



## A TELENVELA MEXICANA SOB O OLHAR DOS ESTUDOS LITERÁRIOS

Thais Maria Holanda Jerke Sevilla Palomares (UFF)

Orientadora: Livia Reis (UFF)

### RESUMO:

As telenovelas mexicanas têm grande popularidade, em seu país de origem e em muitos lugares do mundo para onde são exportadas. A presença das telenovelas no cotidiano da população e especialmente em seu imaginário também pode ser explorada pelo nosso campo de estudos, que já incorporou outras artes audiovisuais e representações performativas. As correspondências entre literatura, teatro e telenovela teriam como chave o melodrama.

O melodrama perpassa diversos gêneros, desde os primórdios da indústria cultural e é muito consumido, apesar das críticas que costuma receber. A telenovela é uma das representações atuais mais populares do melodrama e mantém muitos dos seus temas, comuns nas relações e no imaginário do homem, personagens e características como maniqueísmo e final feliz moralizante.

A narrativa da telenovela, relacionada ao folhetim, é centrada nos episódios e no suspense, que garante a continuidade da obra. Já o drama, relacionado ao teatro popular, está presente no instantâneo, nos aspectos dramáticos. Então, a telenovela está discursivamente ancorada em dois antecedentes culturais importantes na tradição mexicana: o folhetim e o teatro popular.

Pensar essas relações e abordar a telenovela mexicana sob um ponto de vista que pode ser considerado incomum, mais afastado dos estudos de Comunicação e mais próximo à Literatura, aponta possíveis diálogos entre a indústria cultural e a literatura culta. Consideramos que os consumidores da cultura de massas são também sujeitos ativos e que a grande popularidade dos produtos da cultura de massas está relacionada à construção do imaginário popular e à experimentação de sensações catárticas. Além disso, quando um indivíduo assiste uma telenovela com sua família, resgata um ritual comunitário muito antigo: presenciar encenações e representações.

Para apoiar nossa reflexão, nos baseamos em obras de autores como Barbero (1991), Campedelli (1987), Lopes (2004), Meyer (1996) e Oroz (1992).

Telenovela mexicana. Melodrama. Folhetim. Teatro popular.

As telenovelas mexicanas têm grande popularidade, não só em seu país de origem, mas também em muitos lugares do mundo para onde são exportadas. Seus vínculos com a cultura popular ainda parecem pouco trabalhados, ao menos do ponto de vista literário. Porém, a presença das telenovelas no cotidiano da população e especialmente em seu imaginário não pode ser ignorada pelo nosso campo de estudos, que já incorporou de

maneira muito interessante algumas artes audiovisuais, como o cinema e outras formas de representação performativas.

Então, buscamos refletir sobre um objeto que tem sido muito mais focalizado pelos estudos de Comunicação do que pelo âmbito literário. Pensar essas relações e abordar a telenovela mexicana sob um ponto de vista que pode ser considerado incomum, mais próximo à Literatura, aponta possíveis diálogos entre a indústria cultural e a literatura culta. Sabemos que os estudos literários tendem a priorizar objetos que fazem parte de um universo letrado, portanto pretendemos contribuir para uma ampliação desse panorama, incluindo as telenovelas, um gênero também ficcional e extremamente popular. Para abordar esse tema, traçaremos vínculos entre literatura, teatro e telenovela, que têm como chave o melodrama.

O melodrama vem ao longo de vários séculos perpassando diversos gêneros, tanto discursivos quanto artísticos e movimentando as emoções de pessoas de diferentes locais e classes sociais. Sua participação no imaginário popular vincula a literatura, o teatro e a telenovela aos seus públicos, fazendo com que eles se identifiquem com as histórias contadas. Segundo Botton (2012), “o termo melodrama seria a junção de *mélôs* (em grego, música) e *drâma* (ação, através do francês *drame*).” (p. 2).

Barbero (1991) menciona que o nome surgiu na França e na Inglaterra em 1790 para denominar um espetáculo popular semelhante ao teatro que acontecia ao ar livre, já que somente as classes altas podiam frequentar os teatros oficiais. Não utilizavam diálogos por uma proibição dos governos francês e inglês, que desejavam impedir que se corrompesse o verdadeiro teatro, então restava representar grandes ações e paixões, utilizando gestos, músicas, danças e cartazes para auxiliar a comunicação com o público. Os mesmos efeitos sonoros foram retomados séculos depois, ganhando importância primordial nas radionovelas e seguindo presentes nas telenovelas. Para Oroz (1992), o público analfabeto converte o teatro em, praticamente, sua única referência literária.

As personagens do melodrama muitas vezes representam um estereótipo<sup>1</sup>, o que é confirmado teoricamente por Oroz (1992) e Barbero (1991). Desta forma, a fisionomia muitas vezes corresponde ao tipo moral da personagem e seus valores, já que os gestos

---

<sup>1</sup> Segundo ideias da psicologia social, expressas por Lippmann (*apud* AMOSSY e PIERROT, 2003, p. 36), os estereótipos são “las imágenes de nuestra mente”, que necessariamente filtram o real. As imagens que temos de outras pessoas passam por categorias as que os vinculamos, assim como nossas imagens de nós mesmos, que determinam nosso pertencimento a um ou mais grupos.

corporais são muito importantes na cultura popular como índice da atitude moral. A respeito desses estereótipos, Oroz (1992) diz:

A importância dos estereótipos na cultura de massas reside na figura simbólica que representam. [...] Assim, ‘a boa’, no melodrama cinematográfico norte-americano, tem sido, predominantemente, loura, enquanto que ‘a má’ é, em geral, morena. Para o americano, ser morena implica latinidade e, portanto, sexualidade desbordada. No melodrama latino-americano, ao contrário: porque a loura é menos frequente e, portanto, menos conhecida, atribui-se a ela a mesma sexualidade que o americano atribui à morena. Na tipificação funcionam, simultaneamente, valor moral/tipologia física. (p. 38)

Assim, as personagens dispensam uma psicologia, apenas se encaixam em funções dramáticas e sociais estabelecidas por vezes há muitos séculos.

De acordo com Barbero (1991), a estrutura dramática tem como eixo central quatro sentimentos básicos: medo, entusiasmo, pena e riso; e quatro tipos de situações e sensações: terríveis, excitantes, ternas e burlescas; personificadas e vividas por quatro personagens: Traidor (personificação do mal que engana a Vítima), Justiceiro (salva a Vítima e castiga o Traidor), Vítima (heroína virtuosa e inocente, quase sempre uma mulher injustiçada com necessidade de proteção) e Bobo (representando o cômico e aliviando as tensões da trama). Há, então, uma polarização maniqueísta típica das culturas judaico-cristãs: os personagens são bons ou maus. Os personagens bons agem de acordo à moral da sociedade, enquanto os maus a corrompem.

Segundo Oroz (1992), quatro mitos básicos estruturam o melodrama: o amor, a paixão, o incesto e a mulher. O amor é o principal valor, que permite alcançar o perdão divino. Já a paixão está relacionada ao sofrimento e à culpa, considerando que só o amor verdadeiro leva ao final feliz. A mulher é representada a partir de um ponto de vista patriarcal: suas realizações geralmente são pessoais ou familiares. Há seis protótipos femininos básicos: a mãe (resignada, sofredora e castradora, representando a segurança do lar), a irmã (assume o papel da mãe na falta dela), a namorada (tem altos valores morais e espera pacientemente pelo casamento), a esposa (mantém o lar estável e respeita o marido), a amada (frágil e virtuosa, alvo do amor romântico que leva ao final feliz) e a má ou prostituta (ameaça a família e aos valores morais, desperta o prazer sexual, ligado à bruxaria ou heresia, vista como mau exemplo por ser uma “mulher livre”). Vemos, então,

que os estereótipos mostrados através desses mitos e protótipos femininos reforçam a moral.

A autora destaca algumas características físicas dessas personagens: a heroína feminina tem glamour e certa áurea, por isso usa um figurino discreto e luminoso, enquanto a má usa decotes, cabelos soltos e maquiagem pesada, e a mãe costuma usar roupas escuras.

O sistema de estrelas da indústria cinematográfica latino-americana foi a base ideal para a manifestação dos arquétipos e reuniu sua própria galeria de heróis, vilões, moças puras, amadas, mães e caracteres específicos, que têm um tratamento visual diferenciado de acordo com o protótipo que simbolizam. (OROZ,1992, p. 87)

Para Oroz (1992), as lágrimas que surgem nos melodramas e muitas vezes também no seu público remetem a uma linguagem sentimental universal. O choro, geralmente relacionado à mulher, alivia a culpa e traz o perdão, simbolizando o sacrifício que dignifica e a catarse em meio a tantos sentimentos, que não são contidos. Além das lágrimas, são utilizados outros simbolismos, como a tempestade para os maus presságios e campos floridos para harmonia futura. Inicialmente, esses símbolos exigiam a interpretação do público, mas depois começaram a fazer parte da interpretação do lugar comum.

Outra característica do melodrama, segundo a autora, é o fatalismo: geralmente, os personagens não podem mudar seu destino, que está traçado. Mas apesar de o público conhecer ou imaginar o desfecho na maioria das vezes, o interesse em assistir a maneira através da qual essa história será contada se mantém.

De acordo com Barbero (1991) a persistência do melodrama, mesmo depois que suas condições de aparição não existiam mais, não aconteceu apenas por razões ideológicas ou comerciais, está relacionada às matrizes culturais, já que ele se atualiza ao longo do tempo, permitindo que o público crie novas redes de significações e identificações, através do imaginário. Oroz (1992) lembra que o gosto popular não se formou com a leitura nem com a meditação íntima da poesia e da arte, mas com as manifestações coletivas, oratórias e teatrais.

Graças à sua grande capacidade de se adaptar ao contexto histórico, a diferentes gêneros e tipos de público e especialmente por sua presença constante no imaginário popular, podemos considerar o melodrama como uma forma de apresentar histórias, um

“modo de ver o mundo”, como afirma Brooks (1978), ou “um sistema ficcional de produção de sentido”, como define Bragança (2010). Pode estar presente no teatro pós-Revolução Francesa, nos folhetins desde o século XVII, no cinema latino-americano das décadas de 1930, 1940 e 1950, na literatura, nos *reality shows* do final do século XX e início do século XXI, nos noticiários televisivos, nos programas de auditório e, é claro, nas radionovelas e telenovelas latino-americanas desde os anos 1950 até a época atual.

Frequentemente usamos as palavras “folhetim” e “melodrama” como sinônimas de “telenovela”, como Porto e Silva (2005) destaca, pelo alto grau de parentesco entre eles. A telenovela é, certamente, uma das representações atuais mais populares do melodrama e mantém muitos dos temas utilizados por ele desde a sua origem, temas comuns nas relações e no imaginário do homem, como o amor, a vingança e as injustiças. Encontramos os personagens típicos do melodrama e características como o maniqueísmo e o final feliz moralizante em diversas telenovelas<sup>2</sup>.

De acordo com Campedelli (1987), alguns teóricos apontam que a televisão é uma espécie de liquidificador cultural, já que mistura e dilui cinema, teatro, música e literatura. “Francis Vanoye considera a televisão o mais poderoso meio de comunicação de massas do século XX (e até de todos os tempos), quanto aos elementos que veicula, tendo-se em vista o alvo visado, ou seja, o destinatário coletivo virtual.” (p. 5).

Para Rolf B. Meyersohn, a televisão é um entretenimento de sala-de-estar: já foi chamada de tudo, desde pajem de crianças até esbanjadora de tempo; tem sido amaldiçoada por estragar a vista e corromper a juventude; tem sido encarnada como o mal da segunda metade do século. Mas ninguém a acusou de ser “entretenimento”, ainda que isso seja tudo o que a televisão é *per se*. (CAMPEDELLI, 1987, p. 6)

A partir de seu surgimento e popularização, a televisão passa a ser uma forma de entretenimento acessível dentro de casa. Muitos a viam como uma visitadora do lar e da

---

<sup>2</sup> Em relação às formas de telenovelas na América Latina, Hernandez (2002) destaca que há duas: a “blanda” e a “dura”. A “blanda” é arquetipicamente melodramática, concentrada no amor, em histórias de Cinderela e situações de família. Trata-se de um tipo clássico de novela, com destaque para a expressividade. Esse tipo de telenovela é mais característico da Televisa, do México. Por outro lado, a “dura” usa truques clássicos melodramáticos, mas também conflitos sociais, com cenários mais realísticos e mais tramas paralelas. São características da TV Globo, do Brasil. As telenovelas “blandas” competem, no México, com as da TV Azteca, que produz telenovelas com conteúdo político e características contemporâneas na narrativa, já as “duras”, no Brasil, competem com a emissora televisiva SBT, que exhibe as “blandas” telenovelas mexicanas.

família, criando um vínculo afetivo com ela, da mesma maneira que acontecia nas décadas anteriores com o aparelho de rádio. Como a televisão, a telenovela passa a fazer parte do cotidiano das pessoas.

Para Lopes, no livro *Telenovela: internacionalização e interculturalidade* (2004):

Histórias narradas pela televisão são, antes de tudo, importantes por seu significado cultural. Como bem o demonstra o filão de estudos internacionais, a ficção televisiva configura e oferece material precioso para entender a cultura e a sociedade de que é expressão. (p. 125)

De acordo com Pallottini (1998) e Campedelli (1987), na esteira de uma etimologia literária, a palavra “telenovela” se relaciona a “novelo”, o que sugere que a trama estaria enredada, se desenvolvendo aos poucos durante a época em que a telenovela é exibida. Essa sucessão de ações é importante, pois mantém o suspense na narrativa da telenovela, relacionada ao folhetim, garantindo a continuidade da obra.

O drama, relacionado ao teatro popular, está presente no instantâneo, nas cenas e nos diálogos. Então, a telenovela está discursivamente ancorada em dois antecedentes que propõem uma mestiçagem e uma tradução cultural dos valores burgueses europeus para o imaginário social latino-americano e têm uma importante presença na tradição mexicana: o folhetim e o teatro popular.

Já havia no México uma tradição de rituais e representações populares desde a época anterior à Conquista, o que pode ter contribuído para que a telenovela fosse um produto extremamente rentável nesse terreno, considerando-se que hoje esse país é um dos maiores produtores e exportadores de telenovelas.

Por outro lado, a literatura de folhetim, de acordo com Meyer (1996), nasceu na França do século XIX. A princípio, havia nos rodapés dos jornais um espaço no qual se publicavam textos para o entretenimento, que logo foi tomado por ficção em pedaços, com a agora conhecida frase “continua no próximo número”. Essas histórias chegaram a possuir um papel muito importante nos jornais, pelo grande sucesso alcançado e o folhetim francês foi exportado para todo o mundo.

Segundo Barbero (1991), o folhetim não tem o *status* cultural do livro. Ele circula sem passar pelo local tradicionalmente visto como culto, a livraria, já que era vendido nas ruas ou se entregava nas casas. A letra grande e espaçada facilitava para aqueles que não

tinham a leitura como um hábito nem boa iluminação para ler, assim como a fragmentação, criando unidades curtas dotadas de sentido.

A crítica burguesa apontava que o folhetim causava a destruição da literatura pelo comércio e pela indústria. Alguns autores foram considerados culpados pela manutenção da ignorância de seus leitores, pois se acreditava que a leitura de folhetins não agregava sabedoria. Sobre esse tema, Meyer (1996) cita Gramsci:

[...] nem mesmo a literatura comercial deve ser desdenhada pela história da cultura: pelo contrário, ela tem, precisamente desse ponto de vista, um grandíssimo valor, porque o sucesso de um livro comercial indica (e muitas vezes é o único indicador que existe) qual é a *filosofia da época*, isto é, qual é a massa de sentimentos e de concepções do mundo preponderantes na multidão *silenciosa*. (p. 412)

Apesar da desvalorização, os folhetins tinham importância comercial e histórica e o fato de alcançar um público tão vasto em várias partes do mundo é um mérito significativo.

O vínculo que se deu entre o folhetim e o público feminino continua presente nas telenovelas. Com o folhetim, a mulher conquista seu espaço como consumidora e alguns produtos do mercado são criados especialmente para ela. Esse vínculo ocasionou o reforço de uma visão preconceituosa de parte do público masculino e da elite, que muitas vezes consideravam os folhetins histórias fáceis de ler e sem conteúdo. Muitas vezes as telenovelas também são vistas com o mesmo preconceito, apesar de não serem direcionadas somente a mulheres desde o final da década de 1970.

Com os folhetins, o escritor passou a ser assalariado, portanto sofria pressão econômica, e muitas vezes o editor-produtor determinava os temas que seriam tratados em suas obras. Para escreverem mais folhetins de uma vez, os escritores convidavam ajudantes, o que acarretou uma dissolução da unidade de autor. Atualmente na maioria das telenovelas, além do autor principal, temos os autores colaboradores, que escrevem cenas menos importantes de acordo com orientações.

As condições de publicação influenciam a estrutura narrativa do folhetim. Algumas características necessárias para o gênero eram adequação ao grande público, um corte em um momento de suspense, caracterização simplificada dos personagens (maniqueísmo), temas românticos e elementos do cotidiano. Essa configuração torna-se uma fórmula, geralmente de grande sucesso, presente ainda nas telenovelas.

Barbero (1991) destaca que as histórias folhetinescas tinham a mesma estrutura de obra aberta das telenovelas atuais, na qual a reação do público poderia influenciar a continuidade da história, o que gerava uma proximidade entre autor e leitores. Segundo Campedelli (1987), a telenovela obedece ao “processo do enquanto”, como definiu a autora de telenovelas Janete Clair, portanto o autor também vive o suspense da continuação da história. O “processo do enquanto” também pode remeter ao ritual que consiste em assistir uma cena de telenovela enquanto ela é exibida. Esse rito é, para o espectador semelhante ao de assistir uma peça de teatro, ou seja, observar a ação narrativa acontecendo “aqui e agora”.

Os ganchos nas telenovelas existem para manter o interesse do espectador e sua vontade de acompanhar a continuação. Essa estratégia tomada do folhetim consiste em uma situação de expectativa que acontece no final de um capítulo ou inclusive de cada bloco. Mesmo quando se sabe pela imprensa ou se imagina o final, a telenovela continua atraindo a atenção do público, já que o que mantém o interesse não é o que acontecerá e sim o ritual de acompanhar como acontecerá.

Meyer (1996) cita alguns temas frequentes nos folhetins: amor, erro judiciário, sedução, maternidade, casamento, loucura, gêmeos, adultério, dinheiro, crimes. Esses mesmos temas, que atraem o interesse do público e mobilizam seus sentimentos, estão presentes nas telenovelas. Em grande parte das histórias, no final os erros e injustiças são consertados, os vilões sofrem castigos e os protagonistas encontram a felicidade. Podemos perceber, então, que muitos folhetins contam suas histórias de maneira melodramática, a semelhança do que ocorre nas telenovelas.

De acordo com Meyer (1996), algumas histórias eram propositalmente construídas com o objetivo de ensinar valores desejáveis às classes sociais mais baixas, que tinham acesso às obras. Essa mesma estratégia já foi aplicada no México na década de 1970, segundo Bolaños Samano (2003), com telenovelas que abordavam temas como o planejamento familiar, o vício em drogas, a AIDS e a ecologia.

Nos folhetins, então, a literatura é parte de uma indústria cultural que não apenas abala a noção de autor, mas também propõe um vínculo mais coletivo com o público. Assim, havia um mercado consumidor e a quantidade de vendas significava o sucesso ou o



fracasso da obra. Meyer (1996) reafirma o vínculo entre folhetim, telenovela e melodrama, dizendo que “cinema, rádio e televisão substituem o jornal como fábrica de ilusões.” (p. 65)

Portanto, podemos perceber a estreita aproximação entre o modo de narrar da literatura de folhetim e das telenovelas, muitas vezes criando suas ficções segundo os moldes melodramáticos, originários do teatro, que perduraram e consolidaram sua importância ao longo de tantos séculos graças ao gosto popular.

## Referências

AMOSSY, Ruth e PIERROT, Anne H. *Estereotipos y clichés*. Buenos Aires: Eudeba, 2003.

BARBERO, Jesús Martín. *De los medios a las mediaciones*. México: Ediciones G. Gili, 1991.

BOLAÑOS SAMANO, Laura Maria. “La imagen de la mujer en las telenovelas mexicanas”. Monografia defendida e aprovada na Universidad Autonoma Metropolitana, 2003. Disponível em: <<http://148.206.53.231/tesiuami/UAMI10921.pdf>> Acesso em: 12 de novembro de 2009.

BOTTON, Fernanda Verdasca. *Os melos do drama do melodrama*. Fênix Revista de História e Estudos Culturais. V. 9, ano IX, n. 3. Disponível em: <[www.revistafenix.pro.br](http://www.revistafenix.pro.br)> Acesso em: 09 de março de 2014

BRAGANÇA, Maurício de. *A traição de Manuel Puig: melodrama, cinema e política em uma literatura à margem*. Niterói: EdUff, 2010.

BROOKS, Peter. *The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and The Mode of Excess*. New Heaven and London: Yale University Press, 1976.

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

LOPES, Maria Immacolata Vasallo de. (org.) *Telenovela: internacionalização e interculturalidade*. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

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

OROZ, Silvia. *Melodrama: o cinema de lágrimas da América Latina*. Rio de Janeiro: Rio Fundo Editora, 1992.

PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia de televisão*. São Paulo: Editora Moderna, 1998.

PORTO E SILVA, Flávio Luiz. “Melodrama, folhetim e telenovela: anotações para um estudo comparativo.” Revista FACOM - nº 15 - 2º semestre de 2005. Disponível em: <[http://www.fAAP.br/revista\\_faap/revista\\_facom/facom\\_15/\\_flavio\\_porto.pdf](http://www.fAAP.br/revista_faap/revista_facom/facom_15/_flavio_porto.pdf)> Acesso em: 09 de março de 2014