de ímpeto irredutível a todo e qualquer cálculo racional. Assim, Lúcia é uma heroína ambiciosa que, ao se apaixonar verdadeiramente por Salviano, torna-se capaz de enfrentar as convenções sociais para com ele ficar. Esse amor puro e desinteressado é a força transformadora que faz o capitalista frio se re-encontrar com o homem que era antes de se embrutecer pela riqueza.

É também o amor que faz Carlão – após se reconciliar com Eunice<sup>27</sup> (Rosa Maria Murtinho) – tentar devolver o dinheiro. Se ele tivesse sobrevivido, na perspectiva de Ivete Huppés de que a frustração no desejo de testemunhar a felicidade fazia uma peça ganhar pontos e conduzir à reflexão, talvez hoje a novela não fosse antológica. Entretanto a sobrevivência do taxista, mais do que trazer a mera consolação de um final feliz, seria coerente com o papel capital que Janete, romanticamente, conferiu ao amor na trama: o de antagonista do dinheiro.

Essa oposição entre o amor e o dinheiro, bem como outros aspectos românticos em diversos registros presentes na obra de Janete Clair e dos demais novelistas citados até aqui, continuaria a aparecer nas criações de autores que desenvolveram seu trabalho num momento em que a telenovela já possuía uma linguagem própria e brasileira. Entre esses nomes, está o de Gilberto Braga, cujas novelas *Senhora*, *Vale Tudo* e *Celebridade* serão analisadas no próximo capítulo,

---

<sup>27</sup> Eunice é a personagem que, após participar do assalto a um banco por estar emocionalmente envolvida com um bandido, esquece a mala de dinheiro no táxi de Carlão. No decorrer da trama, Eunice acaba respondendo pelo crime e começa uma busca pelo taxista que havia ficado com a mala. Ao conhecer Carlão, Eunice se apaixona e não o denuncia. Os dois se casam e Carlão, que, embora atraído por Eunice, queria também o silêncio da mulher, entre idas e vindas, acaba se envolvendo de verdade.

a fim de verificar como o autor recupera traços do Romantismo e, principalmente, como se dá em sua obra a abordagem do tema da força dissolvente do dinheiro.