

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

ANDERSON LOPES DA SILVA

UMA LEITURA DOS PROCESSOS DE HIBRIDIZAÇÃO CULTURAL NA FICÇÃO
SERIADA TELEVISIVA: ANÁLISE DOS PERSONAGENS E SUAS INTER-
RELAÇÕES NA TELENOVELA “CORDEL ENCANTADO” (2011)

CURITIBA

2015

ANDERSON LOPES DA SILVA

UMA LEITURA DOS PROCESSOS DE HIBRIDIZAÇÃO CULTURAL NA FICÇÃO
SERIADA TELEVISIVA: ANÁLISE DOS PERSONAGENS E SUAS INTER-
RELAÇÕES NA TELENOVELA “CORDEL ENCANTADO” (2011)

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Comunicação, no Curso de Pós-Graduação em Comunicação, Setor de Artes, Comunicação e Design, da Universidade Federal do Paraná.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Regiane Regina Ribeiro

CURITIBA

2015

Catálogo na publicação
Vivian Castro Ockner – CRB 9ª/1697
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Silva, Anderson Lopes da

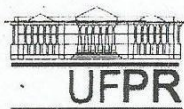
Uma leitura dos processos de hibridização cultural na ficção seriada televisiva: análise dos personagens e suas inter-relações na telenovela “Cordel Encantado” (2011). / Anderson Lopes da Silva. – Curitiba, 2015.

189 f.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Regiane Regina Ribeiro
Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Setor de Artes,
Comunicação e Design
Universidade Federal do Paraná.

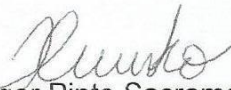
1. Comunicação – representação social – estudo cultural.
2. Ficção seriada – telenovela brasileira – análise estética e sociológica. 3. Televisão aberta – hibridização cultural – Brasil. I. Título.

CDD 791.45



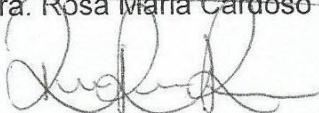
ATA SESSÃO DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Ata da Sessão Pública, de defesa de dissertação para obtenção do Título de Mestre em Comunicação. No dia 30 de março de 2015, às 15h00min, nas dependências do Programa de Pós-Graduação em Comunicação do Setor de Artes, Comunicação e Design da Universidade Federal do Paraná, reuniu-se a banca examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, composta pelos Professores Doutores Igor Pinto Sacramento/ICICT/Fiocruz, Kati Caetano/PPGCOM-UFPR, Rosa Maria Cardoso Dalla Costa/PPGCOM-UFPR e Regiane Regina Ribeiro (orientadora) e presidente da Banca Examinadora, com a finalidade de julgar a dissertação do candidato **ANDERSON LOPES DA SILVA**, intitulada **“UMA LEITURA DOS PROCESSOS DE HIBRIDIZAÇÃO CULTURAL NA FICÇÃO SERIADA TELEVESIVA: ANÁLISE DOS PERSONAGES E SUAS INTERRELAÇÕES NA TELENOVELA “CORDEL ENCANTADO” (2011)”**, para obtenção do grau de mestre em Comunicação. O desenvolvimento dos trabalhos seguiu o roteiro de sessão de defesa estabelecido pela coordenação do curso, com abertura, condução e encerramento da sessão solene de defesa feito pela orientadora Dr^a Regiane Regina Ribeiro. Após haver analisado o referido trabalho e arguido o candidato, os membros da banca examinadora deliberaram pela "..... **APROVAÇÃO**" do acadêmico, habilitando-o ao título de Mestre em Comunicação, linha de pesquisa “Comunicação, Educação e Formações Socioculturais” da área de concentração em “Comunicação e Sociedade”, desde que apresente a versão definitiva da dissertação conforme regimento interno do programa. Curitiba, 30 de março de 2015. A


Prof. Dr. Igor Pinto Sacramento

Profa. Dra. Kati Caetano


Profa. Dra. Rosa Maria Cardoso Dalla Costa


Profa. Dra. Regiane Regina Ribeiro
Orientadora e presidente da banca examinadora




PARECER


A banca examinadora, instituída pelo colegiado do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, do Setor de Artes, Comunicação e Design da Universidade Federal do Paraná, após arguir o candidato **ANDERSON LOPES DA SILVA**, em relação ao seu trabalho de dissertação intitulado **“UMA LEITURA DOS PROCESSOS DE HIBRIDIZAÇÃO CULTURAL NA FICÇÃO SERIADA TELEVESIVA: ANÁLISE DOS PERSONAGES E SUAS INTERRELAÇÕES NA TELENOVELA “CORDEL ENCANTADO” (2011)”** é de parecer favorável à APROVAÇÃO

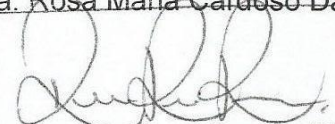
do acadêmico, habilitando-o ao título de *Mestre* em Comunicação, linha de pesquisa Comunicação, Educação e Formações Socioculturais” da área de concentração em “Comunicação e Sociedade”. Curitiba, 30 de março de 2015. *A banca destaca*

a distinção do trabalho e recomenda a sua publicação.


Prof. Dr. Igor Pinto Sacramento

Profa. Dra. Kati Caetano


~~Profa. Dra. Rosa Maria Cardoso Dalla Costa~~


Profa. Dra. Regiane Regina Ribeiro
Orientadora e presidente da banca examinadora

Dedico este trabalho à minha família. Em especial, dedico estes dois anos de pesquisa à minha mãe Rosalina e ao meu pai Alonço (*in memoriam*) pela confiança e amor que depositaram em mim desde sempre.

Aos que profetizam o fim da telenovela, o descontraído recado do Mestre avisa: “Se amanhã tivermos uma televisão em três dimensões, é possível que a holotelenovela esteja lá”. (PIGNATARI, 1984, p. 81).

E aos que menosprezam a importância da telenovela na pesquisa acadêmica... Bem, lidem com isso: “Ninguém está obrigado (a) a amar as telenovelas. Entretanto, analisá-las, entendê-las, criticá-las, avaliá-las e pensá-las é tarefa de todos, pois sua enorme gravitação na vida de tantas pessoas ao redor do mundo merece a nossa atenção”. (MAZZIOTTI, 2010, p. 19).

AGRADECIMENTOS

Numa caminhada de dois anos de pesquisa e dedicação ao Mestrado, agradecimentos são imprescindíveis. Sem eles, este trabalho seria incompleto.

Agradeço à minha mãe Rosalina por acreditar em mim desde sempre e mais ainda quando ela me apoiou na decisão de sair da pequena São João do Ivaí (PR) para vir até Curitiba continuar minha formação acadêmica. Agradeço ao meu pai Alonço (*in memoriam*), que tanto se orgulhou de minha aprovação neste curso, por também ter confiado em mim durante todo este tempo e, de algum modo, por ter me dado muito estímulo para continuar - mesmo quando as dores de sua perda me assombraram. Agradeço pela educação, tolerância, empatia e valores recebidos por eles. Agradeço a todos os meus familiares que, cada um ao seu modo, me concederam boas palavras de coragem e auxílio financeiro.

Agradeço à minha orientadora Professora Doutora Regiane Ribeiro, pela amizade e pela orientação nos momentos mais delicados desta dissertação, pela possibilidade de poder crescer enquanto pesquisador e docente. Agradeço ao Professor Doutor Igor Sacramento, Professora Doutora Kati Caetano e Professora Doutora Rosa Maria Dalla Costa pelas observações, críticas e redirecionamentos de olhar, ainda na qualificação, para a minha pesquisa. O desenvolvimento deste trabalho não seria minimamente possível sem o envolvimento direto de todos vocês.

Agradeço a todos os meus colegas do Mestrado (de minha turma e de turmas anteriores e posteriores) que participaram de aulas, construção de artigos, debates e momentos descontraídos dentro e fora da UFPR. Agradeço aos professores deste Programa de Pós-Graduação em Comunicação que fizeram parte de minha formação, tanto pelas aulas ministradas quanto pela participação em projetos paralelos como o periódico científico editado por nós, os grupos de pesquisa e as organizações de eventos acadêmicos. Agradeço muito a todos os meus amigos!

Também agradeço a alguns professores que não compreenderam (ainda) a importância da pesquisa em ficção seriada no âmbito comunicacional: poder defender um trabalho como este, me deu mais ânimo e argumentos sobre a relevância do tema para o nosso campo de estudo. De igual forma, agradeço à Capes pela bolsa que me foi dada nestes dois anos de trabalho.

E finalmente agradeço ao amor, à liberdade e à autoaceitação que bateram em minha porta, se aninharam e fizeram morada. Uma morada permanente.

RESUMO

A telenovela é um produto de grande visibilidade na televisão aberta brasileira. Os motivos de seu êxito atraem não apenas telespectadores, mas acadêmicos que a estudam com motivações que vão desde perceber seus efeitos na sociedade e as leituras da audiência até a realização de análises de sua mensagem por meio de tensionamentos entre teorias comunicacionais e o conteúdo exibido. Esta dissertação tem seu foco nesta última abordagem. Aqui a investigação dirige-se pelo tema dos processos de hibridização cultural lidos, de modo peculiar, a partir da ficção seriada televisiva. Desse modo, o trabalho é norteado pelo seguinte problema de pesquisa: “Como são apresentados os processos de hibridização cultural na telenovela “Cordel Encantado” (2011)?”. E como objetivo geral tenta-se verificar como o desmoronamento das categorias fixas e pares de oposição entre a cultura erudita, popular e massiva ocorre no conteúdo desta telenovela. Já o objetivo específico, por sua vez, está relacionado a descrever e interpretar como tal desmoronamento é observado pelos personagens e a inter-relação destes na narrativa. Dividida em cinco grandes eixos, a dissertação apresenta logo no primeiro a apresentação do objeto de estudo “Cordel Encantado” por meio de suas características técnicas e estéticas no texto televisivo e o processo de produção por parte das autoras e diretora. O segundo e o terceiro eixos denotam um maior teor teórico que auxilia a leitura da telenovela pelos Estudos Culturais Britânicos e Latinoamericanos (com destaque a este último) e também apresenta uma pluralidade conceitual para compreender os processos de hibridização cultural para além de Néstor García Canclini (o autor que é usado de modo mais aprofundado). No quarto eixo centra-se a discussão metodológica do trabalho, explicitando a escolha pela abordagem qualitativa, além do método da Análise de Imagens em Movimento junto à aplicação dos níveis de homologação dos processos de hibridização cultural. Ainda neste espaço as ideias bakhtinianas de carnavalização e cronótopo são mostradas (e justificadas) como proposta experimental teórico-metodológica. A análise dos personagens (Jesuíno, Açucena/Aurora, Timóteo e o casal Patácio e Ternurinha) e das inter-relações entre eles (Rei Augusto/Capitão Herculano, Rei Augusto/Cozinheira Maria Cesária, Cozinheira Maria Cesária/Duquesa Úrsula e Duquesa Úrsula/Capitão Herculano) fica a cargo do quinto e último eixo. Além de demonstrar como ocorrem os processos de hibridização cultural na análise, as considerações finais trazem a constatação de que eles são apresentados em intensidades distintas que podem ser observadas na dimensão estética visual e verbal, na dimensão dos sistemas culturais, na dimensão das matrizes culturais e na dimensão espaço-temporal do objeto empírico.

Palavras-chave: Telenovela. Estudos Culturais Latinoamericanos. Hibridização Cultural. Comunicação. Formações Socioculturais.

ABSTRACT

The telenovela is a product of great visibility in the Brazilian broadcast television. The reasons for its success not only attract viewers but also academics who study it with motivations that range from realizing its effects on society and the audience readings until the analysis of its message through tensions between communication theories and the displayed content. This thesis focuses on this last approach. The investigation made in this essay is addressed to the issue of cultural hybridization processes read, differently from the television serial fiction. Thus, the work is guided by the following research problem: "How are the hybridization processes presented in the telenovela 'Cordel Encantado' (2011)?" The general purpose tries to see how the collapse of the fixed categories and opposition pairs between classical, popular and mass culture occur in the content of this telenovela. Furthermore, the specific purpose is related to the describe and interpretate how such collapse is observed by the characters and the interrelationship of these in the narrative. Divided into five main areas, the thesis features, in the first area, the presentation of "Cordel Encantado"'s object of study through its technical and aesthetic characteristics in the television text and the production process by the authors and director. The second and third areas denote a higher theoretical content that assists the analysis of the telenovela through British Cultural Studies and Latin American (especially the last one) and also presents a plurality of concepts to understand the cultural hybridization processes beyond Néstor García Canclini (the author that is used in a depth way). The fourth area focuses on the methodological discussion of the research, explaining the reasons of the choice of the qualitative approach, in addition to the method of the Moving Image Analysis with the application of ratification levels of cultural hybridization processes. Also in this space Bakhtinian ideas carnivalization and chronotope are shown (and justified) as a theoretical-methodological experimental proposal. The analysis of the characters (Jesuíno, Açucena/Aurora, Timóteo and couple Patácio/Ternurinha) and the interrelationships between them (Rei Augusto/Capitão Herculano, Rei Augusto/Cozinheira Maria Cesária, Cozinheira Maria Cesária/Duquesa Úrsula e Duquesa Úrsula/Capitão Herculano) is up to the fifth and final area. In addition to demonstrating how the cultural hybridization processes occur in the analysis, the final considerations bring the fact that they are presented in different intensities that can be observed in the visual and verbal aesthetic dimension, the cultural systems dimension, the cultural matrices dimension and the space-time dimension of the empirical object.

Keywords: Telenovela. Latin American Cultural Studies. Cultural Hybridization. Communication. Sociocultural Formations.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – O ESQUEMA DAS MEDIAÇÕES.....	54
FIGURA 2 – O CIRCUITO DA CULTURA.....	56
FIGURA 3 – PERSONAGENS ANALISADOS.....	131
FIGURA 4 – INTER-RELAÇÕES DE PERSONAGENS ANALISADOS.....	152
FIGURA 5 – FRAMES: CENA DO DUQUE PETRUS/MÁSCARA DE FERRO.....	172
FIGURA 6 – FRAMES: CENA DOS SOLDADOS NA PRAÇA.....	173
FIGURA 7 – FRAMES: CENA FINAL DA RODA DE LEITURA DE CORDEL.....	174

LISTA DE QUADROS

QUADRO 1 – CATEGORIAS DA DIMENSÃO ESTÉTICA VISUAL E VERBAL.....	117
QUADRO 2 – A FESTA DE NOIVADO DE JESUÍNO E AÇUCENA	136
QUADRO 3 – A APRESENTAÇÃO DA PRINCESA AURORA À IMPRENSA.....	142
QUADRO 4 – O ATAQUE DE TOMATES A TIMÓTEO NA PRAÇA.....	147
QUADRO 5 – PATÁCIO E TERNURINHA LEVAM UM CHOQUE ELÉTRICO.....	151
QUADRO 6 – A CHEGADA DO REI E A RECEPÇÃO DO CANGAÇO.....	157
QUADRO 7 – O PRIMEIRO ENCONTRO DO REI E DA COZINHEIRA.....	161
QUADRO 8 – A BRIGA DA DUQUESA E DA COZINHEIRA NO BAILE.....	165
QUADRO 9 – DUQUESA APLICA O SORO DA VERDADE NO CAPITÃO.....	169

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	14
2 “CORDEL ENCANTADO”: UMA APRESENTAÇÃO DO OBJETO DE ESTUDO	19
2.1 A NARRATIVA E SUAS CRIADORAS	20
2.1.1 As características técnicas e estéticas da narrativa	26
2.2 A CRÍTICA E A AUDIÊNCIA	34
2.3 O QUE JÁ FOI FALADO SOBRE “CORDEL ENCANTADO” NA ACADEMIA?...38	
2.4 QUANDO A LITERATURA DE CORDEL E A TELENOVELA SE ENCONTRAM: NARRATIVAS DO PASSADO/PRESENTE?.....	40
3 A ESPECIFICIDADE DO ESTUDO DA TELENOVELA NA COMUNICAÇÃO E NAS FORMAÇÕES SOCIOCULTURAIS	45
3.1 OS ESTUDOS CULTURAIS E O NOVO OLHAR AOS “OBJETOS INFERIORES” DE ANÁLISE	48
3.1.1 Os Estudos Culturais Latinoamericanos e a leitura da telenovela pela Teoria das Mediações	52
3.1.2 Os Estudos Culturais Britânicos: a ficção seriada televisiva vista pelo Circuito da Cultura.....	56
3.1.3 A telenovela brasileira e a formação sociocultural nacional	61
3.2 A CULTURA TELEVISIVA.....	66
3.3 A ESTÉTICA TELEVISIVA	69
3.4 A IMAGINAÇÃO MELODRAMÁTICA	73
3.5 O ACORDO FICCIONAL E O MUNDO FICTIVO DA TELEVISÃO	76
4 A CONCEITUAÇÃO DE HIBRIDIZAÇÃO CULTURAL	80
4.1 <i>LA DIFFÉRENCE</i>	83
4.1.1 A leitura culturalista de <i>la différence</i> nos processos de hibridização.....	86
4.2 OS PROCESSOS DE HIBRIDIZAÇÃO COMO FONTES ANTAGÔNICAS E CRIATIVAS DA CULTURA EM HALL	88
4.3 A HIBRIDIZAÇÃO E A TRADUÇÃO CULTURAL PELO VIÉS DA LINGUAGEM E DA REPRESENTAÇÃO IDENTITÁRIA EM BHABHA	91
4.4 A VARIEDADE DE OBJETOS, TERMOS, SITUAÇÕES, REAÇÕES E POSSÍVEIS RESULTADOS DA HIBRIDIZAÇÃO EM BURKE	95

4.5 AS CULTURAS HÍBRIDAS EM GARCÍA CANCLINI.....	98
4.6 A HIBRIDIZAÇÃO SOB A ÓTICA DAS NARRATIVAS TELEVISIVAS.....	101
5 METODOLOGIA E ESTRÁTEGIAS EMPÍRICAS.....	109
5.1 A ABORDAGEM QUALITATIVA NAS PESQUISAS EM COMUNICAÇÃO.....	112
5.2 O MÉTODO DA ANÁLISE DE IMAGENS EM MOVIMENTO.....	113
5.3 POR QUE UTILIZAR A PERSPECTIVA DIALÓGICA DE BAKHTIN NA ANÁLISE DOS MEIOS DE COMUNICAÇÃO MASSIVOS?	118
5.3.1 O tensionamento conceitual da carnavalização e dos cronótopos na ficção seriada televisiva.....	120
5.4 NÍVEIS DE HOMOLOGAÇÃO DOS PROCESSOS DE HIBRIDIZAÇÃO CULTURAL	126
6 ANÁLISE DOS PROCESSOS DE HIBRIDIZAÇÃO CULTURAL EM “CORDEL ENCANTADO”	130
6.1 A ANÁLISE DOS PERSONAGENS	131
6.1.1 Jesuíno: o filho do cangaceiro.....	131
6.1.2 Açucena/Aurora: a princesa sertaneja	137
6.1.3 Timóteo: o coronelzinho tirano	143
6.1.4 Prefeito Patácio e Dona Ternurinha: as autoridades do ridículo	148
6.2 A ANÁLISE DAS INTER-RELAÇÕES DOS PERSONAGENS.....	152
6.2.1 Rei Augusto e Capitão Herculano: o embate de “realezas”.....	152
6.2.2 Rei Augusto e Cozinheira Maria Cesária: um conto de fadas no sertão	158
6.2.3 Cozinheira Maria Cesária e Duquesa Úrsula: a inveja, o amor e a humilhação	162
6.2.4 Duquesa Úrsula e Capitão Herculano: uma relação perigosa.....	166
6.3 A PLASMAÇÃO CONCLUSIVA DA ANÁLISE	170
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS	175
REFERÊNCIAS.....	180
APÊNDICES	187

1 INTRODUÇÃO

O tema desta dissertação são os processos de hibridização cultural a partir do objeto de estudo “Cordel Encantado”, telenovela que foi produzida e exibida no horário das 18h pela Rede Globo de Televisão, entre 11 de abril e 23 de setembro de 2011. Tal trama, de 143 capítulos, foi escrita por Duca Rachid e Thelma Guedes (num histórico de parceria já vista em “O Profeta” (2006), Cama de Gato” (2009) e “Joia Rara” (2013)), com a direção de núcleo de Ricardo Waddington e a direção geral a cargo de Amora Mautner.

Nesta dissertação o aspecto mais abordado centra-se na mensagem de uma telenovela, todavia, as características que fundamentam seu processo criativo não são ignoradas já que muito do que é exibido na trama desta e outras telenovelas é moldado pelas competências que atuam na produção. Pensar no estudo da mensagem da telenovela requer, de modo constante, uma especificidade analítica que não omita os fatores externos e dependentes dela (como a produção e recepção, já citadas), mas que também não ignore os aspectos internos de criação de sentido da narrativa ficcional. Ou como coloca Mazziotti (2010, p. 19, tradução nossa): “Ninguém está obrigado (a) a amar as telenovelas. Entretanto, analisá-las, entendê-las, criticá-las, avaliá-las e pensá-las é tarefa de todos, pois sua enorme gravitação na vida de tantas pessoas ao redor do mundo merece atenção”.

Consequente a isso, o problema de pesquisa diz respeito a: “Como são apresentados os processos de hibridização cultural na telenovela “Cordel Encantado”? O uso do “como” faz jus à evolução da pesquisa: antes, se pensava que o problema era entender se o “conceito” de hibridização cultural estaria presente na narrativa da telenovela, entretanto, logo nos primeiros artigos e revisitas feitas à literatura específica e à trama foi possível perceber que o “conceito” realmente inexistia nesta obra (tal qual ele é falado por García Canclini (2011)), mas os processos descritos por ele, estes sim: existiam no produto midiático e davam pistas de como serem observados¹.

O conceito não é encontrado porque ele é descrito pelo autor dentro do campo cultural sem ligação direta com a televisão, com a telenovela ou produtos

¹ Numa releitura da obra, foi possível ver que o próprio autor fala que o objeto de seu livro não é a “hibridez, e, sim, os processos de hibridização” (GARCÍA CANCLINI, 2011, p. XXVII).

culturais de ficção seriada. É dizer que: somente a partir do tensionamento conceitual entre aquilo que é abordado por García Canclini (2011) e o objeto empírico estudado por esta dissertação é que os processos podem ser correlacionados entre teoria e prática, entre plano conceitual e plano praxiológico. Em outras palavras, o conceito encontra-se no plano das ideias e reflexões defendidas pelo autor, mas os processos e formas de hibridização comentados por ele podem (como o trabalho mostrará) ser analisados para além do estudo seminal antropológico, folclórico e apenas cultural, ou seja, eles podem ser analisados na interface da comunicação e dos estudos culturais destacando, entre outras coisas, a especificidade do teor comunicativo de massa, do consumo cultural e da telenovela enquanto produto midiático presente na formação sociocultural brasileira.

Assim, o objetivo geral deste trabalho é verificar como o desmoronamento das categorias fixas e pares de oposição entre a cultura erudita, popular e massiva ocorre no conteúdo da telenovela “Cordel Encantado”. Já o objetivo específico, por sua vez, está relacionado a descrever e interpretar como tal desmoronamento é observado pelos personagens e a inter-relação destes na narrativa.

Seguinte a isso, as hipóteses se subdividem em uma visão macrológica (que atende à busca do objetivo geral) e por uma visão micrológica (que é voltada à busca do objetivo específico). A primeira hipótese diz respeito à afirmação de que o processo de hibridização cultural se deu a partir do uso de elementos da cultura popular (literatura de cordel, imaginário popular sobre o cangaço, contos de fada) e da cultura erudita (referências à literatura francesa, elementos da corte, mundo medievo) apresentados numa produção da cultura massiva (telenovela, televisão e suas lógicas narrativas), reelaborando, assim, novas significações. A segunda hipótese está contida na afirmação de que é na formação dos personagens (arquétipos modulares) e na interdependência ou relação entre eles (elementos internos à produção de sentido), que a narrativa seriada consegue demonstrar a hibridização cultural.

De igual importância, um dos aspectos que justificam o trabalho está na tentativa de preencher algumas lacunas encontradas em pesquisas de Programas de Pós-Graduação em Comunicação que trabalham com a mesma temática da hibridização cultural e da ficção seriada televisiva.

A primeira lacuna é encontrada em uma dissertação sobre o mesmo objeto (“Cordel Encantado”), mas que possui um tema diferente, isto é, a abordagem passa

pelas práticas de consumo e pela estética da repetição, renovação e diferença. O trabalho não observa – num primeiro plano - os processos hibridizadores na construção da narrativa e nem toma como problema de pesquisa uma releitura da cultura e sua interface comunicativa a partir da telenovela. Isto pode ser visto na dissertação “Estratégias da renovação da telenovela: a produção de uma estética da diferença em Cordel Encantado”, defendida em 2013, por Aliana Aires Barbosa (PPGCOM/ESPM).

A segunda lacuna está relacionada ao trabalho com a hibridização cultural a partir da cultura midiática, isto é, possui tema correlato ao empreendido por esta pesquisa, mas analisa um objeto distinto em termos de gênero e formato narrativo televisivo (analisa uma minissérie e não uma telenovela) e aproxima-se muito mais do campo literário do que do campo comunicativo (por ter como objetivo apontar as conjunções e as disjunções da obra televisiva em relação ao texto seminal da adaptação). Tal fato pode ser comprovado na leitura de “Palimpsesto mediático: o lastro ibérico medieval n’O Auto da Compadecida”, dissertação defendida em 2012, por Evandro José Medeiros Laia (PPGCOM/UFJF).

Acerca da estrutura desta dissertação faz-se importante dizer que ela está dividida em cinco grandes eixos. O primeiro traz a apresentação de “Cordel Encantado” como o objeto estudo desta dissertação (*2º capítulo*). Nele estão compreendidas as explicações acerca da construção desta narrativa e de seu contexto produtivo (a partir das autoras e da diretora), além, claro, do texto televisivo (com uma breve localização ao leitor acerca da trama que foi exibida). Ainda neste eixo são discutidas as características técnicas e estéticas da obra, as críticas (especializadas na imprensa escrita e online) e dados da audiência (com uma amostragem dos pontos de ibope em médias semanais). Um breve levantamento sobre o que já foi falado do objeto em estudo no meio acadêmico também faz parte deste capítulo (com destaque aos artigos que tratam esta telenovela como o tema principal de sua discussão e uma dissertação que aprofunda mais as reflexões sobre as estratégias de renovação vistas na teledramaturgia de “Cordel Encantado”). Finaliza este capítulo uma lacônica discussão acerca da literatura de cordel e do melodrama folhetinesco estarem unidos nesta produção apresentando uma peculiar forma de diálogo entre matrizes culturais (este tópico já antecipa as discussões que serão mais detalhadas no capítulo seguinte).

O segundo eixo aborda a localização da pesquisa em telenovela nos estudos em comunicação de massa e formação sociocultural (*3º capítulo*). Aqui a telenovela é discutida a partir dos Estudos Culturais Britânicos (com a leitura oportunizada pelo Circuito da Cultura em Johnson (2004)) e Estudos Culturais Latinoamericanos (sob a perspectiva da Teoria das Mediações em Martín-Barbero (2009)). Nesse espaço, é discutida ainda uma breve evolução da história da telenovela brasileira e sua relação com a formação sociocultural do país e também são abordadas as conceituações de cultura televisiva, estética televisiva, imaginação melodramática, acordo ficcional e mundo fictivo da televisão – vislumbradas num conjunto de autores. O objetivo é destacar as especificidades da leitura da telenovela na área de discussão desta dissertação.

Já no terceiro eixo as múltiplas visões sobre a conceituação de hibridização nos Estudos Culturais e a relação destes com os produtos midiáticos televisivos são trazidas à tona (*4º capítulo*). As reflexões empreendidas aqui se iniciam pela leitura de *la diffèrence* em Jacques Derrida (1991) feita por estudiosos dos Estudos Culturais na Europa, Ásia, América do Norte e América Latina. Tais estudiosos estão representados nas figuras de Stuart Hall (2000, 2003), Homi Bhabha (1984, 1990, 2010), Peter Burke (2006) e, o autor de base deste trabalho, Néstor García Canclini (2011). Além de pontuar as particularidades de cada pensador, o exercício maior deste capítulo é proporcionar chaves de leitura para a compreensão entre as conceituações dos processos hibridizadores e as possíveis relações destas com o campo da comunicação, da cultura e, mais especificamente, com o campo das narrativas televisivas (Straubhaar (2004); Sinclair, Straubhaar (2013), Motter (2014)).

O terceiro eixo apresenta a metodologia qualitativa utilizada e as estratégias (técnicas/métodos) de acesso ao objeto empírico, suas unidades e categorias pela Análise de Imagens em Movimento em Rose (2002) e os níveis de homologação dos processos de hibridização cultural (*5º capítulo*). Vale destacar que neste espaço são discutidas as demandas da pesquisa que justificam a escolha por uma abordagem qualitativa e suas peculiaridades dentro da Comunicação Social em Orozco Gómez e González (2011). Questões como o tamanho do universo pesquisado, critérios de seleção e exclusão de unidades de análise, localização das categorias e o percurso do recorte analítico também são trazidas à baila por serem de extrema importância em se tratando de um material audiovisual de longa duração e muitos capítulos. Não menos relevante é a ressalva feita acerca das adaptações de algumas das técnicas

em relação às buscas ensejadas *no* e *com* o objeto, além, claro, da limitação (muitas vezes diretamente ligada às experiências muito específicas dos autores usados) entre o plano teórico proposto pelos métodos e as características *sui generis* oferecidas pelo material de estudo (o DVD da telenovela com 40 horas aproximadamente).

Ainda é trazida a este eixo uma experimentação teórico-metodológica a partir da leitura bakhtiniana dos meios massivos de comunicação. Os conceitos de carnavalização e cronótopos, em Mikhail Bakhtin, são explicados de maneira breve e sua utilização é descrita com base nos quatro níveis de homologação dos processos de hibridização cultural. Tais níveis são criados por quatro dimensões: a estética visual e verbal, a que trata dos sistemas culturais, a que aborda as matrizes culturais e a que se encarrega de discutir o espaço e o tempo da narrativa. O objetivo destes níveis é verificar a intensidade dos processos hibridizadores na análise dos personagens e suas inter-relações (dando a possibilidade de tais processos se mostrarem mais fortemente em uma ou mais das dimensões citadas).

E, finalmente, no quinto eixo encontra-se a análise dos processos de hibridização cultural em “Cordel Encantado” subdividida em três momentos: a partir da formação arquetípica dos personagens, a partir das inter-relações entre eles nos *plots* e *subplots*² e, por fim, na plasmação conclusiva da análise (6º capítulo). No primeiro momento são colocadas as questões relativas à formação dos personagens (pautando-se no quadrilátero melodramático) e às referências (da literatura de cordel, dos contos, do imaginário social, etc.) que configuram cada um deles no nível diegético da narrativa. No segundo momento o foco se volta para as inter-relações entre os personagens (dando destaque ao espaço do choque/diferença destas inter-relações) e o papel de cada um deles no quadrilátero melodramático (visto de modo mais ampliado) dentro da história. O terceiro e último momento, o da plasmação conclusiva da análise, é o que fornece uma interpretação que leve em conta os pressupostos teóricos aliados aos procedimentos metodológicos, reconstruindo o recorte pela cena (unidade de análise) ao todo (trama) dando um novo sentido ao objeto em estudo (o que, neste contexto, não seria incorreto chamar de um metatexto).

² Plot é a história primeira da telenovela temporada, no que ela se baseia, o arco central. É nele que se concentra o argumento principal da telenovela e seus protagonistas. Subplot, por sua vez, são as tramas paralelas a este argumento e, por conseguinte, os personagens que fazem parte destas histórias e se inter-relacionam com o plot de modo direto ou indireto.

2 “CORDEL ENCANTADO”: UMA APRESENTAÇÃO DO OBJETO DE ESTUDO

A escolha desta produção se deu primeiramente por seu alto grau de inovação frente às outras realizações do mesmo horário. A trama apresentava uma narrativa híbrida que trazia a riqueza da cultura nordestina, com sua literatura de cordel, o cenário semiárido (na fictícia “Brogodó”), suas histórias e causos do cangaço, sempre fazendo alusões a Lampião, Maria Bonita e a outros personagens populares do sertão brasileiro (LOPES, MUNGIOLI, 2012, p. 158). O interessante de “Cordel Encantado” é que, mesmo com todos estes aspectos, a narrativa ainda “misturou” ao seu enredo histórias consideradas clássicas, além de conto de fadas e uma ambientação num reino fictício que se entendia ser a Europa (“Seráfia”).

A “mestiçagem”³ de gêneros narrativos citados detalhadamente a seguir – uns entendidos como populares, outros como eruditos – foram exibidos numa produção (telenovela) e em um veículo (televisão) tidos como massivos. Mas o que isso quer dizer? Que possível leitura pode-se fazer a partir desta “mestiçagem”, a partir destes processos hibridizadores?

A leitura mais plausível dentro do escopo deste trabalho recai naquilo que García Canclini entende como o desmoronamento de “todas as categorias e os pares de oposição convencionais” (2011, p.283). Isto é: quando não há separação daquilo que se convencionou chamar de alta e baixa cultura, clássico e popular, folclórico (autêntico) e massivo (entretenimento). Interessante é a forma como o autor observa que o popular não se concentra nos objetos e nem é monopólio dos setores populares, mas sim, é vivido na atualidade pelas massas a partir de “processos” – como o é a hibridização cultural.

Neste lacônico capítulo o objetivo é apresentar o objeto de estudo, a telenovela “Cordel Encantado”, a partir de sua narrativa, as características técnicas e estéticas, a crítica e a audiência o que já foi falado sobre ele em outros estudos acadêmicos e, de forma introdutória, uma rápida reflexão sobre a literatura de cordel e a telenovela pensadas sob a ótica do “encontro” entre as narrativas do passado/presente. Aqui são trazidas as discussões em torno das matrizes culturais do melodrama e do cordel no contexto da América Latina que podem ser entendidos

³ Entende-se a mestiçagem cultural, sob diferentes ângulos, como um conceito que pode nos fazer pensar nas tensões e nos sincretismos culturais possibilitados pela conexão dialógica das expressões culturais da contemporaneidade.

como um tipo de arte e entretenimento voltado a um público que se identifica e se projeta nestas produções.

2.1 A NARRATIVA E SUAS CRIADORAS

A telenovela, nas palavras de Muniz Sodré é uma legítima representante do peculiar modo de ser “híbrido” das produções baseadas em matrizes culturais e formatos industriais diversos. Ele comenta que a telenovela não pode ser entendida como uma “obra fechada” ou uma “obra em si mesma”, pelo contrário: ela deve ser entendida como um produto comunicacional que, justamente por tratar da cotidianidade e possuir uma heterogeneidade de códigos, é passível de hibridizações e intertextualidades. Em outras palavras, um: “[...] produto *in actu*, um feixe de relações ou um conjunto híbrido de conexões, melhor designável como bricolagem estética ou [mais] fluxo estetizante do cotidiano do que como objeto visual” (SODRÉ, 2009, p. 157).

A narrativa de “Cordel Encantado”, telenovela que foi produzida e exibida no horário das 18h pela Rede Globo de Televisão, foi apresentada entre 11 de abril e 23 de setembro de 2011. A história de 143 capítulos foi escrita por Duca Rachid e Thelma Guedes (autoras que já trabalharam em outras obras como “O Profeta” (2006), “Cama de Gato” (2009) e “Joia Rara” (2013)) e teve a direção de núcleo de Ricardo Waddington e a direção geral a cargo de Amora Mautner.

Lopes e Mungiolli (2012, p. 158) comentam que nesta ficção televisiva em questão: “o discurso híbrido da cultura oral sertaneja construiu uma trama envolvente baseada em duas importantes matrizes narrativas da cultura brasileira: a literatura de cordel e a telenovela”. E completam dizendo que: “[...] *Cordel Encantado* enreda-nos pela polissemia e plasticidade semiótica do texto audiovisual em um mundo ficcional com referências diretas e indiretas” às várias hibridizações narrativas e culturais. No site “Teledramaturgia”, Nilson Xavier, crítico especialista em telenovelas, sintetiza o texto televisivo apresentado da seguinte maneira:

A história é uma fábula sobre dois universos distintos: o encantamento da realeza europeia e as lendas heróicas do sertão brasileiro. A união desses mundos é representada pelo romance de Açucena (Bianca Bin), uma cabocla brejeira criada por lavradores no nordeste do Brasil, sem saber que

é a princesa de um reino europeu, e Jesuíno (Cauã Reymond), um jovem sertanejo que desconhece ser filho legítimo do cangaceiro mais famoso da região. A história começa quando os reis aventureiros da fictícia Seráfia do Norte, Augusto (Carmo Dalla Vecchia) e Cristina (Alinne Moraes), e a bebê Aurora, viajam ao Brasil em busca de um tesouro escondido pelo fundador de seu reino, Dom Serafim. Na viagem, Cristina e sua filha são vítimas de uma emboscada arquitetada pela duquesa Úrsula de Bragança (Débora Bloch), que cobiça o lugar da rainha. Antes de morrer, Cristina salva Aurora e a entrega para ser criada por um casal de lavradores, que a batiza com o nome de Açucena. Desolado, o rei volta para Seráfia acreditando que sua mulher e sua filha morreram. Em outro contexto, mas na mesma região, o cangaceiro Herculano (Domingos Montagner), preocupado com a segurança de seu filho, deixa o pequeno Jesuíno (Cauã Reymond) e sua mulher Benvinda (Cláudia Ohana) em uma fazenda. Após se certificar que os dois ficarão protegidos pelo anonimato de suas origens, o líder do cangaço parte e promete voltar apenas quando seu filho for um homem adulto, pronto para a vida com seu bando. Porém, vinte anos depois, o rei Augusto descobre que sua filha pode estar viva no Brasil e Herculano decide que já está na hora de ter um sucessor para comandar seus cangaceiros. A pequena Brogodó não será mais a mesma após a vinda da família real e o amor entre Açucena e Jesuíno poderá sofrer as consequências deste passado até então desconhecido pelos dois. O caminho dos protagonistas tem obstáculos produzidos por muitos vilões, com destaque para a duquesa Úrsula e Timóteo Cabral (Bruno Gagliasso), filho de um coronel da região, que é inimigo declarado de Jesuíno e deseja conquistar a todo custo o coração de Açucena (XAVIER, 2011, s/n.).

Desse modo, no plano da produção é possível perceber que a narrativa co-escrita por Thelma Guedes e Duca Rachid apresenta muitas características de hibridização cultural. Úrsula (Débora Bloch), por exemplo, parecia-se com uma personagem do escritor francês Chardelos de Laclos, a terrível Marquesa de Merteuil, na história de “Ligações Perigosas” (1782). Por sua vez Jesuíno (Cauã Reimond) exercia durante a trama inúmeras situações que o colocavam como um justiceiro tal qual Robin Hood (mítico personagem inglês que foi citado pioneiramente no poema épico “Piers Plowman”, de William Langand em 1377).

Outro ponto de destaque que mostra o uso de clássicos é o personagem Setembrino (Glicério Rosário) que fazia versos e assinava com outro nome que não o seu, assim como o personagem-título “Cyrano de Bergerac”, da peça de Edmond Rostand, escrita em 1897 (baseada na vida de Hector Savinien de Cyrano de Bergerac, escritor francês).

No campo da literatura de cordel e das histórias do cangaço sertanejo, a história contava ainda com o cangaceiro Herculano (Domingos Montagner) e o beato Miguézim (Matheus Nachtergaele), este, o responsável pelas profecias que marcaram a trama. Ambos lembravam instantaneamente Lampião e Antonio Conselheiro. Até mesmo a corajosa jornalista e fotógrafa Penélope (Paula Burlamaqui) e sua busca por uma grande reportagem sobre Herculano, era uma

referência ao fotógrafo Benjamim Abrahão Botto, que registrou imagens de Lampião nos anos 1920 (aliás, as únicas imagens que se têm até hoje).

Ainda sobre a forma como as autoras trama brincaram com elementos de fábulas e os misturavam a objetos dos anos de 1910, 1920 e 1930, é interessante observar que o príncipe Felipe (Jayme Matarazzo) e a Princesa Aurora (Bianca Bin) – antes chamada pelos pais adotivos de Açucena, nome de origem indígena – tinham os mesmos nomes dos príncipes de “A Bela Adormecida”.

Dentro do campo dos contos de fadas, não faltou à princesa o direito ao sono profundo da história original. Isso ocorreu quando Açucena, achando que Jesuíno estava morto, tomou uma poção não se importando se morresse junto com ele, o que fez lembrar também da obra shakespeariana “Romeu e Julieta”. A personagem Antônia (Luísa Valdetaro), uma donzela mantida presa em seu quarto, fazia menção à história de “Rapunzel” encarcerada na torre.

E, de forma mais específica, Maria Cesária (Lucy Ramos), lembrou a “Cinderela” de Charles Perrault, quando de sua ascensão social saindo de uma categoria subordinada (empregada doméstica maltratada) para ser a rainha, esposa do Rei Augusto (Carmo Dalla Vecchia). Sobre o uso deste tipo de história nos melodramas, a pesquisadora Cristiane Costa (2000) dedica uma longa explicação mostrando os contos de fadas como parte integrante da matriz produtiva das histórias teledramatúrgicas.

Outro personagem, o Duque Petrus (Felipe Camargo), estava desaparecido e foi dado como morto, mas na verdade havia sido vítima de uma intriga real e preso a uma máscara de ferro para que não fosse reconhecido - como o personagem de Alexandre Dumas em seu clássico romance “O Visconde de Bragelonne” (1850). Mais tarde, este homem da máscara de ferro foi se refugiar nas coxias do cinema de Brogodó, pois era tido com uma figura misteriosa, quase um fantasma - uma alusão ao “Fantasma da Ópera” (de Gaston Leroux, publicado em 1910). Assim como na história original, ele desperta o amor de uma bela mulher, sensibilizada pela sua figura horrenda e inofensiva - o que não deixa de ser uma referência à outra obra, agora, dos contos de fadas: “A Bela e a Fera”.

Doralice (Nathália Dill) foi a jovem que chegou a se disfarçar de homem para ingressar no bando de justiceiros chefiados, posteriormente, por Jesuíno. Em tudo, inclusive na caracterização, ela lembrou Diadorim, personagem de João Guimarães Rosa em “Grande Sertão: Veredas” (1956). Outro destaque desta personagem, é

que ela, como no mito da heroína guerreira, também remetia às figuras de Joana D'Arc e Anita Garibaldi.

Em “Cordel Encantado” é possível perceber a presença da estrutura arquetípica do quadrilátero melodramático que a compõe, isto é, na narrativa existe a presença do Justiceiro (herói), do Traidor (vilão), da Vítima (mocinha) e do Bobo (bufão) (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 168). Assim, é possível colocar Jesuíno na figura do Justiceiro, Timóteo como o Traidor, Açucena/Aurora como a Vítima e inúmeros outros personagens nos papéis cômicos de Bobos (como Prefeito Patácio e Primeira-dama Dona Ternurinha, Rainha-mãe Efigênia, Delegado Batoré, sua irmã Neusa e o cunhado Farid, os amigos Quiquiqui e Setembrino, etc.).

Partindo dos sentimentos básicos de medo, entusiasmo, dor e riso, estes quatro personagens formam o quadrilátero melodramático desta telenovela – produzindo, assim, um misto de quatro gêneros: o romance de ação, a epopeia, a tragédia e a comédia. O Justiceiro “é o personagem que, no último momento, salva a Vítima e castiga o Traidor”. É dele a função de, no desenrolar da trama, mostrar os enganos, entregar a todos a terrível face do vilão e permitir que a “verdade resplandeça” (MARTÍN-BARBERO, 2009).

Essa visão do melodrama folhetinesco retratada na televisão possui uma vinculação muito forte com os valores e papéis sociais dedicados ao homem e a mulher, por exemplo. A axiologia da realidade vivida (de modo muito discriminatório) pressupõe que, num embate de gêneros (sexuais), cabe ao homem de bem proteger, lutar contra o mal e terminar casando-se com a mulher para formar família. E à mulher, essa figura sempre passiva, frágil e que vive por osmose a partir de sua relação marital, cabe apenas o espaço privado do lar. No plano da axiologia do objeto estético, com ligeiros matizes, esta valoração é replicada *ad infinitum* e faz parte de muitas das telenovelas.

Nesse confronto de mundos axiológicos, é possível perceber que além de tratar de assuntos que fazem parte da vida dos telespectadores ou que ao menos tenha verossimilhança narrativa e contextual, a apropriação cultural também é explicada pela troca e aceitação de valores dominantes comungados tanto pela telenovela quanto pelo público. É o que vemos em “Cordel Encantado” que, mesmo tratando-se de uma narrativa fabular e onde há o escape ao realismo do cotidiano, ainda assim, nela as matrizes culturais populares da literatura de cordel e da própria telenovela brasileira (com sua lógica de produção) marcam presença. Aqui o acordo

ficcional neste “mundo parasita” que é a ficção (ECO, 1994, p. 91), vai a um nível no qual os espectadores comungam desses fatos fantásticos, de reinos medievais, de um sertão retratado pelo cordelistas e de um tempo tão mágico que é difícil localizar em que período preciso passa-se a narrativa. “Cordel Encantado” é uma narrativa atemporal e parece conter uma subversão cronotópica⁴ que “não respeita” os cronotopos propostos por Mikhail Bakhtin.

A fala de Thelma Guedes, comentando sobre o início da produção de “Cordel Encantado” é reveladora acerca deste mundo da fantasia presente na trama. A autora, referindo-se a Duca Rachid, diz:

[Thelma G.] Cordel Encantado é um projeto bem antigo de nós duas. [...] Dentre algumas ideias, surgiu a de escrevermos uma novela que fosse um convite para o telespectador sonhar. Num primeiro momento, a decisão nasceu de uma vontade de oferecer ao público das 18 horas alguns minutos de completo deleite, sonho e fantasia, já que sabemos que é isso o que ele mais busca, quando liga a televisão nesse horário. [...] um presente que estamos dando para nós mesmas: a oportunidade de darmos vazão às nossas almas de contadoras de história. Me sinto um pouco como aqueles narradores orais, de antigamente, que contavam e recontavam as histórias, na beira do fogo, cercados pela sua tribo. [...] Ao nos inserirmos nesse mundo de reis, profetas, princesas e cangaceiros, talvez essa natureza fique mais explícita e viva (GSHOW/ CORDEL ENCANTADO, 2011).

É interessante notar que a capacidade do sonho a partir da narrativa de ficção seriada televisiva é fortemente levada em consideração nesta trama tal qual os contos de fadas e narrativas orais já o faziam, contudo, um ponto crucial é percebido aqui: trata-se de uma telenovela, com “cara de telenovela”, com personagens e histórias melodramáticas próprias do gênero. Aqui se mantém a identidade do *modus faciendi* da telenovela brasileira.

Continuando a falar sobre o teor fantástico da obra, mas sempre calcado no realismo, Thelma conclui:

[Thelma G.] Há muitos desafios. Mas o maior deles talvez seja não cairmos num tom farsesco, paródico ou infantil. Não é nossa intenção escrever uma novela infantil⁵, nem uma sátira de costumes ou uma paródia social. O

⁴ O termo é uma criação do Prof. Dr. José Gatti. A discussão acerca dos cronótopos nesta telenovela terá seu devido espaço nos capítulos que tratam da metodologia e da análise. O conceito de “subversão cronotópica”, ainda em construção, diz respeito a uma subversão do espaço-tempo vigente de uma narrativa (seja no texto-fonte ou na adaptação deste). O conceito pode ser visto e mais bem explicado nos seguintes artigos:

GATTI, J. Estética da desintegração: Matthias Müller filma Brasília. Revista Devires: Cinema e Humanidades. Belo Horizonte, v.7, n.1, p.166-183, jan./jun 2010.

COCA, A. P. As subversões cronotópicas na microssérie Capitu. Revista Temática, João Pessoa, ano IX, n. 1, jan. 2013. Disponível em: <http://www.insite.pro.br/2013/Janeiro/subversoes_cronotopicas_capitu.pdf>. Acesso em: 20 fev. 2014.

⁵ Aqui vale lembrar a discussão acerca do acordo ficcional no mundo fictivo da TV tratada no fim do capítulo 3: a relação traçada – ainda que de modo breve - entre o êxito de “Cordel Encantado” frente às outras produções experimentais e de caráter inovador da mesma faixa de horário da Rede Globo (como o exemplo de “Meu Pedacinho de Chão” (2014)).

desafio é escrever a sério uma novela de reis, rainhas e cangaceiros. Queremos que os telespectadores acreditem nesses personagens e seus dramas. Riam e chorem com eles, mas não com distanciamento (GSHOW/ CORDEL ENCANTADO, 2011).

Faz-se importante atentar para a fala das autoras quando do comentário acerca desta atemporalidade na construção da tessitura dramática da telenovela. Na entrevista elas falam de como foram pensando na criação de nomes e personagens e, de repente, se deram conta de que a história era realmente um cordel.

[Duca R.] É um cordel que ao mesmo tempo te possibilitava usar todo um repertório de conto de fadas, de “capa e espada”, de folhetim, de história de aventuras... [Thelma G.] Até a história de São Francisco, que era medieval. A gente pegou esse universo que é meio atemporal. O que a gente percebeu - isso ficou claro para gente - que o sertão e o reino são universos atemporais. Não mudam. [...] [Duca R.] Como é com o rei europeu e o rei cangaceiro (CORDEL ENCANTADO/DVD, 2013).

Nesta narrativa um elemento que se destaca é o processo que leva as múltiplas matrizes culturais e os formatos industriais que a compõem “lidas” a partir das imagens artísticas destas ideias. A fala da diretora Amora Mautner, seguindo esta linha de raciocínio, mostra como foi possível realizar algo parecido na esfera narrativa de “Cordel Encantado”. Na mesma entrevista com as duas autoras, ela comenta:

[Amora M.] Quando li a sinopse o que mais achei difícil era isso: era juntar... Como é que a gente ia conseguir unificar uma novela que tinha ao mesmo tempo um universo do cangaço e um universo da corte. Porque são duas coisas supostamente distintas, né? Mas, é como vocês acabaram de falar, elas não são (CORDEL ENCANTADO/DVD, 2013).

Noutra entrevista, indagada sobre o maior diferencial desta telenovela, Duca Rachid chega a comentar que o destaque está na “inventividade” de trazer histórias ao público a partir de uma equipe que, segundo ela, promove a qualidade final da obra a partir não apenas delas, mas da direção de núcleo e, especialmente, da figura da diretora geral.

[Duca R.] O figurino, a arte, o tratamento de imagem, tudo tem um bom gosto incrível! [...] Com a direção geral da Amora Mautner, que põe verdade e brilho em tudo que faz, a novela não poderia estar em melhores mãos. (GSHOW/ CORDEL ENCANTADO, 2011).

Isso coloca em questão a presença mais do que importante diretora Amora Mautner na narrativa, pois é a partir das remodelações criadas pela diretora que as

cenas e os sentidos intra e inter-capitulares vão ganhando corpo. Ou seja, tal qual como ocorre em “Cordel Encantado” e sua reelaboração de outras histórias e narrativas, o gênero da telenovela vive também do presente, mas sempre recorda seu passado. “Cordel Encantado” ao trabalhar com inúmeras matrizes e arquétipos da cultura hibridizando-os pode ser vista como uma narrativa diferencial na teledramaturgia da Rede Globo já que, como coloca Machado (2008, p.154) “todo enunciado é um elo na cadeia, muito complexamente organizada, de outros enunciados” que, conseqüentemente, permitem “o surgimento de híbridos”.

2.1.1 As características técnicas e estéticas da narrativa

É possível afirmar que as características técnicas e estéticas têm uma parte significativa na inovação da telenovela “Cordel Encantado”. O que assegura esta afirmação está, por exemplo, na forma como tais características foram aliadas de modo que a tecnologia de uma novela gravada no “estilo cinematográfico” de 24 quadros por segundo não se sobreponha, pelo tecnicismo exacerbado, frente à sutileza estética natural do ambiente árido e rústico fotografado na trama. A sofisticação da realeza e a originalidade do sertão estiveram por toda parte em “Cordel Encantado”. O resultado, que agradou muito o público, foi minuciosamente pensado pela equipe. Muitas das gravações dos primeiros capítulos foram feitas na França e no estado de Sergipe (no município de Canindé de São Francisco), mas o decorrer da história foi gravado na cidade cenográfica localizada na Central Globo de Produções (mais conhecida como PROJAC).

É possível perceber que o diferencial de “Cordel Encantado” estava na sincronização entre fotografia, atuação, cenografia, arte, figurino e caracterização em um tom que misturasse real com fantasia (que misturasse os efeitos de fantasia na dose certa com os efeitos de realidade – especialmente na verossimilhança de uma ficção melodramática). E a união dos profissionais de todas essas áreas fez com que a novela mostrasse uma estética diferenciada.

As autoras Duca Rachid e Thelma Guedes já possuem experiência conjunta na criação de tramas teledramatúrgicas, mas também deixam claro, em entrevistas, que a troca de ideias e o jogo de negociação ao consenso com a equipe

responsável por aspectos técnicos e estéticos foram importantes. Duca Rachid comenta que a participação da diretora Amora Mautner na transformação das ideias do roteiro à tela surgiu desde o tratamento da imagem, da estética cinematográfica, da arte, do figurino e da representação de uma cena específica de batalha que foi transformada pelo olhar de Amora. É sobre esta cena épica⁶ de invasão do Rei Teobaldo (Seráfia do Sul) ao reino de Rei Augusto (Seráfia do Norte), que Thelma Guedes fala:

[Thelma G.] Eu lembro perfeitamente que a gente tinha feito estas primeiras cenas... E um personagem dizia que estavam sendo atacados nas muralhas... Porque a gente – sem noção - achava que era mais fácil uma luta nas muralhas e tal... [risos] Quando a gente viu a sua “sacação” de como realizar aquilo: de colocar os dois exércitos se aproximando [em plano geral], aquela imagem... [Duca R.] Ficou grandiosa! [Thelma G.] Mais cinematográfica que cinema! (CORDEL ENCANTADO/DVD, 2013).

A abertura desta obra já se destaca por ter uma animação no estilo das imagens da literatura de cordel e que serviam de recurso narrativo ao contar o argumento central da história já nos créditos. E, de acordo com o pesquisador de vinhetas de telenovela, Paulo Negri Filho, a abertura “buscava recriar a estética de cordel (artesanal/manual) [...] por meio de software de computador, havendo uma contaminação da infoestética⁷ na estética que seria própria do sertão brasileiro.” Ainda sobre o assunto, ele afirma que no caso da vinheta, não se usou a xilogravura, “mas computação gráfica para se alcançar o resultado que, apesar de próximo da xilogravura, tem especificidades que esta última não poderia apresentar pelas limitações da técnica” (NEGRI FILHO, 2014, p.163).

O figurino, por exemplo, a cargo de Marie Salles e Karla Monteiro e de um grupo de costureiras, bordadeiras, camareiras e outros profissionais, vestiram os personagens da novela misturando dois universos distintos: a corte e o sertão. As roupas singelas de Açucena, os vestidos suntuosos de Úrsula, o figurino tosco de Maria Cesária e as roupas no estilo “over” de Ternurinha (Zezé Polessa) mostravam algo além do tempo épico da história: apresentavam características de personalidade e acompanhavam a evolução de

⁶ Tal cena serve bem para ilustrar a especificidade de algumas das características estéticas que tornam singular a telenovela brasileira quando comparada ao modelo argentino, mexicano e colombiano, por exemplo. Aspectos como uma notável elaboração estética da imagem, importância nítida à questão da iluminação, da tonalidade das cores, do figurino, da musicalização e do desenvolvimento de novas tecnologias (especialmente as de efeito especial), permitem que o modelo brasileiro produza tramas com maior potencialidade narrativa, inclusive, a partir de relatos épicos e de multidões, como destaca Nora Mazziotti (2010, p. 23, tradução nossa).

⁷ Termo mais explicado por Paulo Negri Filho na obra referenciada e na fonte na qual o autor bebe: o artigo “Database as a genre os new media. London : Journal AI & Society. Vol 14. May 2000.”, de Lev Manovich.

personagens esféricos (como Açucena/Princesa Aurora e, depois, Maria Cesária como rainha).

Segundo entrevistas das autoras no DVD com a história compactada (CORDEL ENCANTADO/DVD, 2013), informações do site onde se hospeda o portal da telenovela (G-Show.com) e curiosidades apresentadas no portal “Memória Globo”, para compor o figurino e dar o tom da novela foram usadas rendas, crochê e até toalhas de mesa na confecção das roupas das moças do sertão. Já a realeza contou com materiais ricos e brilhosos, mostrando sofisticação e luxo em elementos como réplicas de pedras preciosas, cristais e, algumas vezes, grandes penugens em chapéus e arranjos de cabelo. Um figurino que denotou bem a singularidade desta mistura entre os universos pode ser visto nas roupas dos cangaceiros e, com destaque ao capitão Herculano, seu figurino combinava couro cru com metais mantendo elementos da cultura sertaneja como: paramentos do cangaço, chapéu de couro com aba (visão lateral), alpercata de rabicho e coletes. Por outro lado, cerca de 720 vestidos eram usados para protagonistas, coadjuvantes e figurantes do reino de Seráfia.

Por se tratar de uma novela de época (mesmo sem data precisa), a maior parte das roupas e acessórios da trama foi produzida na Central Globo de Produção, o PROJAC. As poucas peças compradas sofreram grandes intervenções e receberam aplicações. Um chapeleiro carioca fez parte da equipe e assinou a confecção de todos os chapéus usados na novela, tanto os usados em Brogodó como os em Seráfia. Já as bijuterias exibidas pelos personagens da realeza foram feitas por uma artesã. Oito bordadeiras trabalharam, exclusivamente, nas rendas e tecidos naturais que compunham os figurinos.

O trabalho de conceituação da equipe de figurino se dividiu, fundamentalmente, em quatro núcleos: Seráfia do Norte, Seráfia do Sul, Brogodó e cangaceiros. O núcleo de Seráfia do Norte usava tons terra, com muito dourado, e figurino em tons claros – como bege e marrom –, à exceção dos vilões, que usavam verde, bordô e preto. O vestuário das fadas serviu de inspiração para a criação do figurino da rainha Cristina. Suas roupas eram feitas em tecidos fluidos, tingidos por uma técnica oriental milenar, chamada shibori. A referência para o figurino de Augusto foram os tsares russos da família Romanov. O ator também deixou a barba e o cabelo crescerem para interpretar o monarca. Já o estilo da Rainha-Mãe Efigênia (Berta Loran) seguia os da rainha inglesa Vitória e pela rainha portuguesa Dona Maria I, a Louca.

O figurino dos personagens de Seráfia do Sul, um reino de rebeldes, era marcado pelas cores prata, azul marinho e preto, em referência à lua. A inspiração para os figurinos da rainha Helena (Mariana Lima), do rei Teobaldo (Thiago Lacerda), de Inácio (Maurício Destri) e Felipe (Jayme Matarazzo) veio das sagas cinematográficas Guerra nas Estrelas, de George Lucas, e de O Senhor dos Anéis, de Peter Jackson. O figurino do elenco de Brogodó foi totalmente feito a mão. A equipe optou por uma versão contemporânea do artesanato, com tons claros e materiais naturais, como a juta e o algodão, além de aplicações de madeira, sementes, palha e coco. A protagonista Açucena (Bianca Bin) tinha em seu guarda-roupa peças que exibiam crochê, renda filé e retalho. Os tons usados eram, essencialmente, vinho, cereja e goiaba.

Para interpretar Jesuíno, o ator Cauã Reymond vestia jeans (mais uma mostra da mistura de elementos que jamais poderiam usados caso uma rigidez temporal fosse exigida da trama) e coletes de couro, com bordados de linha, e deixou os cabelos crescerem e a barba ficar cerrada. As cores caramelo e azul eram predominantes em seu figurino. O vilão Timóteo era um homem elegante, recém-chegado do Rio de Janeiro, e em seu figurino predominavam o preto e o branco. Doralice, uma moça que também vem do Rio de Janeiro e é minimalista, usava couro, cores escuras, saias compridas e camisas brancas. As figurinistas definiram que o preto não seria uma cor usada pelos moradores de Brogodó, mas sim por aqueles que vieram de fora da cidade.

As peças vestidas pelos cangaceiros faziam menções a outros guerreiros, como samurais. Para desenvolvê-las, fez-se uma pesquisa dos trajes no Ceará e utilizou-se couro de bode e muito metal. A equipe contou com a ajuda de um especialista em marchetaria para aplicar tachas e placas de prata aos figurinos, elementos importantes nas roupas de Herculano e Zóio-Furado (Tuca Andrada). Para a criação do figurino do sensível Belarmino (João Miguel), foi usada a técnica de pirografia (técnica de escrita a fogo), imprimindo no couro desenhos florais, marcas do personagem.

A equipe de caracterização da novela inspirou-se em universos lúdicos e fantásticos para pensar nos melhores modelos de cabelos e maquiagens para o elenco da trama. O grupo usou como referência séries de filmes como As Crônicas de Nárnia (2005), de Andrew Adamson, e O Senhor dos Anéis (2001), de Peter Jackson. No núcleo da realeza, destacava-se a caracterização de Úrsula. No cabelo da atriz, pintado no tom chocolate acobreado, os fios receberam apliques para aumentar o comprimento e o volume do cabelo, necessários ao elaborado penteado da personagem. A maquiagem da vilã era constituída de uma base bem clara (por conta das origens

européias da personagem), boca na cor pêssego, generosas camadas de máscara para cílios e um duo de sombras lilás e pérola.

Na Brogodó do sertão nordestino, a maioria dos personagens apresentava uma cor saudável, bronzeados pelo sol constante na região, e uma sensualidade brejeira. Era o caso da protagonista Açucena. Os cabelos da atriz, inspirados nos da modelo canadense Daria Werbowy, foram alongados e ganharam mechas mais claras nas pontas, para que parecessem queimados pelo sol. Como a atriz tem uma pele bem clara e precisava ficar com um tom mais moreno, a equipe de maquiagem usou muitos produtos bronzadores para chegar ao resultado esperado.

O visual de Doralice foi inspirado no da personagem Anna Valerious, interpretada por Kate Beckinsale, no filme *Van Helsing, O Caçador de Monstros* (2004). Os cabelos da atriz foram pintados de preto e alongados. Sua pele branca ganhou apenas um blush pêssego para deixá-la levemente corada. Sua mãe Ternurinha, uma mulher caricata e extravagante, usava uma maquiagem pesada e colorida. Já Benvinda (Claudia Ohana), mãe de Jesuíno, era uma mulher simples e forte. Para vivê-la, a atriz teve os cabelos alongados e tonalizados de castanho escuro. A intérprete usava uma maquiagem com tom bronzado e sobrancelhas bem marcadas, o que conferia força ao olhar da personagem.

Nos aspectos da caracterização a estética televisiva criada para “Cordel Encantado” passou pela supervisora Gilvete Santos. Neste campo foram usados materiais especiais como pincéis de fibras naturais, bases feitas de água e esponjas de látex. Alguns dos tons que predominavam na caracterização (e que também se sincronizavam com os filtros da fotografia) eram os tons pastel da maquiagem, dando um ar natural aos personagens. Apenas Úrsula e Ternurinha tiveram um pouco mais de destaque e cor em suas caracterizações (o que, mais uma vez, se ligava muito à tessitura textual e a encenação de tais personagens).

A produção de arte trouxe uma riquíssima coleção de objetos para enfeitar as cenas com a utilização de toalhas de fuxico de Brogodó e com luxuosas mantas em tons vermelho, vinho e dourado de Seráfia. A produtora de arte responsável era Ana Maria de Magalhães que, com uma equipe destacada somente para o cenário, aproveitou a licença poética da trama e seu trabalho com uma narrativa que pertencia a um tempo indeterminado. Usando elementos dos anos de 1910 a 1930 (especialmente no interior das locações) mais a junção de elementos que remetiam aos tempos medievais, os

cenários e a produção de arte conseguiam ser lúdicos na medida em que fundiam os tempos e, ainda assim, davam singularidade a cada contexto e cena.

Como Cordel Encantado era uma narrativa mítica, as equipes de cenografia e produção de arte não precisaram se prender fielmente a uma época específica para construir os cenários da novela. O período de transição entre os séculos XIX e XX serviu apenas como referência. Para transformar a fictícia Brogodó, que tinha 14 mil metros quadrados de área construída, em um retrato do sertão brasileiro, a equipe de cenografia reuniu elementos de diversas épocas e lugares. Encomendou-se material de Recife, Belo Horizonte, Tiradentes e João Pessoa.

O cenário da fazenda de Timóteo era muito escuro e rude, justamente para mostrar o autoritarismo que residia ali. A cidade cenográfica da fazenda, composta pela casa principal e pela vila dos trabalhadores, tinha grama seca, árvores sem folhas e arbustos retorcidos. O quarto de Antônia foi criado para demonstrar seu ar solitário e submisso. Uma grande gaiola aberta e coberta por flores representava o sentimento da menina, que se sentia presa à fazenda e às ordens do pai. Nas paredes, uma tela simbolizava os olhos de Antônia, buscando liberdade pela janela.

Para construir os casebres de Bartira (Andréia Horta) e do profeta Miguézim e a igreja de Vila da Cruz, a equipe de cenografia utilizou pau a pique, sapê e restos de madeira. Depois de uma vasta pesquisa sobre monarquias, cangaço e sertão, a equipe de produção de arte concebeu a novela como um grande teatro de cordel. O grupo recorreu ao Consulado da Bélgica para tirar dúvidas sobre o protocolo de uma família real. Detalhes sobre como se sentam à mesa, quem é servido primeiro e como se posicionam em uma reunião.

Durante as gravações no Vale do Loire, na França, malas, armas, pratarias, louças, baús e tapetes foram alugados em antiquários locais. A equipe usou cinco carruagens nas gravações, incluindo uma utilizada no filme *Maria Antonieta* (2006), de Sofia Coppola. Para as cenas da batalha entre Seráfia do Norte e Seráfia do Sul, a produção alugou as selas dos cavalos dos reis, que, por serem muito específicas e de difícil reprodução, foram emprestadas e trazidas para o Brasil.

A fotografia e a iluminação foram alguns dos diferenciais de ordem técnica e estética na história da telenovela. A direção de fotografia, que ficou por conta de Fred Rangel, apresentava os cenários e as ambientações com câmeras que continham um sensor similar às gravações com película, lentes fixas e o formato de 24 quadros, utilizado pela primeira vez em dramaturgia na Rede Globo. Já a luz foi feita vinda do

fundo para a boca de cena, o contrário do que normalmente se faz. O motivo desta iluminação distinta do usual foi que a luz prioriza o que é mais importante no quadro e nos ângulos apresentados ao telespectador. Sejam personagens que dialogavam em planos médios ou contraplanos, mas também objetos em *close-up* e locações externas em grandes planos abertos mostrando o sertão, cataratas, montanhas que compunham o espaço cênico de Seráfia.

Na cenografia, novamente, os processos hibridizadores se fizeram notar. Entre estas características é nítido o esforço e, ao mesmo tempo, unidade de se colocar luxuosos castelos em cena junto a simples casebres sertanejos, que ambientavam as mais diversas cenas de amor, brigas e até tiroteios. Os cenógrafos João Irênio e Alexis Pablano foram responsáveis por conseguir elaborar uma unidade visual, que identificasse os dois polos antagônicos, e que as pessoas pudessem assistir e identificar logo o que é Seráfia e o que é Brogodó. Como o melodrama sempre deixa claro ao telespectador não apenas o que acontece na história, mas também onde ela acontece, dessa forma, o cenário era quase um personagem à parte na trama: ele localizava as personagens e seus contextos na tessitura dramaturgica.

Em sintonia com a beleza e a aridez do sertão, além de pontuar a elegância da realza, a trilha sonora é uma aliada também no trato com estes dois universos e naquilo que é a assinatura do folhetim melodramático: a utilização de canções que remetam a pares românticos, que acentuem as emoções e a cultura do excesso, a representação sonora de locais específicos e de personagens e seus temas (como o cinema faz com o uso do *leitmotiv*⁸). A obra possuía uma trilha com pelo menos 16 canções fixas que serviam ora como *leitmotiv* e ora apenas como recurso narrativo secundário (ao acompanhar as cenas da natureza do sertão, por exemplo).

Tais canções da trilha sonora, que estava a cargo de Eduardo Queiroz, eram: "Minha princesa", de Gilberto Gil e Roberta Sá (autoria de Gilberto Gil), que era tema de abertura da trama, "Bela flor", de Maria Gadú (autoria de Maria Gadú), "Quando assim", de Núria Mallena (autoria de Núria Mallena), "Candeeiro encantado", de Lenine (autoria de Lenine e Paulo César Pinheiro), "Maracatu atômico", de Chico Science & Nação Zumbi (autoria de Jorge Mautner e Nelson Jacobina), "Chão de giz", de Zé Ramalho (autoria de Zé Ramalho), "Saga", de Filipe Catto (autoria de Filipe Catto), "Circuladô de

⁸ Este termo, numa tradução livre do alemão ao português, seria algo como "motivo condutor" ou "motivo direcionador". De modo prático é possível visualizar isso, tanto em cinema quanto em narrativas teledramatúrgicas, quando a canção é usada como recurso estético-narrativo no decurso dramático de um personagem, situação, sentimento ou objeto. A origem do *leitmotiv* está na técnica de composição introduzida por Richard Wagner (1813-1883) em suas óperas e concertos.

fulô”, de Caetano Veloso (autoria de Caetano Veloso e Haroldo de Campos), “Tum tum tum”, de Karina Buhr (autoria de Ary Monteiro e Cristovão Alencar), “Coração”, de Monique Kessous (autoria de Monique Kessous), “Na primeira manhã”, de Alceu Valença (autoria de Alceu Valença), “Melodia sentimental”, de Maria Bethânia (autoria de João Valle e José Cândido), “Rei José”, de Silvério Pessoa (autoria de Silvério Pessoa) e “Xamêgo”, de Luiz Gonzaga (autoria de Luiz Gonzaga e Miguel Lima).

A telenovela, como outras produções da emissora, também possui um site com publicação de pequenos trechos da telenovela e capítulos integrais (para assinantes do portal e provedor de internet Globo.com). Além dos vídeos, o site ainda possibilita ao internauta pesquisar sobre a história da emissora, os perfis de cada um dos personagens (e os respectivos atores e atrizes que os interpretaram), notícias (com texto, vídeo e foto) de bastidores da trama que eram publicadas já antes da estreia, durante a exibição e alguns dias após o último capítulo, uma seção específica de fotografias da telenovela e a tradicional postagem de sinopse dos capítulos que iriam ao ar durante a semana.

Uma *fanpage* no Facebook, dirigida pela emissora, também publicava fotos, vídeos e informações sobre a telenovela aos espectadores (o que possibilitava a estes que curtissem, comentassem e compartilhassem o conteúdo da trama em suas redes sociais). De acordo com Poliana Lopes (2011, p. 25) o espectador, ao ver “Cordel Encantado”, sente a necessidade de se envolver com a trama, de “buscar ferramentas que o coloquem na narrativa”. Isso fez com que uma nova forma de se relacionar com a telenovela tomasse conta dos espectadores que partiram para as redes sociais no afã de comentar a trama, de questionar personagens, elogiar, criticar e, principalmente, sentir-se parte da história. Esse fenômeno da narrativa transmidiática, como afirma a autora, modificou a forma de se assimilar a narrativa pelo *Facebook* e *Twitter*, por exemplo. De acordo com a autora, as redes sociais com conteúdos da trama modificaram a forma de se receber a telenovela e potencializaram sua narrativa.

A autora comenta que uma ferramenta no site da novela permitia que, a partir de fotos dos usuários na rede social *Facebook*, os telespectadores criassem o próprio cordel, de certa forma passando a fazer parte da narrativa. “As fotos podem ser publicadas na página pessoal do espectador-internauta e divulgada para toda sua rede de contatos, que pode comentar e interagir com o autor”, comenta Lopes (2011, p. 26).

2.2 A CRÍTICA E A AUDIÊNCIA

Os primeiros dias de “Cordel Encantado” no ar tiveram uma das mais baixas audiências no horário das telenovelas das 18h na Rede Globo. Com apenas 23 pontos em sua estreia (sendo que cada ponto equivale a 65 mil hab. na Grande São Paulo), a estreia foi considerada – em termos de audiência – um fiasco. A título de comparação, esta audiência foi a menor entre as novelas do mesmo horário desde pelo menos 2007, isto é, as audiências de estreia de suas antecessoras foram as seguintes: “Araguaia” (2010/2011) – 26 pontos, “Escrito nas Estrelas” (2010) – 26 pontos, “Cama de Gato” (2009/2010) – 25 pontos, “Paraíso” (2009) – 25 pontos, “Negócio da China” (2008/2009) – 30 pontos, “Ciranda de Pedra” (2008) – 25 pontos, “Desejo Proibido” (2007/2008) – 26 pontos, e “Eterna Magia” (2007) – 30 pontos. A diferença da abertura para a audiência do último capítulo é muito grande: “Cordel Encantado” encerrou como 32 pontos no Ibope (mostrando uma linda leitura da literatura de cordel na cena final).

Entretanto, os críticos, já no início, destacavam a qualidade e a inovação da trama e, optavam por acreditar que o baixo índice dos primeiros capítulos seria logo revertido quando o público não apenas se acostumasse com a trama original, como também apostavam que a história iria atrair mais telespectadores quando em, termos melodramáticos, seus personagens ficassem mais claros, os enredos não muito complexos e a estrutura arquetípica bem delineada fosse nítida.

E realmente isso aconteceu. A audiência começou a aumentar a cada semana que a obra ia ao ar e a crítica especializada sempre ressaltava a trama como algo inovador e de uma riqueza visual pouco vista para o horário. Em poucos dias depois de sua estreia, “*Cordel Encantado*” já atingia o seu maior ibope (em 11 de maio): 28 pontos de audiência na Grande São Paulo, de acordo com o Ibope, com 51% de participação na audiência total (JARDIM, 2011)⁹.

De acordo com a crítica de Vitor Moreno (2011)¹⁰: “A novela da Globo subverteu a lógica de que o público das 18h é conservador e abusou do experimentalismo. Com produção impecável, não só manteve a audiência como

⁹ JARDIM, Lauro. **Audiência Encantada**. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/blog/radar-online/televisao/audiencia-encantada/>>. Acesso em: 10 jan. 2015.

¹⁰ MORENO, Vitor. **Saiba cinco fatores que tornaram “Cordel Encantado” um sucesso**. Disponível em: <<http://f5.folha.uol.com.br/televisao/979604-saiba-cinco-fatores-que-tornaram-cordel-encantado-um-sucesso.shtml>>. Acesso em: 10 jan. 2015.

conquistou telespectadores que não estavam habituados ao horário”. O jornalista, na seção específica sobre Televisão no site da Folha de São Paulo, ainda ressaltava cinco grandes características que poderiam explicar o sucesso da narrativa de Cordel Encantado. Segundo ele (MORENO, 2011), seriam estes fatores: a abertura e sua música; o bom elenco (e o trabalho de direção de atores com o sotaque natural e sem exageros); o figurino que misturava elementos da corte e do sertão numa riqueza de detalhes (como as coroas dos nobres que foram, curiosamente, um dos itens mais procurados pela Central de Atendimento ao Telespectador); a fotografia (com a gravação pioneira em 24 quadros na teledramaturgia da emissora) e o texto (que destacava formas culturais do conto de fadas universais e cultura popular sertaneja às referências da literatura brasileira e francesa).

O crítico Maurício Stycer, do portal Uol Entretenimento – Televisão, traz dois textos (um referente à estreia e outro referente ao término da telenovela) que representam bem a evolução da trama e a contínua qualidade apresentada no decorrer da história. No primeiro texto, intitulado “Cordel Encantado apresenta qualidades que faltam a outras tramas da grade global”, Stycer (2011a)¹¹ diz.

E na terceira tentativa, finalmente, a Globo apresenta uma novela em 2011 capaz de tirar o fôlego do público. “Cordel Encantado”, a atração do horário menos nobre, encheu os olhos com um conjunto de qualidades que parecia esquecido [...] “Cordel Encantado” apresenta, como já informa seu título, uma trama sem compromisso com a realidade. Uma fábula que se estabelece a partir do encontro de dois universos fictícios, um reino europeu, a Seráfia do Norte, e Brogodó, no sertão nordestino, temperada por misticismo, humor e romance.[...] Na mistura de literatura de cordel, misticismo religioso, cultura popular e tradição europeia que a embala, a novela ecoa, aqui e ali, “Auto da Compadecida”, mas consegue ir além. Ajudada pela tecnologia, é verdade, mas não só por ela, “Cordel Encantado” transmite a sensação de novidade e frescor, diferentemente das novelas que a sucedem na grade global. [...] Dentro da rigidez das regras que orientam a Hollywood brasileira, “Cordel Encantado” se destina a um público interessado em algo mais leve, sem a malícia da novela das 19h nem a cruzeza da trama das 21h. Mas poderia muito bem ocupar tanto um horário quanto o outro (STYCER, 2011a).

Já no segundo texto, chamado “Do início ao fim de Cordel Encantado”, ele afirma que ao rever o texto citado anteriormente (o que retrata a estreia), ele “não tiraria uma vírgula” sequer. Novamente elogiando as características de inovação estética da obra, o crítico comenta que a telenovela conseguiu manter o padrão

¹¹ STYCER, Maurício. “Cordel Encantado” apresenta qualidades que faltam a outras tramas da grade global”. Disponível em: <<http://televisao.uol.com.br/critica/2011/04/13/cordel-encantado-apresenta-qualidades-que-faltam-a-outras-tramas-da-grade-global.jhtm>>. Acesso em: 10 jan. 2015.

exibido durante todos os meses em que esteve no ar, dando ainda mais prestígio às duas autoras. Mesmo citando que alguns conflitos da história possuíam falhas (que ele chama de conflito “ioiô” pela repetição das idas e vindas do vilão Timóteo, por exemplo), Stycer (2011b)¹² não diminui o mérito do trabalho e ainda cita um momento de acalorada discussão do público acerca de uma cena onde o vilão leva um tiro e não se vê sangue ou marca em momento algum (que ele chama de “o tiro invisível”). Esta cena chamou a atenção dos telespectadores justamente pela verossimilhança que se ausenta da história, numa atípica situação, mesmo que em uma narrativa imbuída de fantasia e fábula.

Outro exemplo de crítica pode ser visto na fala de Nilson Xavier, um dos maiores nomes da área que atua no site Teledramaturgia e no portal do Canal Viva. O crítico ressalta que o argumento central da trama, ao misturar “contos de fada com o universo do sertão brasileiro, à primeira vista, parecia um risco e tanto, uma verdadeira ousadia”. Entretanto, a inovação conseguiu se sobrepor ao que ele chama de “medo da rejeição do público” por parte dos romancistas que sempre lançam “fórmulas pra lá de manjadas” (XAVIER, 2011)¹³.

Assim como Stycer, o crítico Nilson Xavier também retrata em seu texto alguns pontos negativos em torno de situações que não avançavam na narrativa, criando o que se chama de “barriga”, isto é, tramas que andam em círculos até o final. Contudo, ele conclui que “Cordel Encantado” prova que nem sempre os números de audiência atestam a qualidade a uma obra na televisão (em referência ao seu baixo índice na estreia), pois esta história marcou a ficção televisiva pela “ousadia” (XAVIER, 2011).

Beatriz Souza¹⁴, da revista Veja, também comenta a qualidade da obra ao dizer no texto “Cordel Encantado: a vitória da Fábula” que a boa audiência desta novela mostrava “a força das tramas de época e, principalmente, da realidade de fantasia feita para consumo e entretenimento” (SOUZA, 2011).

Um fator de identificação forte com o público, de acordo com a crítica, estava nas referências à literatura de cordel e ao imaginário do cangaço. A própria história

¹² STYCER, Maurício. **Do início ao fim de “Cordel Encantado”**. Disponível em: <<http://mauriciostycer.blogosfera.uol.com.br/2011/09/24/do-inicio-ao-fim-de-cordel-encantado/>>. Acesso em: 10 jan. 2015.

¹³ XAVIER, Nilson. **O cordel que encantou**. Disponível em: <<http://siteteledramaturgia.blogspot.com.br/2011/09/o-cordel-que-encantou.html>>. Acesso em: 10 jan. 2015.

¹⁴ SOUZA, Beatriz. **“Cordel Encantado”: a vitória da fábula**. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/noticia/entretenimento/%E2%80%98cordel-encantado%E2%80%99-a-vitoria-da-fabula>>. Acesso em: 10 jan. 2015

da princesa perdida e a busca por encontrá-la é tema recorrente neste tipo de literatura e, assim, “a identificação do público com a novela se dá porque são personagens do povo – sempre vistos com certa benevolência pelo espectador” (SOUZA, 2011). Por fim, como pode ser visto adiante, é possível dizer que a média de audiência semanal da trama foi crescendo e surpreendendo o público, além de confirmar a fala da crítica especializada quanto à inovação e à qualidade ímpar já anunciadas no seu início.

HORÁRIO: 18h25

DE: Duca Rachid e Thelma Guedes

MÉDIA SEMANAL DA AUDIÊNCIA (IBOPE)

11/04 a 16/04/2011 = 23 pontos
18/04 a 23/04/2011 = 22 pontos
25/04 a 30/04/2011 = 24 pontos
02/05 a 07/05/2011 = 24 pontos
09/05 a 14/05/2011 = 26 pontos
16/05 a 21/05/2011 = 26 pontos
23/05 a 28/05/2011 = 26 pontos
30/05 a 04/06/2011 = 27 pontos
06/06 a 11/06/2011 = 25 pontos
13/06 a 18/06/2011 = 27 pontos
20/06 a 25/06/2011 = 25 pontos
27/06 a 02/07/2011 = 27 pontos
04/07 a 09/07/2011 = 27 pontos
11/07 a 16/07/2011 = 25 pontos
18/07 a 23/07/2011 = 26 pontos
25/07 a 30/07/2011 = 27 pontos
01/08 a 06/08/2011 = 28 pontos
08/08 a 13/08/2011 = 27 pontos
15/08 a 20/08/2011 = 26 pontos
22/08 a 27/08/2011 = 27 pontos
29/08 a 03/09/2011 = 26 pontos
05/09 a 10/09/2011 = 27 pontos
12/09 a 17/09/2011 = 27 pontos
19/09 a 24/09/2011 = 27 pontos

MÉDIA GERAL: 26 pontos

Fonte: IBOPE (2011)

Já no plano da resignificação – reiterando a justificativa de que neste espaço apenas hipóteses e reflexões se fazem presentes, já que não existe um estudo de recepção que o fundamente – o que aconteceu com a telenovela “Cordel Encantado” foi algo muito peculiar. Com uma audiência média de 29,6%, o que significa um

*share*¹⁵ de 52,4 %, a telenovela foi a sexta produção mais vista do país no ano de 2011 e a primeira a ter maior audiência em seu horário no mesmo período (LOPES; OROZCO GÓMEZ, 2012, p. 41). Além disso, esta forma de recepção da telenovela para além do meio original de exibição, também pôde ser ilustrada pela presença do termo “Cordel Encantado” na internet: a novela esteve entre os dez itens mais procurados pela audiência brasileira no *Google*, conforme o *Google trends*. Cf. *Google Zeitgeist 2011*. (LOPES; MUNGIOLI, 2012, p. 159).

2.3 O QUE JÁ FOI FALADO SOBRE “CORDEL ENCANTADO” NA ACADEMIA?

Não apenas na crítica especializada e nas redes sociais, mas também objeto de estudo e análise na Academia, a telenovela “Cordel Encantado” foi tema de alguns artigos como o tema principal de discussão (a partir da abordagem comunicacional e de outras áreas do conhecimento) ou como exemplo ilustrativo acerca dos temas da literatura de cordel, expansão narrativa das ficções seriadas nas redes sociais e usos da telenovela pelo viés educativo.

O artigo “Cordel Encantado: a telenovela encantada com a literatura popular”¹⁶, coescrito por Paula Regina Puhl e Poliana Lopes (2011) apresenta a narrativa a partir da apropriação da literatura pelas telenovelas brasileiras. Neste trabalho são abordadas as aproximações e as diferenças entre a linguagem ficcional televisiva e literária, a abrangência da televisão e a importância sociocultural das telenovelas, bem como é feita uma breve incursão sobre a literatura de cordel. Baseada no primeiro capítulo da telenovela, a análise do trabalho das autoras identifica aproximações entre os conteúdos e destaca a sintonia e o respeito entre os gêneros, ação que qualifica os produtos televisivos de massa e gera maior visibilidade para as manifestações populares.

¹⁵ Por *share* (ou participação) entende-se o percentual de domicílios sintonizados em determinada emissora em relação aos domicílios com televisores ligados no mesmo período. O *share* mostra em porcentagem a quantidade real de televisores sintonizados em cada emissora em um dado momento. Este dado é comparativo e permite verificar a preferência do telespectador em relação aos canais e aos programas no mesmo horário ou no mesmo dia.

¹⁶ Disponível em: <<http://revistacmc.espm.br/index.php/revistacmc/article/view/220>> . Acesso em: 10 jan. 2015.

O trabalho “Conto de fada arretado: Modernidade e tradição em Cordel Encantado”¹⁷, de autoria de Alexandre Borges Cavalcante e Lícia Lara Dantas Barros (2012), também joga o foco das discussões na telenovela como objeto de estudo. O artigo faz uma análise de como as vertentes da tradição e da modernidade estiveram presentes na novela das seis da Rede Globo, Cordel Encantado, durante sua exibição, de abril até setembro de 2011. O trabalho fundamenta-se na premissa de que a novela trazia uma mistura harmonizada dos dois elementos (o tradicional e o mais moderno), sem que um estivesse em detrimento do outro, e unindo as tradições nordestinas com a modernidade que o formato exige e com o campo dos contos de fada.

Por sua vez, e com uma abordagem de fora da comunicação social, o artigo “A hospitalidade nos sertões de “Cordel Encantado”¹⁸, de Davi Alysson da Cruz Andrade (2013), apresenta um artigo pelo viés que procura identificar e analisar as práticas de hospitalidade no cotidiano das personagens da novela. No artigo são apontadas várias cenas da novela que apresentam a relação entre visitante (o rei de Seráfia e sua comitiva) e anfitriões (a população de uma pequena cidade no sertão nordestino). E os resultados apontam que o acolhimento aos visitantes evidencia a hospitalidade em várias dimensões e aspectos: sociocultural, doméstico e público. Nas cenas analisadas não há registro da hospitalidade profissional. Um trabalho com objeto não muito analisado na área dos estudos em hospitalidade e que, pela ficção, traz conclusões interessantes à prática da área.

Outro artigo que tangencia a produção “Cordel Encantado” é o trabalho “Literatura de cordel como fonte de informação”, de Regiane Alves de Assis, Carolina Martins Tenório, Tânia Callegaro (2012). Ele discorre sobre a literatura de cordel como fonte de informação, contextualizando o cordel no cenário da cultura popular e mostra como esta vertente cultural interage com as culturas de massa e erudita. Mostra a comunicação como meio de transmissão e interação entre as diferentes culturas. O artigo, utilizando a telenovela como exemplo, mostra a literatura de cordel sendo fonte de informação para além dos temas tradicionais, destacando a sua grande diversidade de assuntos e também facilidade em permear diferentes áreas do conhecimento.

¹⁷ Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/nordeste2012/resumos/R32-1571-1.pdf>>. Acesso em: 10 jan. 2015.

¹⁸ Disponível em: <<http://www.rev Hosp.org/ojs/index.php/hospitalidade/article/view/512>>. Acesso em: 10 jan. 2015.

O livro “Transnacionalização da ficção televisiva nos países ibero-americanos: anuário OBITEL 2012”, organizado por Maria Immacolata V. de Lopes e Guillermo Orozco Gómez, responsáveis pelo Obitel (Observatório Ibero-americano da Ficção Televisiva), também traz no capítulo “Brasil: a “nova classe média” e as redes sociais potencializam a ficção televisiva” (escrito por Maria Immacolata V. de Lopes e Maria C. P Mungiolli). Nele há um tópico específico sobre os temas principais, as inovações estéticas, a audiência, narrativas transmídias e outros assuntos relacionados à telenovela “Cordel Encantado”. Contudo, o trabalho mais aprofundado até o momento sobre esta telenovela é a dissertação de mestrado “Estratégias da renovação da telenovela: a produção de uma estética da diferença em Cordel Encantado”¹⁹, defendida em 2013, por Aliana Aires Barbosa (no PPGCOM/ESPM).

A abordagem da dissertação citada passa pelas práticas de consumo e pela estética da repetição, renovação e diferença. Tendo como problema de pesquisa buscar compreender como se deu o embate entre a estética da diferença e a estética da continuidade, a dissertação não observa – num primeiro plano - os processos hibridizadores na construção da narrativa e nem toma como problema de pesquisa uma releitura da cultura e sua interface comunicativa a partir da telenovela. O grande mérito do trabalho está em identificar rupturas e discontinuidades no formato da telenovela brasileira, considerando que esta produção apresentou novidades no nível da narrativa, da linguagem televisiva e da temática abordada.

2.4 QUANDO A LITERATURA DE CORDEL E A TELENVELA SE ENCONTRAM: NARRATIVAS DO PASSADO/PRESENTE?

Jesús Martín-Barbero falando do melodrama em sua íntima relação com o continente latinoamericano, destaca que já nos folhetins, no teatro *criollo*, depois no cinema, nas *soap operas* e chegando finalmente às pioneiras radionovelas cubanas e argentinas; a telenovela sempre esteve ligada às massas e à formação sociocultural destas.

¹⁹ Disponível em <http://www2.espm.br/sites/default/files/pagina/aliana_barbosa_aires.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2015.

Como exemplo de uma possível leitura da telenovela pelas mediações, é interessante observar algumas questões sobre como se dá a relação entre as matrizes culturais e os formatos industriais da literatura de cordel e da telenovela. Desse modo, seria o cordel uma produção em “extinção” e circunscrita a um período vivido pelo Brasil, um momento de país um tanto quanto atrasado, sem alto nível de alfabetização e com uma narrativa sempre (!) voltada ao próprio Nordeste? E a telenovela: seria a narrativa representativa, por excelência da cotidianidade, do presente e do momento “modernizante” do país? Seria uma espécie de “literatura eletrônica” (por mais estranho que possa parecer o termo) dirigida para grupos de “leitores/espectadores” alienados, sem um ideal de “cultura” ou possibilidades de instrução a partir da “cultura livresca”?

A telenovela “Cordel Encantado” parece um bom exemplo a ser usado para (tentar) responder algumas questões que aparecem quando as duas formas de narrativas são contrapostas. Como reflexão inicial é importante observar que ambas possuem matrizes culturais extremamente ricas e fundantes do ponto de vista de formação daquilo que se costuma chamar “cultura nacional”. De modos similares e resguardadas as devidas proporções, ambos os produtos comunicacionais possuem formatos industriais que condizem com suas finalidades e expressões artísticas.

Como contraponto e (uma possível) resposta às questões levantadas anteriormente, Mark Curran e Muniz Sodré dão “pareceres” bem reveladores sobre algumas ideias cristalizadas acerca da literatura de cordel e da teledramaturgia brasileira. Curran, mesmo mostrando-se preocupado com o declínio das produções (em decorrência de obstáculos financeiros impostos ao cordelista), é enfático ao dizer que a literatura de cordel é viva porque nutre-se da vida, do local e do espaço de sua produção. Uma forma produtiva que, não sendo estanque, alimenta-se continuamente dos acontecimentos ao redor da matriz cultural.

Rememorando o passado, mas registrando o presente, a literatura de cordel não se fixa somente na temática do sertão e de seus problemas (CURRAN, 2009). Pelo contrário: o autor mostra em sua obra inúmeras formas de construção narrativa de cordéis que tratam da história do Brasil (e uma multiplicidade de assuntos sobre política, cultura, comunicações, cotidiano, etc.) num período que vai de 1896 até os recentes anos 2000.

Já Muniz Sodré consegue apresentar informações que corroboram seu pensamento quando de sua fala acerca da telenovela atual (tal qual o folhetim

oitocentista) que ainda persiste, com exceções, numa construção arquetípica e estrutural fulcrada na ideia da família tradicional, patriarcalista, numa ideologia de falsa modernização da vida pelo consumo de bens comerciais, culturais e simbólicos. O, que por sua vez, aproxima e muito tal matriz cultural da telenovela – entendida como uma espécie de “romance familiar” – da coletividade e das massas. Uma narrativa que imbrica a “cena familiar” com a “cena videográfica” e que liga o fluxo televisivo ao fluxo contínuo das ações sociais, como ressalta Muniz Sodré (2010, p. 156).

Martín-Barbero (2009, p. 305) também comenta que nenhum outro gênero dramático teve tanta aceitação na América Latina quanto o melodrama. “É como se estivesse nele o modo de expressão mais aberto ao de viver e sentir de nossa gente [...] das mestiçagens de que estamos feitos”. Segundo o pesquisador, um dos motivos de tamanha identificação está justamente nesta característica híbrida e mestiça que pode ser entendida como um reflexo do que é “ser latinoamericano”.

Do mesmo modo, a literatura de cordel no Brasil também pode ser entendida como um tipo de literatura voltada às massas e a um público que se identifica e se projeta nestas escritas, em especial no nordeste brasileiro, com um nítido viés da oralidade, mesmo quando escrito (basta ver a interpelação para o ritmo, rimas e entonação). Pesquisador do assunto no Brasil desde a década de 1960, o norte-americano e brasileiro Mark Curran, define a literatura de cordel como uma poesia folclórica e popular. Segundo ele, o cordel:

Consiste, basicamente, em longos poemas narrativos chamados “romances” ou “histórias”, impressos em folhetins ou panfletos de 32 ou, raramente, 64 páginas, que falam de amores, sofrimentos ou aventuras, num discurso heroico de ficção. [...] Um segundo tipo de impresso, o folheto com oito páginas de poesia circunstancial ou de acontecido, também contribui para o *corpus* total. Completa o quadro o duelo poético, chamado “peleja”, “desafio” ou termo equivalente. (CURRAN, 2009, p. 19).

Sobre sua origem ainda muito se discute e nenhum pesquisador conseguiu definir precisamente a gênese da literatura de cordel. O que se sabe acerca disso, como comenta Proença, é que este tipo de literatura foi assimilada em Portugal bem antes do século XVII, oriunda de narrativas romanescas que chegariam ao Brasil, por meio dos colonizadores de além-mar, também por volta dos séculos XVI e XVII.

O autor, citando uma palestra proferida pelo romancista e crítico literário M. Cavalcanti Proença, destaca um interessante pensamento relacionado à ideia do

termo “literatura” e sua junção com o substantivo/adjetivo “cordel”. Ele explica: “No folclore existe uma parte que é chamada de literatura oral. Um paradoxo, porque literatura subentende letra, e oral é justamente o que não tem letra” (PROENÇA, 1976, p. 23). E é justamente nesse “emaranhado conceitual” entre o oral e a escrita, que a literatura de cordel se encontra.

Pensando agora de modo etimológico, Proença ainda destaca “o porquê” de cordel ser cordel. Num jogo de palavras e poéticas, ele comenta que a origem do termo cordel está diretamente ligada à simplicidade e o tom popular que acompanham o vocábulo e tem relação com corda muito delgada, um cordão ou ainda uma guita, barbante. Ou seja, uma nítida apropriação da disposição com que os panfletos ficam colocados nas feiras, praças públicas, mercados, romarias e outros locais de venda. Esse aspecto popular não se restringe ao local de produção e comercialização do produto cordel e nem ao seu modo “volante” de se fazer chegar aos leitores, ele vai além e concentra-se também na construção vocabular própria das historietas e narrativas de aventura do sertão. Desse modo, ao usar “sumana” ao invés de “semana”, “fulô” por “flor”²⁰, “istranja” e não “desconhecido”, “prudura” ao invés de “imprestável” e “zanho” e por “desconfiado”; a literatura de cordel se apega às suas raízes e oralidade autônoma, como mostra de sua pertença ao momento histórico, social e cultural de um povo. Tanto por parte daquele redige quanto por parte daquele que ouve, isto é, o código (que aparentemente pode parecer cifrado aos olhos de um peregrino) é comungado por ambos nesse processo de interação.

No Brasil, por sua vez, a telenovela exerceu e exerce ainda grande influência na formação social e cultural de milhares de telespectadores. Além de tratar de assuntos que fazem parte da vida dos telespectadores de um modo “realista” ou que ao menos tenha verossimilhança narrativa e contextual, a apropriação cultural também é explicada pela troca e aceitação de valores dominantes comungados tanto pela telenovela quanto pelo público.

Neste contexto, segundo Borelli (2005, p. 193), a telenovela brasileira tem as suas especificidades e matrizes culturais próprias e, como exemplo, é possível ver em “Cordel Encantado” uma peculiar mostra de como a hibridização cultural acontece na prática e no desenrolar de uma trama. Sobre este aspecto em especial,

²⁰ Isso pode ser visto, inclusive, em uma das canções da trilha sonora da telenovela “Cordel Encantado”: a música “Circuladô de fulô”, de Caetano Veloso (autoria de Caetano Veloso e Haroldo de Campos).

Martín-Barbero (2009, p. 305-306) justifica que esta característica híbrida da telenovela diz respeito à própria hibridização da vida cotidiana dos latinoamericanos e as características nítidas da projeção e identificação deste público. Por sua vez, Joseph Luyten (2000, p. 194), outro estudioso do cordel brasileiro, comenta que o uso da literatura de cordel foi inspirador para telenovelas como “Saramandaia” (1976) e “Roque Santeiro” (1985/1986), que são exemplos do período onde o realismo fantástico junto à crítica mordaz ao governo ditatorial dominavam as tramas.

As autoras de “Cordel Encantado”, Duca Rachid e Thelma Guedes, chegam a falar que não tinha interesse em fazer algo “inovador e que saísse dos padrões”, entretanto, ao contar as boas histórias e utilizar-se da telenovela e do cordel como matérias-primas perceberam que mais do que o caráter inovador, a história possuía vínculos com o público brasileiro porque dizia respeito a sua própria história, ao seu modo de ver o mundo²¹. O próprio entorno cultural das autoras contribuiu para que esse “encontro” do popular e das matrizes ocorresse de modo ousado e bem-sucedido.

²¹ VII SEMINÁRIO INTERNACIONAL OBITEL – Observatório Ibero-americano da Ficção Televisiva, 2012. Disponível em: < <http://redeglobo.globo.com/globouniversidade/noticia/2012/08/saiba-como-foi-o-primeiro-dia-do-vii-seminario-internacional-obitel.html> >. Acesso em: 23 fev. 2014.

3 A ESPECIFICIDADE DO ESTUDO DA TELENVELA NA COMUNICAÇÃO E NAS FORMAÇÕES SOCIOCULTURAIS

As pesquisas em telenovela surgiram na década de 1970 no Brasil com estudos voltados ao gênero, à linguagem, ao impacto e à importância das narrativas para a identidade nacional e cultural brasileira (JACKS, MENEZES, PIEDRAS, 2008, p. 239). Muito influenciada pela vertente crítica da Escola de Frankfurt, grande parte das pesquisas abordavam o tema pelo viés da dominação e da alienação das massas manipuladas pela televisão. A própria ideia de entender a telenovela como elemento cultural (e o status advindo daí) era conflituosa, já que o gênero ficcional televisivo parecia ora menor quando comparado ao cinema e outras artes, ora sem qualidade educativa, instrutiva ou estética.

A partir do fim dos anos 1980 e início dos anos 1990, em função, principalmente, da leitura empreendida pela Teoria das Mediações e pelas pesquisas vinculadas aos estudos pós-estruturalistas (entre eles os Estudos Culturais, por excelência) a abordagem acerca da telenovela dentro das universidades passou a dar mais crédito a aspectos não só ideológicos, como antes, mas aspectos narrativos e voltados às competências de leitura e ressignificação dos receptores (JACKS, MENEZES, PIEDRAS, 2008). Se antes a telenovela era vista pela ótica do escapismo à realidade e seus problemas “mais sérios” e seu espectador como um ser “idiotizado e vampirizado” por tais narrativas, como coloca Nora Mazziotti, fato é que na América Latina, a história da telenovela confunde-se com à própria história da televisão.

Esses relatos que haviam sido tão pouco valorizados pela sociologia, pela comunicação e pelo jornalismo, e que, por sua vez, foram tão amados pelo público (gerando audiências tão fieis), hoje, eles são os produtos culturais de maior circulação internacional (MAZZIOTTI, 2010, p. 18, tradução nossa).

Dessa maneira, pensar o estudo da telenovela brasileira apropriando-se das teorias que colocam sob tensão o seu caráter de comunicação massiva junto às formações socioculturais, faz com que o terreno transdisciplinar dos Estudos Culturais Britânicos e Latinoamericanos seja mais do que possível a este exercício: ele torna-se, na leitura que aqui se apresenta, necessário.

E uma das justificativas pelas quais a linha teórica culturalista é abordada no trabalho diz respeito aos elementos que configuram a telenovela brasileira como um

gênero específico da televisão e, mais do que isso, como uma fonte de consumo que transforma não apenas o ato de assistir em prática cultural como também dá mostras de que tal produto deve ser visto sob a ótica dos contextos de sua produção, circulação e recepção de sua mensagem.

Santaella, ao comentar sobre as várias abordagens na pesquisa que tangem o nível da mensagem, aponta alguns “territórios da comunicação” nesta perspectiva: a) o território da mensagem e dos códigos, b) o território dos meios e modos de produção das mensagens, c) o território do contexto comunicacional das mensagens, d) o território de emissor ou fonte da comunicação, e e) o território do destino ou recepção da mensagem. Destes, o que mais se aproxima da perspectiva deste trabalho é o território das mensagens e dos códigos – ainda que seus meios produtivos e o contexto de sua comunicação sejam relevantes para a compreensão destes códigos. Sobre o assunto, a autora comenta:

Também pertence a este território [da mensagem e dos códigos] as indagações sobre os modos através dos quais as mensagens concebidas como construções de signos ou processos de significação, são capazes de deflagrar possíveis efeitos de sentido ou, ao contrário, os questionamentos sobre essa possibilidade, tendo em vista o deslocamento incessante do sentido (SANTAELLA, 2001, p. 86).

Assim, nesta dissertação o aspecto mais abordado centra-se na mensagem de uma telenovela (“Cordel Encantado”, 2011), todavia, as características que fundamentam seu processo criativo não são ignoradas já que muito do que é exibido na trama desta e outras telenovelas é moldado pelas competências que atuam na produção. Pensar no estudo da mensagem da telenovela requer, de modo constante, uma especificidade analítica que não omita os fatores externos e dependentes dela (como a produção e recepção, já citadas), mas que também não ignore os aspectos internos de criação de sentido da narrativa ficcional.

Por assim dizer, ao pensar a ficção seriada televisiva vista sob o ângulo da Teoria das Mediações intenta-se traçar um paralelo que permita a leitura da telenovela pelo viés das matrizes culturais brasileiras e dos formatos industriais adquiridos ao longo da evolução destas narrativas. Em outras palavras, perceber aquilo que não apenas dá forma (como os gêneros, suas transformações e adaptações pelos formatos industriais) como também pelo conteúdo da mensagem (por meio da transformação de inúmeras matrizes culturais e suas combinações que dão corpo ao discurso ficcional apresentado).

Da mesma forma, a utilização do modelo do Circuito da Cultura fornece um escopo de leitura que dá conta dos processos comunicacionais e não apenas do produto finalizado chamado telenovela. Ao possibilitar a compreensão deste gênero televisivo pelas competências que o formam como tal e os textos que o configuram como uma narrativa que faz parte da vida de toda uma sociedade, as discussões também se voltam para as fases de produção, circulação e leitura de bens midiáticos – visualizando as competências e habilidades de cada momento.

No que tange aos elementos internos de produção de sentido da mensagem apresentada na telenovela brasileira é importante, novamente, destacar o caráter de especificidade envolvido nesta procura pela compreensão de um produto massivo no entorno das formações socioculturais. Um exemplo disso é pensar em uma cultura televisiva que lida com códigos próprios, com uma linguagem narrativa e técnica singular e com características que não devem ser confundidas (e, muito menos, comparadas na análise da emissão televisiva) com outras áreas da audiovisualidade. De igual importância, atentar-se para uma estética televisiva, isto é, uma estética própria marcada pela oralidade, por regimes de interação e por uma narrativa (telenovela brasileira) vista como parte fundamental desta estética, é pensar a ficção seriada televisiva de modo muito peculiar, de forma que o entendimento não se paute por correlações descoladas de uma definição, uma interpretação e uma avaliação específicas deste produto cultural.

Se pensar em uma cultura e em uma estética televisivas faz-se importante para a compreensão de elementos configuradores de especificidade à leitura da telenovela, não menos relevante é destacar a imaginação melodramática que a perpassa. Ao visualizar uma narrativa que preza por arquétipos, por histórias modelares e por construções de personagens formatados por uma moral oculta e por uma cultura do excesso presentes na mensagem exibida pela telenovela brasileira, a importância de se olhar para tal imaginação como parte essencial do discurso ficcional torna-se nítida. Discurso este que necessita que o acordo ficcional ultrapasse os subgêneros narrativos como o realismo fantástico, as narrativas épicas ou as que tratam do realismo cotidiano: um acordo que lida com negociações constantes entre o telespectador e a trama que lhe é apresentada. Uma trama que especifica bem o espaço da telenovela na emissão televisiva, isto é, uma produção cultural que tem no mundo ficcional da televisão sua maior expressão, divulgação e

consumo. Dessa forma, é a partir dos Estudos Culturais que a leitura da telenovela aqui se inicia.

3.1 OS ESTUDOS CULTURAIS E O NOVO OLHAR AOS “OBJETOS INFERIORES” DE ANÁLISE

Definir os Estudos Culturais como uma disciplina e com objetos extremamente delimitados de pesquisa seria negar a essência de sua origem e desenvolvimento. Entendê-los como uma interdisciplina e até mesmo como uma antidisciplina também não se aproxima de sua compreensão plena. Estas dificuldades de classificação dos Estudos Culturais são motivadas, em sua grande maioria, pelo amplo espectro de interesses e temas de seus pesquisadores.

Vistos mais como um movimento ou rede de estudos (JOHNSON, 2004) do que um campo delimitado e com bases epistemológicas e metodológicas muito restritas, os Estudos Culturais podem ser entendidos como o campo no qual a Comunicação Social, a Sociologia, a Antropologia, a História, a Linguística e o Estudos Literários ganham um olhar que não se contenta por um ou outro objeto de suas áreas específicas. Pelo contrário, na origem dos Estudos Culturais as leituras do mundo, seus objetos e sujeitos foram feitas pela lente de pesquisadores que provinham de distintas áreas. Áreas que, ao negar uma ortodoxia científica rígida demais às pesquisas, se complementavam. Assim, optar pelo uso do termo “transdisciplina” também se apresenta como uma definição mais apropriada, já que a visão desta rede de estudos não se restringe a um campo ou outro, como afirma García Canclini (2004, p. 84, 119-121).

Ao falar da origem do movimento, García Canclini utiliza-se da metáfora da urbanização e das criações de ruas para exemplificar tais motivações do surgimento dos Estudos Culturais:

Estruturar campos disciplinares foi, nos séculos XVIII ao XX, como traçar ruas e organizar territórios autônomos num tempo em que havia a necessidade de se defender a especificidade de cada saber frente às totalizações teológicas e filosóficas. Mas as disciplinas se entusiasmaram com esta tarefa urbana e, por razões de segurança, começaram a fechar ruas e impedir que elas servissem para aquilo que originalmente haviam sido construídas: promover a fácil circulação e o transitar de um bairro ao

outro. Os estudos culturais são tentativas de reabertura de avenidas ou passagens para impedir que estas se tornem ampliações privadas de umas poucas casas (GARCÍA CANCLINI, 2004, p. 122, tradução nossa).

Visto de um modo cronológico, a origem dos Estudos Culturais manifesta-se na década de 1950 na Inglaterra e tem como ponto basilar uma tripla função acadêmica: a abertura para novos campos ou a versatilidade teórica (junto à recusa ao preconceito contra objetos de estudo tidos como “inferiores”), seu espírito reflexivo e a presença da crítica, como lembra Richard Johnson (2004, p.10). O autor segue apresentando o início do movimento (e sua primeira matriz) como um processo simbiótico entre a crítica literária e as ideias de resistência, cotidiano e ressignificações, ou seja, como o exemplo das pesquisas que caminhavam para uma avaliação literossocial das leituras feitas por jovens adultos já fora da idade escolar, por operários e outros setores da sociedade geralmente esquecidos nas análises.

Assim, esta primeira matriz de pensamento dos Estudos Culturais ligou-se à segunda: a matriz que tentava historicizar o marxismo, dando a ele novas leituras vinculadas ao século XX e as modificações que ocorriam na Inglaterra desta nova época: a intenção era apresentar um “*revival* moderno do marxismo” (JOHNSON, 2004, p. 12).

Como uma terceira matriz – influenciada sobremaneira por uma leitura heterodoxa de Gramsci – a ideia de hegemonia (e, por conseguinte, de contra-hegemonia) está profundamente arraigada nas lutas de resistência e busca por igualdade no movimento negro, feminista e das minorias num contexto mais amplo (como os movimentos pós-colonialistas, por exemplo). Um viés que possibilitou aos Estudos Culturais não fixarem suas pesquisas apenas no terreno da ideologia, mas também num espaço onde pudessem ser sugeridas novas miradas conceituais sobre a subjetividade, a identidade, as representações sociais e as leituras por parte de um receptor ativo, como ressalta Johnson (2004, p. 14).

De modo organizado, apenas em 1964 os Estudos Culturais passam a “existir no escopo da Academia” e isso só foi possível a partir da criação do CCCS (*Centre for Contemporary Cultural Studies*) no departamento de Inglês da Universidade de Birmingham. Como afirma Ana Carolina Escosteguy é pela influência de três textos fundamentais que o movimento passa a ganhar corpo, isto é, com *The Uses of Literacy* (1957) de Richard Hoggart, *Culture and Society* (1958) de Raymond

Williams e *The Making of the English Working-class* (1963) de E. P. Thompson. A partir destas obras seminais os Estudos Culturais passam a jogar novas luzes sobre as conceituações de cultura e suas inter-relações com o poder, a economia e a história “dos de baixo” (ESCOSTEGUY, 2010, p. 27-28).

Já no contexto da América Latina, a mera tradução de “Cultural Studies” para Estudos Culturais não representa uma totalidade conceitual e, muito menos, uma transposição de ideias do grupo britânico ao grupo dos latinoamericanos. Com especificidades que caracterizam o movimento no continente, os Estudos Culturais começam a florescer na América Latina durante a década de 1980, valorizando o receptor e sua capacidade de resistir e responder (visualizando-o como cocriador de mensagens e sentidos). Entretanto, mais do que seguir a visão de um receptor como sujeito da comunicação e da cultura – tal qual já o faziam os britânicos – os latinoamericanos refletem suas ideias num cenário onde os conceitos de nacionalismo, populismo, resistência, anarquismo, apropriação e ressemantização eram vivenciados tanto na vida do analista quanto no decorrer de suas análises.

E tudo isso num momento onde a matriz de pensamento das Ciências Sociais, especialmente da Comunicação Social, estava cristalizada sob a égide de um marxismo ahistoricizado e de uma visão cristã que, juntas, viam os receptores como marionetes de fácil manipulação – um determinismo econômico que não oferecia abertura para pensamentos como os dos Estudos Culturais. A compreensão da “indústria cultural” e de seus produtos como alienantes, dominantes e burgueses, frutos de um imperialismo cultural que desvirtuava a tudo e a todos no continente latinoamericano, era a condição *sine qua non* para pensar a comunicação e a cultura nas pesquisas (KUNSCH, 2002, p. 14).

Com uma proposta diametralmente oposta, os Estudos Culturais na América Latina começam a questionar os liames e as zonas transfronteiriças da cultura popular e das indústrias culturais, tentando localizar outros aspectos que não apenas os buscados pelos trabalhos de linha marxista-cristã. Escosteguy (2010, p. 19) aponta que a contribuição mais importante e inovadora do movimento latino está em repensar a existência de empréstimos e negociações entre a cultura tida com “legítima” e as formas culturais do dia a dia lidas como “insignificantes” pela universidade. E aqui se destacam as reflexões de Jesús Martín-Barbero e de Néstor García Canclini.

De Martín-Barbero a contribuição mais importante está voltada para a Teoria das Mediações, e assim, o que mais se destaca em suas ideias é o deslocamento metodológico de análise, compreensão e estudo das comunicações pautando-se não nos meios em si, mas sim nas possibilidades de interação causadas por estes e nas mediações culturais, sociais e políticas que fazem parte do convívio e da socialização humana (concepção largamente usada nos estudos de recepção atuais).

É por essa linha de raciocínio que o autor, logo no início de seus escritos, sugeriu que, para entender a mediação como interferência e alteração da maneira como os receptores recebem os conteúdos midiáticos, é preciso repensar a cotidianidade familiar, a temporalidade social e a competência cultural dos sujeitos como constituintes importantes do processo comunicativo (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 233).

E de García Canclini a ideia de hibridização e o fim de pares fixos de oposição entre uma alta e uma baixa cultura são os destaques de sua obra na América Latina (conceitos estes que serão mais aprofundados em tópico específico sobre a contribuição do autor acerca da temática). É dele também o alerta para que os estudiosos da cultura não se deslumbrem com as potencialidades do movimento e tentem, aos poucos, criar características de especificação que levem os Estudos Culturais àquilo que sua origem mais rejeita: tornar-se ortodoxo, institucionalizante e parte das “condições atuais da produção “empresarial” de conhecimento e difusão mercado-técnica” (GARCÍA CANCLINI, 1997, p. 45-60, tradução nossa).

Já nos anos de 1990 o nome de Guillermo Orozco Gómez aparece com mais frequência entre os Estudos Culturais por fazer uma releitura das mediações e dos usos sociais dos meios, em Martín-Barbero, e trazer a conceituação específica das multimediasções, isto é, as mediações vistas empiricamente e em conjunto. O autor vê o sujeito receptor como o indivíduo que, ao ser “acionado” e “interpelado” pelas mensagens midiáticas, produz sentidos de acordo com determinadas mediações.

Em outras palavras, Orozco Gómez (1994, p. 69-71) aborda cinco destas multimediasções (do ponto de vista metodológico e teórico), a saber: a mediação individual (esquemas mentais ou repertórios pessoais); a mediação dos *mass media* (televisão, rádio, mídia impressa); a mediação institucional (família, escola, trabalho); a mediação situacional (situação específica de audiência) e a mediação de referência (gênero, idade, classe social). Além destes três principais autores, outros

nomes como o de Carlos Monsiváis, Jorge González, Rossana Reguillo (México); Guillermo Sunkel, José Joaquín Bruner (Chile); Renato Ortiz (Brasil); Beatriz Sarlo, Aníbal Ford (Argentina) e Rosa Maria Alfaro (Peru), também se destacam nas pesquisas culturalistas e comunicacionais (ECOSTEGUY, 2010, p. 47).

A telenovela, neste cenário, é largamente estudada por pesquisas que contemplam desde a produção, a mensagem e a recepção, levando em conta não mais aspectos como os da “manipulação e alienação” produzidas por seu conteúdo, mas também os contextos de leitura, consumo e ressignificação de mensagens. Acerca das pesquisas em telenovela no Brasil é interessante observar que a linha teórica mais abordada é a dos Estudos Culturais, com destaque para os conceitos de mediações, multimediasções, codificação/decodificação, identidade cultural, usos e leituras, entre outros conceitos específicos desta corrente (JACKS; MENEZES; PIEDRAS, 2008, p.248-249). Todavia, sendo uma produção cultural nitidamente marcada pela “paixão pelo relato” em nosso continente (MAZZIOTI, 2010, p. 17), o que de mais específico os Estudos Culturais Latinoamericanos têm a nos dizer sobre a telenovela?

3.1.1 Os Estudos Culturais Latinoamericanos e a leitura da telenovela pela Teoria das Mediações

O título da obra escrita originalmente em 1987, pelo espanhol, mas radicado colombiano, Jesús Martín-Barbero, traz consigo a essência do que seria classificado posteriormente como Teoria das Mediações. O livro em questão intitula-se “Dos meios às mediações – comunicação, cultura e hegemonia”, editado pela primeira vez no Brasil em 1997.

À primeira vista, o leitor menos íntimo da obra poderia pensar à época que se tratava apenas de mais um livro falando sobre meios de comunicação, manipulação discursiva ou então sobre como os meios hegemônicos são poderosos a ponto de nós, meros espectadores, não termos armas ou forças para resistir ao que nos é imposto: simplesmente assimilamos tudo o que a mídia nos “traz” como uma “massa amorfa”. Pois bem, a obra de Martín-Barbero é justamente o oposto desse pensamento.

O pesquisador escreve sua obra no auge dos pensamentos voltados ao Funcionalismo e à Escola de Frankfurt (e, conseqüentemente, quando termos como indústria cultural, cultura de massa e dominação estavam muito em voga). Entretanto, na Inglaterra, a Escola de Birmingham e os Estudos Culturais já traziam a grande novidade da época que era justamente pensar de um modo diferente acerca dos espectadores/consumidores de comunicação.

Martín-Barbero tem o seu diferencial em relação aos Estudos Culturais, especificamente por trazer as questões de ressignificação, apropriação e ressemantização no contexto de uma América Latina plural, multidiversa e rica em expressões e manifestações sociais, entre outras tantas ideias muito à frente do que se pensava até então. Mesmo tendo uma matriz de pensamento que vigorava nos estudos da Escola Latinoamericana de Comunicação, Martín-Barbero consegue sair do lugar comum – isto é, pensar a comunicação para além dos moldes do que era feito pelas matrizes vigentes – para chegar ao conceito de mediação, um conceito que marca não apenas a obra do pesquisador, mas que a transforma em um marco nas pesquisas comunicacionais futuras.

A ideia da Teoria das Mediações dificilmente pode ser definida por uma frase lacônica ou simplista. Justamente porque trata de questões complexas, como as inter-relações entre comunicação, cultura e hegemonia. Em prefácio escrito por Nestór García Canclini ao livro “Dos meios às mediações”, o pesquisador atesta que a Teoria das Mediações não separa ou se mostra rudimentar ao estudar, por exemplo, as relações entre cultura de massa, cultura popular e cultura erudita. García Canclini (2009, p. 23) afirma que Martín-Barbero consegue exemplificar de que forma o processo de massificação ocorria antes mesmo dos meios eletrônicos; isto é, por meio da escola, da igreja, do melodrama e também da literatura de cordel.

A “reviravolta” metodológica proposta por Martín-Barbero observa as mediações culturais pelas quais a telenovela passa e, por conseguinte, também aponta os conceitos de matrizes culturais e formatos industriais. Afastando-se de uma visão tecnicista, Martín-Barbero consegue trabalhar a noção das mediações pelo seguinte esquema (FIGURA 1):



FIGURA 1 - O ESQUEMA DAS MEDIAÇÕES (MARTÍN-BARBERO, 2009, P. 16)

Este mapa conceitual move-se sobre dois eixos, os quais o autor denomina diacrônico e sincrônico. As interdependências entre as questões relativas ao eixo diacrônico (definido por sua longa duração) nos termos que envolvem as Matrizes Culturais e os Formatos Industriais fazem com que as relações entre o eixo sincrônico, isto é, aquele que se ocupa das Lógicas de Produção e das Competências de Recepção e Consumo, sejam completamente mediadas pelos aspectos oriundos da institucionalidade, da tecnicidade, da socialidade e da ritualidade presentes e atuantes na vida social, religiosa, cultural, política e econômica. Ou como o autor coloca: “sentidos e usos que, em seus tateios e tensões [...] remetem ao reconhecimento *na prática* da complexidade cultural que hoje contêm os processos e os meios de comunicação” (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 20).

É relevante destacar que no esquema proposto por Martín-Barbero, o melodrama é um dos exemplos utilizados para demonstrar como as mediações feitas entre as matrizes culturais de uma sociedade e suas referências, passando pelo tripé “comunicação, cultura e política”, chegam até aos formatos industriais.

Por quê? Porque nele (o melodrama) ocorrem os processos de apropriação, resignificação e hibridização entre cultura massiva, cultura popular e cultura erudita. O autor afirma que: “[...] o gênero melodrama será primeiro teatro e tomará depois o

formato de folhetim ou novela em capítulos [...], daí passará ao cinema norte-americano, e na América Latina ao radioteatro e à telenovela”. E, no decorrer desta migração, a memória popular tem papel fundamental, já que é a partir dela que as relações de projeção e identificação²² com a história mostrada na trama irão se entrecruzar com o imaginário burguês e, de forma direta, com as relações sentimentais do casal apresentado na trama (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 16-17).

Já sobre a relação entre as Matrizes Culturais e os Formatos Industriais (numa leitura diacrônica), Martín-Barbero comenta que “ler” essa relação a partir da cultura e dos meios de comunicação – em especial àqueles com produtos comunicacionais vinculados às massas -, permite:

[...] deslocar o maniqueísmo estrutural que nos incapacitou durante muito tempo para pensar a trama das complicitades entre discursos hegemônicos e subalternos, assim como a constituição – ao longo dos processos históricos – de gramáticas discursivas originadas de formatos de sedimentação de saberes narrativos, hábitos e técnicas expressivas [...] como do movimento permanente das intertextualidades e intermedialidades que alimentam os diferentes gêneros e os diferentes meios. (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 17)

Nas palavras de Martín-Barbero a motivação da criação do mapa está voltada aos entendimentos que se têm de “mediação” e “mediadores”: uma concepção voltada ao pensamento único de que a tecnologia é o “grande mediador” dos dias atuais (que, em parte, medeia a transformação da sociedade em mercado e este em agenciador da “mundialização”), enquanto se esquece dos “mediadores socioculturais” como a igreja, a escola, a família, o bairro, entre outras formas pré-comunicação de massa tal qual a visualizamos. Além disso, uma das ideias básicas é pensar os meios de comunicação como espaços de condensação e intersecção entre relações de poder, produção de cultura e, sem se esquecer, claro, do consumo de bens midiáticos – como ocorre com o processo de fruição das telenovelas. E é justamente sobre este complexo processo de circulação midiática que o Circuito da Cultura, como contribuição das pesquisas culturalistas europeias, trata a seguir.

²² Acerca da projeção e da identificação, Edgar Morin (1969, p.85), traz um interessante paralelo sobre a condição dos produtos culturais exercerem em seus consumidores (leia-se “telespectadores” no caso da telenovela) tais conceitos. O autor francês diz que: “As obras de arte universais são aquelas que detêm originalmente, ou que acumulam em si, possibilidades infinitas de projeção-identificação”. A partir dessa visão do pesquisador é possível afirmar que os telespectadores da teledramaturgia assimilam o conteúdo veiculado na trama de tal forma que se sentem e emocionam-se com os personagens e a história. A base da cultura de massas está num processo de projeção-identificação. O espectador se identifica com o seu ídolo ou com sua telenovela, ao mesmo tempo, projeta neles seus desejos, o que ele gostaria de ter ou de ser. Mas não basta a projeção: as estrelas (*star system*), os atores, precisam ser também um “pouco humanos” para que seu público possa se identificar com eles.

3.1.2 Os Estudos Culturais Britânicos: a ficção seriada televisiva vista pelo Circuito da Cultura

O Circuito da Cultura faz parte dos empreendimentos teórico-práticos realizados pelo britânico Richard Johnson, teórico culturalista, como alternativa às teorias e métodos que tentam – mesmo sendo sempre parciais e não acabados – explicar os fenômenos socioculturais (entre eles os midiáticos) e sua relação com o sistema capitalista. Sendo assim, o Circuito da Cultura (FIGURA 2) não é uma teoria, um método ou sequer uma abstração.

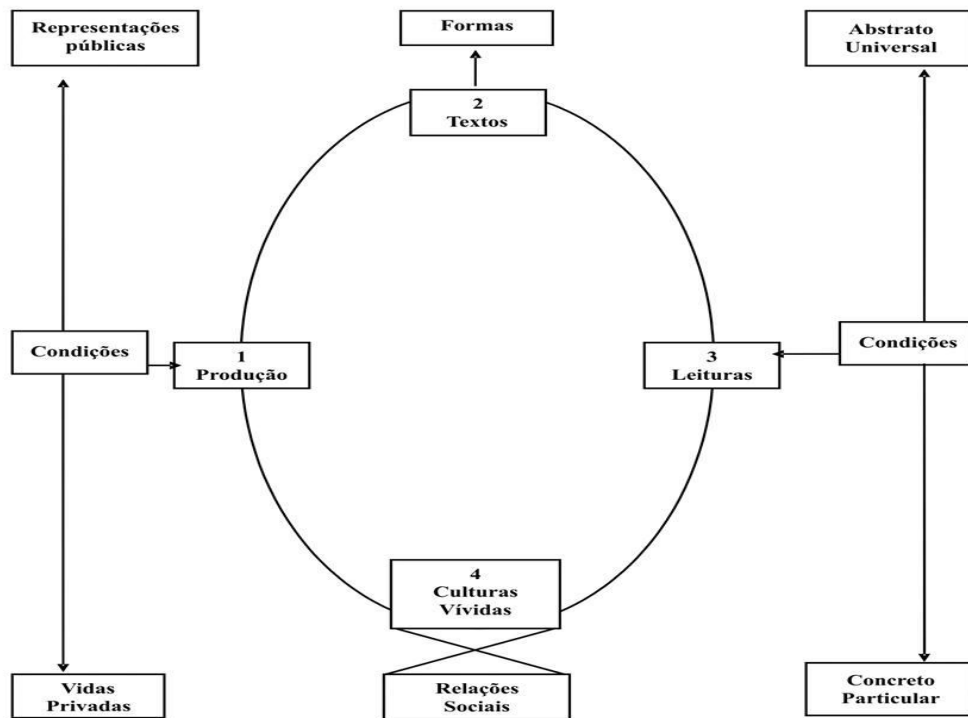


FIGURA 2 - CIRCUITO DA CULTURA (JOHNSON, 2004, P. 35).

Nas definições de Johnson, o diagrama funciona como um modelo com fins específicos de lidar com o circuito do capital tensionado ao circuito da cultura. Tais fins realçam o seu caráter heurístico, isto é, ao utilizar-se do Circuito da Cultura os objetivos que se buscam são pensados sob determinadas demandas e nunca conclusivos (já que por tratar-se de um circuito que sempre volta ao seu início, aqui o foco recai sobre os processos contínuos que transitam do eixo 1 ao 4 e não sobre os produtos finalizados).

Dessa forma, a maior justificativa da existência do diagrama está em tentar analisar os processos pelos quais passam os produtos culturais desde sua produção, passando pelos meios de circulação, ao momento de consumo pelas relações entre os sujeitos e bens culturais e, por conseguinte, voltando ao ciclo inicial produtivo através das competências de leitura e consumo de tais produtos (vistas como potenciais formas de novas criações culturais). Ou como o autor coloca:

Cada quadro representa um momento nesse circuito. Cada momento depende dos outros e é indispensável para o todo. Cada um deles, entretanto, é distinto e envolve mudanças características de forma. Segue-se que se estamos colocados em um ponto do circuito, não vemos, necessariamente, o que está acontecendo nos outros. As formas que têm mais importância para nós, em um determinado ponto, podem parecer bastante diferentes para outras pessoas, localizadas em outro ponto. Assim, evita-se a supervalorização de determinadas fases do circuito (JOHNSON, 2004, p. 33).

Desse modo, o Circuito da Cultura consegue auxiliar nas leituras de processos e produtos culturais ao servir como um guia que possibilite caminhos e orientações desejáveis (e, talvez, necessárias) no exercício de abordagens que se detenham sobre as condições de produção, de circulação ou de consumo, sem, no entanto, ignorar alguma destas etapas. A ideia do modelo apresentado por Johnson é propor modificações, combinações, novos olhares e desvios de foco que por ventura vejam a etapa produtiva, por exemplo, como única e essencial na formação do sentido de mensagens midiáticas da cultura de massa, ou que se inclinem demasiadamente à recepção “esquecendo-se” das condições de produção daquilo que, futuramente, viria a conformar os textos e as formas da mensagem exibida.

Ao entrecruzar num modelo analítico as condições específicas da produção e do consumo no sistema capitalista e suas inter-relações com as produções culturais, o Circuito da Cultura propõe que o processo por etapas circulares alcance desde as formas mais públicas às mais privadas e desde formas mais abstratas às mais concretas. E nesta leitura, as formas privadas tendem a ser mais concretas e mais particulares naquilo que possuem de *background* ou padrões de referência (de associações/significações a partir das culturas vividas). Pelo contrário, as formas mais públicas são mais abstratas, mais generalistas e de maior abrangência no nível da significação. E o ponto em comum entre tais formas, de acordo com o teórico, está sempre nas relações de poder que permeiam os processos e produtos culturais de sua criação ao consumo.

Acerca do que seriam tais formas privadas é interessante observar que o que as torna tal qual como são está no caráter particular e concreto destas – que não precisam ser necessariamente individuais, mas podem ser comunais e sociais. A sua peculiaridade é o importante, ou seja, elas são limitadas, locais, modestas, não generalistas e profundamente imersas nas interações sociais do dia a dia (nas relações sociais). Por sua vez, as formas públicas são aquelas nas quais o nível de significação é compartilhado na esfera pública de tal modo que a abstração seja superior ao que se pensa como conceito inicial de sua produção (ou em outras palavras, é sair do nível de apreensão de sentido particular para o nível de compreensão que estabeleça padrões de referência mais abastados e mais comungados por um número significativo de públicos).

A ideia de texto como algo que pode ser minuciosamente analisado, dissecado e fixado sem se levar em conta o contexto de sua produção e consumo não ganha espaço neste modelo. Suas características e formas de análise (como aquilo que pode ser isolado e examinado) permanecem, todavia sua capacidade de contextualização às condições de criação, consumo e leitura não devem estar à parte – ainda que uma ou outra destas condições ganhe, por ventura, mais espaço em uma abordagem. À afirmação de que a produção cultural com frequência é publicizada ao tornar pública as formas privadas, soma-se o fato de que os textos públicos, por sua vez, são consumidos ou lidos de modo privado (JOHNSON, 2004, p. 41).

Assim, é possível pensar a ficção seriada e suas lógicas narrativas vistas como elementos unos a partir do Circuito da Cultura. É o que Johnson (2004, p. 46) faz ao citar, laconicamente, os programas televisivos como uma representação mais clara da “vida real” do que as próprias narrativas (usualmente construídas) no decorrer da vida diária. Isso, segundo a proposta empreendida aqui, se dá por ser a comunicação massiva um exemplo *sui generis* que imbrica textos diversos a partir de formas públicas e privadas que ligam a cultura vivida (e suas relações sociais) aos processos de construção, circulação e leitura da mensagem exibida.

Como exemplo de leitura da telenovela por este circuito é possível pensar no discurso do *merchandising* social e sua relação com a cultura²³. O primeiro passo

²³ No caso de “Cordel Encantado” (2011) o papel do *merchandising* social foi menor em relação às outras tramas do mesmo horário (como em “Lado a Lado” e “A vida da gente”, por exemplo). Um dos motivos é justamente por tratar-se de uma narrativa mais fabular e com menos apego à realidade cotidiana e suas preocupações de cunho social. Todavia, ele não passou despercebido, já que, segundo Lopes e Mungiolli (2012, p. 156), “Cordel

está relacionado à atenção que se deve dar para o liame entre as representações públicas e a vida privada dos indivíduos e sua relação com o *merchandising* social apresentado no discurso ficcional. O enquadramento dado ao *merchandising* social só terá efeito se a narrativa realmente possuir significação entre estes dois espaços sociais (público e privado) a partir de uma interpelação que atinja o sujeito, que faça sugestões de “caminhos” de ação e leitura do tema.

A segunda leitura está contida na ideia de que o receptor percebe o *merchandising* social como algo que passa necessariamente pela esfera simbólica e esta é a responsável por dar sentido às imagens que produzimos ao visualizar a trama e sua relação com a ideia que temos sobre o que é a realidade. Desse modo, como é possível moldar (enquadrar) os assuntos propostos no *merchandising* social sem se passar pela cultura e ideologia que são conjuntos comungados de valores, crenças, leituras de mundo e símbolos? Ou seja: é fazer com que o enquadramento construído em torno do *merchandising* social saia do âmbito de “abstrato universal” (muitas vezes ininteligível) para a compreensão do “concreto particular”.

Por fim, a terceira leitura aquela que pensa o *merchandising* social a partir do repertório cultural dos indivíduos e que confia na capacidade destes de visualizá-lo (como estratégia comunicativa) por meio de sua bagagem cultural e visão de mundo. Assim, se a leitura do *merchandising* social e seus enquadramentos são dependentes do estoque cultural (não estático e nem equitativo entre os sujeitos), é possível perceber a ligação entre as formas e textos da estrutura narrativa de um *merchandising* social e sua relação de projeção/identificação com as culturas vividas e as relações sociais dos telespectadores.

O que torna possível realizar tal exercício diz respeito ao plano das reflexões acerca de um gênero televisivo que segue padrões produtivos e um roteiro que, mesmo sendo flexível, determina não só o desenrolar de sua exibição como também os caminhos percorridos pela produção na circulação cultural. No entanto é importante afirmar que mesmo que os Estudos Culturais Britânicos e também os Latinoamericanos evidenciem o poder das mediações e do receptor, anda assim, não se deve esquecer a relevância dos processos de produção e o modo como as comunicações se organizam. “Boa parte da recepção está de alguma forma, não

Encantado” teve as seguintes temáticas sociais trabalhadas de modo implícito em sua trama: Direitos civis e sociais, Violência doméstica, Diversidade cultural e regional, Educação formal / alfabetização e Cuidados na gestação. E todas elas dispostas nos seguintes temas dominantes: Histórias e costumes populares brasileiros, Cangaço nordestino, Realeza europeia, disputa e usurpação de coroa, Revelação de identidades, Premonições e milagres e Relacionamentos extraconjugais e bigamia.

programada, mas condicionada, organizada, tocada, orientada pela produção, tanto em termos econômicos como em termos estéticos, narrativos, semióticos” (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 56).

Pensar a hibridização cultural por este Circuito também é interessante porque ele possibilita compreendê-la por vários níveis: estrutural, formal e conteudístico²⁴. O nível estrutural é visto a partir das representações públicas, isto é, a partir de uma estrutura de sentidos que pressupõe o conhecimento prévio dos elementos que compõe a hibridização. Em outras palavras, para se entender determinada hibridização – como as referências à literatura francesa mesclada ao imaginário sertanejo na telenovela em questão – é preciso que se tenha um mínimo de entendimento sobre o processo de “pré-hibridização”, sobre aquilo que antecede à mistura, sobre os elementos originários que estruturam tal processo – e isso vale tanto ao analista, quanto ao receptor.

Já o nível formal diz respeito às formas, modelos ou esquemas utilizados para fazer crível, realista, inteligível e verossímil tais hibridizações nas vidas privadas – como a utilização da figura de uma princesa ou a figura de um cangaceiro que (mesmo envolvidos numa relação de hibridização com o contexto de Seráfia e Brogodó) são facilmente reconhecíveis por parte daqueles que recebem e produzem sentidos a partir da mensagem.

E o nível conteudístico é aquele que condensa os conhecimentos prévios da estrutura junto à forma adquirida para “traduzir” ou “rearranjar” a hibridização por meio da narrativa, por meio da cultura televisiva, por meio estética televisiva. Isto é, é no nível do conteúdo que as leituras sobre os processos de hibridização se tornam mais “palpáveis” e no qual a construção de sentido se dá por meio de tensionamentos entre todos os atores comunicacionais: desde aquele que produz o conteúdo da mensagem, até aquele que a consome, passando pelo analista que a fragmenta, critica e a reconstrói, etc.

Daí que, logicamente, os sentidos e as significações são negociados a partir da subjetividade do sujeito e do processo organizativo da mensagem. E, justamente por isso, pensar na construção e na estrutura da mensagem exibida pela ficção seriada televisiva passa necessariamente pelos entendimentos de sua lógica interna

²⁴ Esta reflexão é um exercício, de responsabilidade do autor deste trabalho, que possibilita a leitura do Circuito da Cultura no campo das narrativas e dos processos de hibridização cultural. Não confundir com os quatro níveis (ou dimensão) de homologação dos processos hibridizadores da cultura elencados no capítulo 5: eles são procedimentos metodológicos de apreensão do objeto empírico em análise (dimensão estética visual e verbal, dimensão dos sistemas culturais, dimensão das matrizes culturais e dimensão espaço-temporal).

criativa. Em outras palavras, por exemplo, compreender de que modo a imaginação melodramática e, por conseguinte, a cultura do excesso e a moral oculta atuam nesta estrutura faz com que a leitura do folhetim na TV não se torne superficial e tampouco despreze a cultura e a estética televisivas. De igual forma, refletir acerca da evolução da telenovela enquanto gênero narrativo de uma comunicação massiva e seu papel na formação sociocultural do nosso país é o que propõe a próxima discussão.

3.1.3 A telenovela brasileira e a formação sociocultural nacional

A telenovela brasileira é um elemento muito representativo de nossas matrizes culturais e formadoras da ideia de brasilidade desde seu início na década de 1950 (e com mais força a partir de Beto Rockfeller (TV Tupi, 1968/1969) e sua narrativa mais próxima à realidade nacional). Junto ao reconhecido modelo brasileiro de produção em Martín-Barbero (2009), o formato industrial adquirido pelo *modus faciendi* de nossa teledramaturgia adentra cotidianamente as casas de milhares de brasileiros. Uma telenovela que, ao lidar com a projeção e a identificação daqueles que a consomem, é também “amada e odiada” na mesma intensidade por acadêmicos e estudiosos do assunto, isto é, provoca posicionamentos polarizados numa clara acepção dos “apocalípticos e integrados” de Umberto Eco.

O que hoje se conhece por telenovela, e que é referência ao se falar em teledramaturgia brasileira, iniciou-se já há alguns anos²⁵. Passando por um processo gradativo de evolução e adaptação midiática, este gênero narrativo começou com os folhetins ou romances (narrativas de amor e heróis) fragmentados e veiculados em jornais diários e alguns semanários (de segmento definitivamente feminino) no século XIX. Sobre o assunto, Ortiz, Borelli e Ramos (1991, p. 11) comentam que: “Vários estudos reconhecem este tipo de narrativa como uma espécie de arquétipo da

²⁵ Nesta dissertação, com as devidas exceções, são abordadas (e usadas como exemplos) de modo mais frequente as telenovelas da Rede Globo de Televisão. A justificativa para isso se dá por ser esta emissora a única a exibir narrativas ficcionais televisivas ininterruptamente (desde sua criação); por ser objeto de estudo desta pesquisa uma produção cultural da emissora citada e, por fim, por estar nestas “telenovelas globais” a ideia de uma brasilidade que é exportada em maior número por esta emissora em relação às concorrentes – Nora Mazziotti chega, inclusive, a colocar as telenovelas oriundas da Rede Globo como um modelo majoritariamente brasileiro que se mostra moderno, ágil, colorido, com forte apuro visual, com cuidados com o ritmo narrativo e permeado de uma “estética da classe média” que é, segundo ela, o enunciatário maior de tais tramas (MAZZIOTTI, 2010, p. 23, tradução nossa).

telenovela”. E completam dizendo que “neste sentido a denominação ‘folhetim eletrônico’ é sugestiva: ela indica a persistência de uma estrutura literária”.

Algumas características essenciais que categorizam uma produção midiática como telenovela são as seguintes: enredo em desenvolvimento durante exibição pré-determinada, núcleos e personagens com interdependências, relação da projeção-identidade por parte dos espectadores, repartições da trama por capítulos com periodicidade definida, arquétipos definidos, entre outras.

Saltando anos à frente e com o veículo comunicacional modificado, a telenovela passou ainda pelas *soap operas* americanas antes de chegar as conhecidas e inspiradoras radionovelas da América Latina e por fim, as brasileiras.

Também nesse período, as radionovelas chegam às rádios nacionais e já trazem mudanças em roteiros e linguagem, com traços muito mais voltados aos latinoamericanos do que aos anglo-saxões. Em 1941 “A predestinada” é lançada pela Rádio São Paulo e, no mesmo ano, “Em busca da felicidade” pela Rádio Nacional. Ambas com patrocínio de empresas voltadas ao segmento feminino (como a Colgate-Palmolive, Gessy-Lever e outras) - uma característica produtiva herdada das *soap operas* americanas e das recentes radionovelas argentinas.

Por todo esse resultado positivo alcançado pela radionovela, o que mais atrapalhou o seu processo de migração para a televisão, foi abandonar o *modus operandi* de um modelo que havia dado muito certo. É nesse inovador cenário, literalmente, que surge a primeira telenovela brasileira. Veiculada em 1951 pela TV Tupi de São Paulo, “Sua vida me pertence” (de Walter Foster), inaugura as produções televisivas num veículo ainda muito recente e de pouca abrangência nacional (a televisão havia chegado apenas em 1950, ao Brasil, com o ousado Assis Chateaubriand).

Com autores estrangeiros, como a mexicana Glória Magadán e o argentino Alberto Migré, entre outros, a telenovela da década de 50 e 60 persistia em seguir, de acordo com Borelli (2005, p. 194) os caminhos do dramalhão. Apenas em 1963 a telenovela passou a ser diária e com horário pré-determinado. “2-5499 Ocupado” (Alberto Migré), na TV Excelsior, apresentava nos papéis de protagonistas os atores Tarcísio Meira e Glória Menezes e era exibida com três capítulos por semana. Só depois de passada a fase de experimentação do produto, é que esta telenovela começou a ser transmitida de segunda à sexta-feira.

Anos depois, pode-se ver que a telenovela no fim da década de 60 e início da década de 70 já contava com o *video-tape*, câmeras mais leves e bem mais portáteis (possibilitando cenas externas “realistas”), introdução de cores na transmissão, processo de trabalho definido e, finalmente, a transmissão em rede nacional de algumas emissoras (ampliando a veiculação do material midiático produzido). “Dancing Days” (1978/1979) de Gilberto Braga é um exemplo clássico desse processo inovador.

Como coloca Maria Rita Kehl, a telenovela:

Cotidiana e doméstica, transformou-se nesse período [década de 1970] na principal forma de produção da imagem ideal do homem brasileiro. Mais especificamente, as novelas das 20h da Globo, as mais abrangentes e mais assistidas da televisão brasileira, cumpriram nos anos 70 – quando começaram a se modernizar e a se afirmar com uma estética realista – o papel de oferecer ao brasileiro desenraizado que perdeu sua identidade cultural um espelho glamurizado, mais próximo da realidade de seu desejo do que da realidade de sua vida, e que por isso mesmo funcionou como elemento conformador de uma nova identidade, identidade brasileira, identidade-de-brasileiros, talvez o mais parecido com uma identidade nacional que este país já teve. (KEHL, 1986, p. 289).

O uso de textos com autoria brasileira, que tiveram grande aceitação como em “Beto Rockefeller” (1968/1969) de Bráulio Pedroso, na Tupi, ganha mais força na modernização da telenovela da década de 80 criando uma produção tipicamente brasileira. Voltadas a temas que realmente faziam sentido à vida cotidiana dos telespectadores, “Vale Tudo” (1989) e “Roque Santeiro” (1985), na Rede Globo, ambas de Aguinaldo Silva, representam bem esse tipo de enredo. De acordo com Edgar Rebouças (2005, p. 163): “[...] o público brasileiro já se mostrava muito seletivo quanto às temáticas das telenovelas”.

Da década de 90 as novelas deixam um pouco de lado o campo de denunciar as mazelas e contradições sociopolíticas do país. A pesquisadora Ana Maria Figueiredo (2003, p. 74), explica que a partir daí a telenovela ganha um viés pedagógico em relação às novelas da década anterior. Até mesmo a cada vez maior introdução do *merchandising social*²⁶ está ligada diretamente a essa nova fase das

²⁶ A definição básica do termo *merchandising social* está intimamente ligada com o termo original *merchandising comercial* - advindo da publicidade. A tática de vender, expor e colocar a disposição determinado produto no mercado, da melhor maneira para que o consumidor o deseje, é o que se chama de *merchandising comercial*. Assim, ainda que o *merchandising social* não tenha fins propriamente ditos comerciais, sua função é similar, ao tentar introduzir assuntos de cunho social e reflexivo nas narrativas teledramatúrgicas. Entre as temáticas mais comuns está a discussão da bioética, homoafetividade, alcoolismo, ecologia, dependência química por drogas ilícitas, corrupção, honestidade, e uma infinidade de temas, na maioria das vezes, polêmicos. Andrade e Leandro (2006, p. 2) sintetizam de forma muito clara ao dizer que o significado de *merchandising social* é, de modo geral, “a inserção intencional, sistemática, estruturada e com propósitos educativos bem definidos de questões sociais na produção teleficcional brasileira”.

narrativas teleficcionais. Sendo que o pedagógico, ou seja, aquilo que implica métodos de educação, aqui, está atrelado à via comercial e moral, ao chamado *merchandising* social constituído de temas escolhidos para campanhas sociais. E foi neste período que, pela primeira vez, a Rede Globo de Televisão se viu ameaçada por uma telenovela concorrente: “Pantanal” (1990), de Benedito Ruy Barbosa, com temática rural, histórias míticas, nu artístico e um cenário até então pouco visto nas narrativas, colocou a emissora Manchete à frente na audiência por meses.

Nos anos 2000 as tramas marcantes – com uma queda maior de audiência em todas as emissoras – também trouxeram os temas polêmicos e discutidos no *merchandising* social. Telenovelas como “Laços de Família” (2000/2001) “O Clone” (2001/2002), “Mulheres Apaixonadas” (2003) e “Senhora do Destino” (2004/2005) são exemplos nos quais, para além das intrigas internas à narrativa, o uso de assuntos sociais alavancou a audiência no horário nobre – com destaque para “O Clone” como um dos maiores fenômenos de exportação da TV Globo.

De 2010 até a atualidade as narrativas, especialmente, as de horário nobre, mantiveram o uso de determinados arquétipos, histórias modelares, inserções de *merchandising* social, o exótico internacional e a beleza dos cenários brasileiros. Exemplo disso foram as telenovelas “Caminho das Índias” (2009)²⁷ e “Passione” (2010/2011). Outros rearranjos na narrativa também trouxeram dinamicidade em algumas (poucas) telenovelas como “Duas Caras” (2007/2008), “A Favorita” (2008/2009), “Avenida Brasil” (2012) – com a classe emergente alçada ao posto de protagonista numa história de forte apelo popular – e “Amor à Vida” (2013/2014) – com o primeiro beijo gay no horário nobre das telenovelas da TV Globo. No que diz respeito ao *remake* (reapresentação de uma trama já exibida sob novo formato e com adaptações de conteúdo), é possível ver que o horário das 23h foi o mais utilizado nestes últimos anos para produções como “Gabriela” (2012), “Saramandaia” (2013) e “O Rebu” (2014) – todas elas minisséries da TV Globo.

A telenovela por si só já se constitui como fator predominante para o agendamento ou pauta dos assuntos do dia a dia. Aliadas, assim, aos recursos do *merchandising* social, as narrativas teleficcionais ganham mais força como agente mediador entre os assuntos de cunho social e as pessoas das mais variadas classes socioeconômicas. As telenovelas também tematizam os assuntos do dia ao utilizar o

²⁷ Esta produção foi a primeira vencedora brasileira do Prêmio Emmy Internacional na categoria Melhor Telenovela em 2009.

merchandising social em suas tramas. É o que afirma Mazziotti (2010, p.24, tradução nossa):

No Brasil a telenovela forma opinião; impõe uma agenda. O que ocorre na novela é discutido na mesma TV, no rádio, nos jornais, na rua. O que importa não é apenas uma história de amor, mas sim tudo o que ocorre na novela. A causa de sua relevância social tem sido tomá-la como um veículo apto para a informação sobre saúde e cidadania, por exemplo, [...] e todo o rol de assuntos que compreende o *merchandising* social [...].

É interessante observar que à capacidade que as telenovelas sempre tiveram de trazer algumas mudanças de comportamento e lançamento de modas – basta lembrar os brincos gigantes popularizados pela viúva Porcina de “*Roque Santeiro*”, ou a voga de adereços “orientais” e aulas de dança na trilha de “*O Clone*” e “*Caminho das Índias*” – adiciona-se o fator das mediações socioculturais como o principal motor de tal influência: é através das interações sociais que tais mudanças acontecem em grupos, comunidades ou sociedades tão grandes como a brasileira.

Mais do que um escape para o descanso de um dia de trabalho, a teledramaturgia serve como uma fonte (por vezes indireta) de orientação sobre muitos assuntos até então desconhecidos. Por isso, mesmo que não haja a profundidade necessária dos temas, a telenovela os apresenta e os discute em uma linguagem acessível, interessante e abrangente em todo o território nacional. Isso sem dizer, na reflexão causada nas relações interpessoais durante dias, semanas e até mesmo por toda a exibição da narrativa televisiva.

No Brasil a telenovela exerce ainda grande influência na formação sociocultural de milhares de telespectadores. Na realidade brasileira, Cristina Costa (2000, p. 125) traçando um paralelo similar a este, comenta que o folhetim rocambolês, como ela trata o melodrama na sua “versão impressa”, teve grande aceitação no Brasil principalmente pela cultura de contar e ouvir histórias, causos e contos nos períodos de casa-grande e senzala.

Décio Pignatari, mesmo criticando o comportamento sócio-familiar do eixo Rio-São Paulo mostrado nas novelas como sendo o único modelo, chega a brincar com a forte presença da telenovela na sociedade nacional e sua resistência às transformações sofridas desde o folhetim até a atual forma. Colocando a teledramaturgia como o ponto mais alto do entretenimento massivo *no e pelo* vídeo, ele arrisca: “[...] se amanhã tivermos uma televisão em três dimensões, é possível que a holotelenovela esteja lá” (PIGNATARI, 1984, p. 81).

Além de tratar de assuntos que fazem parte da vida dos telespectadores de um modo “realista” ou que ao menos tenha verossimilhança narrativa e contextual, a apropriação cultural também é explicada pela troca e aceitação de valores dominantes comungados tanto pela telenovela quanto pelo público. Um ponto curioso nesta relação é que esta configuração cultural criada e compartilhada pela sociedade diz muito sobre o imaginário coletivo de um povo, a forma como as classes sociais, as relações de gênero, o acesso ao capital cultural e a convivência ao meio circundante são formadas neste processo de produção e recepção da ficção seriada televisiva. Talvez, mais do que isso: tal configuração diz respeito à forma como uma cultura, neste caso, a televisiva é percebida (e validada?) enquanto tal no momento em que a ficção seriada é discutida a partir de seus elementos e especificidades comunicacionais.

3.2 A CULTURA TELEVISIVA

Ao se falar de cultura televisiva e produção de cultura torna-se necessário, se não definir, ao menos problematizar, o conceito ou visão de cultura da qual se fala. Como bases subsidiárias a uma reflexão epistemológica de cultura, pelo menos três sentidos podem ser dados para o termo, a saber: o antropológico, o etnográfico e o das humanidades (visto como a “cultura ilustrada”). Em consonância com o pensamento acima, Buitoni (2000, p. 57) também reafirma a pluralidade e a abrangência conceitual do que se entende ser cultura. A pesquisadora destaca que: “O próprio termo cultura comporta qualificações: cultura de elite, cultura popular, cultura de massa, cultura nacional, cultura globalizada, com todas as implicações sociológicas, ideológicas, filosóficas possíveis e imagináveis”.

Já na ótica de Thompson (1995, p. 174), o conceito de cultura é um conceito estrutural que agrega os principais componentes da concepção simbólica da cultura em si: padrão de significados simbólicos que compreende manifestações verbais e visuais em virtude dos quais os indivíduos se comunicam, partilham experiências, vivências e crenças. Dessa forma os Estudos Culturais negam o caráter monolítico ou homogêneo das práticas culturais, afirmando que os processos se dão de maneira diferenciada em qualquer formação social ou época histórica. Tais práticas

culturais, na qual a cultura televisiva está inserida, não são experiências passivas, mas um grande número de representações ativas que podem produzir, alterar e modificar significados. São partes fundamentais da dinâmica social pela qual a sociedade se organiza e se mantém num processo constante de produção e ressignificação.

Esse processo leva ao entendimento de que toda leitura das práticas culturais deve ser negociada, ou seja, devemos estar atentos à diversidade cultural da sociedade e perceber a experiência televisiva como um movimento dinâmico constante entre similaridade e diferença. Segundo Hall (2003) a dimensão da similaridade é aquela conformada pela ideologia dominante e está estruturada na forma em que um programa é comum a todos os espectadores para quem ele é popular. A dimensão da diferença, contudo, dá conta da ampla variedade de grupos a quem este programa, em virtude de sua popularidade, deve alcançar. O jogo entre similaridade e diferença é um modo de experimentar a luta entre hegemonia e resistência.

Neste contexto, a reflexão não busca uma definição única e conclusiva de cultura, mas sim tenta fortalecer e reafirmar justamente o conceito de uma cultura baseada na multiplicidade e na pluralidade. Uma das formas de visualizar a cultura é percebê-la como algo não acabado, mas que está em constante processo de construção e reconstrução. E as telenovelas como produtos culturais são uma parte dessa dinâmica de transformação.

Pensar a cultura televisiva, dessa forma, não é o mesmo que pensar em elementos culturais que constituem uma grade de programação ou fazer o exercício de buscar categorias culturais em obras cuja finalidade, mesmo não sendo a educativa, procura transmitir o entretenimento. Refletir acerca de “uma” cultura televisiva é observar a televisão (e no seu modo de produzir, nas suas mensagens e na sua recepção) como um campo social específico. Um campo social onde há uma cultura específica que lida com termos, técnicas e habilidades dignas de uma classificação à parte, isto é, uma audiovisualidade que pressupõe a existência da cultura televisiva. Como comenta Omar Rincón (2007, p. 30, tradução nossa), a televisão “é um cultura em si mesma, mais do que pelos próprios conteúdos “*cultorosos*” que ela transmite”.

Tal cultura da televisiva pressupõe pensar em uma televisão (e, obviamente, em sua programação) de modo que as relações de poder, as trocas

simbólicas, a reformulação de conceitos e paradigmas sociais, possam ser rediscutidas em um novo âmbito que não se limita às comparações entre a TV e outros meios de expressão artística. Este novo âmbito, na fala de Eugenio Bucci, implica em tratar a TV como um feito social com linguagem própria (BUCCI, 2007, p. 48). Acerca do assunto é importante observar o que John Fiske (2001, p. 104, tradução nossa) já falava sobre os elementos da cultura oral que configuram a cultura televisiva (em contraponto, por exemplo, à cultura da escrita literária). O autor pontua que os modos orais da comunicação são dramáticos, episódicos, em formas de mosaico (e não lineares), dinâmicos, ativos, lidam com aspectos de maior concretude, assuntos efêmeros, de ordem social (mas que podem ser individuais também), abundantes em metáforas e retóricos por excelência.

Da mesma forma, a busca pela compreensão de uma cultura televisiva enquanto singular deve atentar-se para as barreiras impostas por uma cultura elitista (que vê neste meio uma espécie de “perversão e medo cultural”). Perceber na TV somente um discurso leviano, debilitante e exigir que sua “reputação cultural” se modifique realizando a transmutação de códigos, linguagens e obras daquilo que é visto como importante pela cultura ilustrada é um erro que priva o entendimento das especificidades, das conversações cotidianas advindas daí e das combinações produzidas pela cultura televisiva. Omar Rincón, seguindo este raciocínio, propõe uma reflexão acerca da cultura ligando-a ao presente e àquilo que nos torna comum. Assim, diz ele, se a “televisão é o mais comum que temos, suas mensagens são as mais compartilhadas entre nós”, então, por conseguinte, “deveríamos nos referir à cultura como aquilo que interpela de modo mais contundente a uma comunidade” (RINCÓN, 2007, p. 30, tradução nossa).

Valerio Fuenzalida, trilhando um caminho conceitual correlato, compara a cultura televisiva também ao “comum” em sociedade, mas acrescenta à TV o espaço da cultura do cotidiano na vida nas pessoas e cita a telenovela como um gênero próprio que “ficcionaliza” o dia a dia. É este novo espaço que obriga a repensar a conceituação de cultura pela ocidentalidade racional-iluminista.

O lar cotidianiza a recepção dos programas televisivos e assim se reforça a percepção da chamada Cultura da Vida Cotidiana, isto é, a revalorização e o apreço do espaço-tempo privado no lar e a qualidade dessa vida cotidiana (FUENZALIDA, 2007, p. 90-91, tradução nossa).

A especificidade da cultura televisiva encontra espaço no modelo brasileiro de telenovela que, por sua vez, também tem características muito próprias. Nora Mazziotti (2010, p. 23-24) aponta algumas destes elementos dando destaque: ao caráter mais naturalista e realista das atuações; o plano narrativo como modelo coral, isto é, onde o protagonismo não se fixa apenas no par romântico, mas abre espaço a outros personagens e núcleos; o conflito e a personalidade bem delineada de cada personagem e sua história; um modelo permissivo da sexualidade presente nas narrativas e no plano moral; e a existência de personagens esféricos que dialogam e debatem entre si com pontos de vistas diferentes e consensuais.

Por fim, Rincón (2007) elenca algumas dimensões valorativas da cultura televisiva que a solidificam enquanto parte de um conjunto simbólico e social, a saber: os conteúdos (com seus valores, saberes e conhecimentos); o conhecimento da tecnologia que a maneja (sabendo extrair suas singularidades técnicas); e sua linguagem específica (com um discurso feito de planos, movimentos, edições, gêneros e formatos peculiares). No entanto, sua assertiva final acerca do assunto, recai em uma habilidade que a configura como uma das maiores expressões da cultura televisiva: a arte de contar histórias por imagens. Uma capacidade de narrar que recai sobre a audiovisualidade e que marca a experiência - pela ação do relato - por uma estética própria.

3.3 A ESTÉTICA TELEVISIVA

A televisão raramente é considerada relevante quando o tema da discussão está voltado à estética. Talvez mais do que isso: a televisão não é vista como “séria” o bastante para que tal discussão seja levada a cabo. Quem faz esta afirmação é Oliver Fahle (2006, p. 190), logo no início de seu debate acerca da construção de uma teoria da imagem televisiva.

E aqui, é importante ressaltar, fala-se de uma “estética” no sentido que Carole Talon-Hugon (2009) lhe confere, isto é, uma estética analítica em contraposição à estética frankfurtiana ou a estética fenomenológica: uma estetização do “objeto” a partir do olhar do sujeito. E tal sujeito, no campo estrito da recepção televisiva, de

acordo com Orozco Gómez nunca é “passivo”, mas “situacional” (OROZCO GÓMEZ, 2005, p. 28).

O mais interessante das afirmações de Fahle é que elas não estão imbuídas de desmesuradas críticas. Pelo contrário: as discussões acadêmicas, de acordo com ele, que tratam do veículo TV de modo a entendê-lo em suas especificidades visuais e imagéticas não são satisfatórias. “A partir dessa perspectiva, omite-se um aspecto essencial de uma experiência estética, quando não se esclarece em que medida a televisão é parte de uma evolução estética que não começa com ela, mas que surgiu a partir de modernos meios técnicos de imagem”, comenta Fahle (2006, p. 190).

Dessa forma, uma estética da televisão permite conceber seus produtos e processos comunicacionais de um modo não mais voltado, por exemplo, a comparar a imagem televisiva com a imagem cinematográfica nas discussões acadêmicas. Uma comparação na qual o cinema quase sempre é elevado à categoria de “superior” em relação à televisão quando o binômio “qualidade-cultura” está em pauta (RINCÓN, 2007, p. 26).

A telenovela brasileira possui algumas características estéticas que a tornam singular quando comparada com o modelo argentino e colombiano, por exemplo. Aspectos como uma notável elaboração estética da imagem, importância nítida à questão da iluminação, da tonalidade das cores, do figurino, da musicalização e do desenvolvimento de novas tecnologias (especialmente as de efeito especial), permitem, de acordo com Nora Mazziotti (2010, p. 23, tradução nossa), que o modelo brasileiro produza tramas com maior potencialidade narrativa, inclusive, a partir de relatos épicos e de multidões (como ocorre, por exemplo, em “Cordel Encantado” nas batalhas entre Seráfia do Sul e Seráfia do Norte, reinos inimigos).

Compreender as especificidades do campo televisivo torna possível entender de que modo a telenovela, num contexto mais específico, cocria e partilha de valores morais, sociais, culturais e educacionais com seus espectadores. María Dolores Souza Meyerholz, falando sobre o assunto, chega a comentar que o caráter estético da televisão também se faz presente no cotidiano das pessoas até mesmo como parte da cultura televisiva, já que: “[...] a televisão segue sendo o referente mais massivo de conteúdos sociais que nos permite compartilhar de uma cultura e reflexões em torno dela” de modo sistemático (SOUZA MEYERHOLZ, 2007, p. 55, tradução nossa).

Da mesma forma, observar os gêneros e formatos estilísticos das produções televisivas permite que uma crítica mais cuidadosamente elaborada possa ser efetuada de fato. Reconhecer que a televisão possui uma narrativa própria, como comenta Jason Mittell, é reconhecer que seus gêneros podem ser analisados de acordo com três vieses próprios, isto é, com uma definição, uma interpretação e uma avaliação específica. O autor prossegue sua linha de raciocínio afirmando que as práticas culturais de reconhecimento e reapropriação da especificidade dos gêneros televisivos também seguem estes três vieses (MITTELL, 2004, p. 16). Entretanto, no caso específico da avaliação da telenovela ainda persistem visões estigmatizadoras acerca da compreensão do melodrama – o que, por sua vez, reafirma a crítica de Fahle acerca do “descrédito” dado à televisão ao falar de uma estética própria (MITTELL, 2004, p. 51).

Por conseguinte, o conceito de imaginação melodramática (a ser mais bem exposto em tópico específico) encaixa-se perfeitamente na teledramaturgia e sua especificidade enquanto gênero próprio da TV permeado de referências de outras artes, mas possuidor de um modelo singular que não se restringe apenas às avaliações de “evoluções ou revoluções no campo da tecnologia”, como afirma Motter (2009, p. 52). Daí a advertência lúcida de que: “Telenovela [...] é gênero próprio, com afinidades e diferenças significativas. [...] Jamais o produto televisivo poderá ser julgado com conceitos herdados de artes ou ciências filhas de tecnologias anteriores ao pós-modernismo” (TÁVOLA, 1996, p. 48-49).

Dessa forma, a partilha das experiências estéticas a partir da emissão televisiva provoca, no sentido mais estrito que o termo “experenciamento” (*experiencing*) adquire em Louis Quéré (2010, p. 33-34), tensões e conflitos que, por intermédio das ações destes sujeitos e as consequências apresentadas nestas “operações e transações” de sentido, transformam a atitude de “receber e reapropriar-se” da telenovela numa exemplar forma de interação. Regimes de interação que dão mostras de um diálogo produtivo e alinhado com a ideia que o Quéré tem do que é comunicar e a relação de seu pensamento com o modelo praxiológico (relacional) de comunicação em detrimento de um modelo epistemológico (informacional), estanque e onde as mediações inexistem.

Jacques Rancière, assim como Quéré, não toca no campo específico da televisão e da telenovela, mas traz considerações sobre alguns sentidos conotados

à experiência estética que são de extrema utilidade para esta discussão. Rancière, falando sobre a partilha do sensível a define da seguinte maneira:

Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa-se, portanto, ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e partes exclusivas (RANCIÈRE, 2005, p. 15).

Vale ressaltar novamente que a discussão apresentada pelo filósofo francês está vinculada à estética e à política. Entretanto, dadas as devidas precauções no que tange a contextualização do conceito de partilha do sensível (lido aqui de modo *sui generis*), sua fala pode ser observada também naquilo que diz respeito aos regimes de interação estéticos a partir da ficção seriada. Sendo assim, é interessante notar que a ressignificação da telenovela e as múltiplas mediações provocadas pelos sujeitos em contato com uma estética televisiva pode ser entendida como “prática estética”, quer dizer, “como forma de visibilidade das práticas da arte, do lugar que ocupam, do que “fazem” no que diz respeito ao *comum*” (RANCIÈRE, 2005, p. 17).

Falando sobre a ficção, Jacques Rancière comenta que ela é antes de tudo uma questão de “distribuição de lugares” (2005, p. 17). Por isso, pensar a telenovela como este espaço no qual o *comum* - mesmo fazendo parte de um todo que contém fragmentações exclusivas - imbrica-se com o imaginário coletivo e com uma experiência estética compartilhada por vários agentes deste ambiente, é compreender a importância dos lugares ocupados por estes agentes, ou seja, a forma como os telespectadores recebem e reapropriam-se das narrativas ficcionais televisivas possuidoras de uma estética televisiva singular. E ressalte-se que o campo da ficção é um local onde não apenas as experiências são compartilhadas, mas as identidades, as vivências, os espaços e as atividades também o são (RANCIÈRE, 2005, p. 17).

É recorrente, ainda, a incorporação do invisível à imagem (FAHLE, 2006), ou seja, aquilo que era exterior à imagem, como o auditório, os bastidores, a rua, encontram-se interpelando a imagem televisiva, de modo que ela se configura enquanto meta-imagem ou auto-reflexiva (basta ver o exemplo de reiteração da trama e de seus derivados em programas como “Video Show” e “Fantástico”, ambos da Rede Globo). Assim, a estética televisiva também se caracteriza por trazer traços de outras artes, linguagens e códigos, todavia, o que a distingue enquanto elemento

indissociável da emissão televisiva está no seu potencial de produzir sensações em sujeitos estésicos capazes não apenas de compreender sua mensagem, mas de ressignificá-las a partir de suas próprias experiências e padrões de referência. E com importância equitativa, investigar os elementos internos de produção de sentido da narrativa passa essencialmente por entender o que é a imaginação melodramática e como a partir dela as ficções televisivas ganham corpo.

3.4 A IMAGINAÇÃO MELODRAMÁTICA

Analisando obras de autores como Balzac e Henry James, o pesquisador estadunidense Peter Brooks discute o conceito de imaginação melodramática fazendo um minucioso resgate epistemológico acerca da definição de melodrama e do contexto histórico que, de certo modo, o rodeia desde o teatro dramático da Grécia Antiga. Entretanto, seu foco detém-se a partir “melodrama clássico francês”, passando pela modernização do conceito no cinema e chegando às telenovelas (e às *soap operas*) da atualidade que possuem fortes traços em comum.

À primeira vista o adjetivo melodramático evoca significados pejorativos e, de um modo generalista, reiteradamente é visto como sinônimo de “mau gosto” e antônimo de “sobriedade”. O melodramático quando aplicado à narrativa seriada televisiva já denota a estrutura que se espera de uma “trama padrão” teledramatúrgica: personagens bem delineados em seus respectivos caracteres, reviravoltas na história, pouca profundidade ou densidade de temas, redenção ou punição do mal, vitória do bem, entre outras características geralmente previsíveis.

A leitura de Ben Singer acerca do melodrama também se volta ao entendimento deste termo como algo de extremo emocionalismo e sentimentalismo. E fazendo uso da visão de Brooks, o pesquisador chega a comentar que o: “Melodrama supera a repressão, dando plena expressão das paixões ampliadas, as intensidades de amor e ódio profundo (ou não tão profundo) que reside dentro de todos nós” (SINGER, 2001, p. 51, tradução nossa).

De acordo com Peter Brooks, já em 1972 – com o artigo “*The melodramatic imagination*”, publicado na *Partisan Review*, que seria o embrião da obra editada com o mesmo título em 1995 – a temática do melodrama e suas ligações com o

entretenimento e a cultura popular lhe chamavam a atenção por perceber nele uma estética expressionista, uma afinidade com algumas formulações psicanalíticas, além do papel significativo da música e dos signos não-verbais (como gestos e expressões).

Localizando a origem do melodrama a partir da Revolução Burguesa já ao fim do século XVIII, Brooks define a imaginação melodramática pensando o melodrama não apenas como gênero, mas como uma imaginação transgenérica que ultrapassa barreiras de formatos e escolas, além de transgredir a demarcação entre a alta cultura e o popular entretenimento, isto é, o melodrama não deve ser entendido apenas como um gênero histórico, mas também como um modo difuso da cultura moderna.

Assim, entendendo o drama como uma história parabólica, excitante e de elementos excessivos vistos a partir de coisas simples da realidade, Brooks aproxima muito sua visão acerca da imaginação melodramática desta mesma definição. A ela, o pesquisador acrescenta a “polarização absoluta da moralidade” e o “maniqueísmo tácito”, além da ideia da moral oculta [*moral occult*] e do modo (ou cultura) do excesso [*mode of excess*] como partes do entendimento de uma imaginação melodramática (BROOKS, 1995, p. 4).

Desse modo, sendo a cultura do excesso “localizada e regulada” pela moral oculta na ficção, segundo Brooks (1995, p. 5), faz-se importante observar quais as similaridades e diferenciações entre cada um destes dois conceitos bipartidos. Brooks explica que a moral oculta pode ser entendida como a reordenação do mundo moderno (desinteressado pela religião e ciência, mas apegado ao melodrama e às suas representações como forma de “dar ordem ao caos” que é vida). O “reino da moral oculta” não é nitidamente visível e precisa ser descoberto, registrado e articulado no plano real para operar na “consciência individual” das pessoas, afirma ele (BROOKS, 1995, p. 21).

Dito de outro modo, o que Peter Brooks compreende por moral oculta aproxima-se muito da conhecida e fabular “moral da história”. Sempre com um ensinamento, uma punição ou uma advertência, a moral oculta é presente nas narrativas melodramáticas com o intuito de “orientar” e, talvez mais do que isso, com a função de “separar aquilo que lhe pode ser bom ou mau” (BROOKS, 1995, p. 15).

O princípio básico da moral oculta é transparecer de modo sutil algum “ensinamento” no campo ficcional. E, utilizando o campo da ficção seriada televisiva

como exemplo, é possível ver como o chamado “quadrilátero melodramático” composto por um vilão, por um herói, por uma mocinha e por um bufão produz uma das mais marcantes linguagens do folhetim. São as inter-relações entre os quatro que dão o aspecto melodramático de qualquer estrutura narrativa e que pressupõem papéis diametralmente distintos a cada um deles (reservando ao final da trama um destino já pré-concebido). Por isso a afirmação de que o melodrama não é apenas um drama moralizante, mas um “drama da moralidade” (BROOKS, 1995, p. 20), torna-se sugestiva para a compreensão da teledramaturgia, por exemplo. Ou seja, é através da “moral oculta” do melodrama que a ordem social é purgada e o imperativo ético consegue se fazer claro à sociedade (BROOKS, 1995, p. 17).

Sobre o modo (ou cultura) do excesso na imaginação melodramática, Brooks afirma que nada escapa à ela no melodrama, seja na dramatização das palavras e gestos, seja na intensidade e na polarização dos sentimentos. Nada é desnecessário ou não “passível de discussão” (BROOKS, 1995, p. 4). Assim, no nível simbólico e linguístico, o exemplo do *merchandising* social dentro da ficção seriada televisiva consegue “tocar” seus telespectadores não apenas pela sensibilidade dos temas, mas principalmente pela repetição deles ao longo da trama, pela reiteração constante do problema apresentado e dos quadros de leitura oferecidos.

Conceituando a estética do melodrama como “maravilhosa”, de “extrema surpresa” ou “impactante”, numa tradução livre de *aesthetics of astonishment*, Peter Brooks chama a atenção para a retórica da narrativa melodramática no que tange aos usos da linguagem. Ele afirma que as típicas figuras de uma cultura do excesso são as hipérboles, as antíteses e os oximoros. Destas figuras de linguagem, as hipérboles são tidas como uma “forma natural de expressão” (BROOKS, 1995, p. 40) do melodramático.

Com diferenciações expressivas entre a telenovela produzida no Brasil e outras da América Latina, o pesquisador chileno Eduardo Santa Cruz (2002, p. 28) diferencia o modelo brasileiro de produção televisiva como um modelo modernizante em oposição ao mexicano, usado como exemplo, tido como tradicional/clássico. Entre ambos os modelos – moderno e clássico – o espaço para a ocorrência da cultura do excesso é extremamente fértil, tendendo muitas vezes a tornar-se mais explícito nas tramas tradicionais. O que não se ausenta de nenhuma das expressões da telenovela, seja ela de qual matriz for, é a importância de um acordo ficcional que

lida constantemente com as negociações entre o telespectador, o autor e emissora na qual a trama é exibida. Assim, de modo oportuno, é justamente sobre este aspecto que as reflexões agora se voltam.

3.5 O ACORDO FICCIONAL E O MUNDO FICTIVO DA TELEVISÃO

As narrativas seriadas televisivas produzem uma ficção que pode ser encarada como realista, como realista-naturalista, épica e até mesmo que se arrisca pelas trilhas do realismo fantástico. Todas estas características podem ser facilmente observadas durante a evolução de muitas telenovelas realizadas no Brasil.

Entretanto, independente de seu estilo, a telenovela (e outros gêneros narrativos da ficção) trabalham com um conceito que explica muito bem a relação entre os que a consomem e a trama que é exibida. Tal conceito é chamado de acordo ficcional por Umberto Eco²⁸ e diz respeito ao momento em que o sujeito realiza um contrato entre sua leitura e o narrador de tal modo que “finge” acreditar piamente na história, seus acontecimentos, personagens e desenrolar (ECO, 1994, p. 81). O processo de acordo ficcional torna-se muito mais fácil (ou menos exigente por parte do espectador) em narrativas como “Saramandaia” (1976), “Roque Santeiro” (1985), “Vamp” (1991), “Fera Ferida” (1993), “A Indomada” (1997) e “Cordel Encantado” (2011), todas no nível discursivo de uma história que trazia elementos pertencentes ao realismo fantástico parcial ou integralmente em seus personagens e ações – mesmo que ancoradas, como uma forma de fio narrativo intracapitular, em locais e tempos plausíveis para a ocorrência da história. Isso porque estas narrativas têm o poder de nos enveredar por uma ficção mágica, uma ficção que é comparável ao “Era uma vez” dos contos de fada: um mecanismo introdutório que localiza o leitor/espectador acerca de um mundo onde tudo é possível, onde tudo pode ocorrer por mais inexplicável ou irrealizável no mundo real.

²⁸ A leitura conceitual do autor continua por termos correlatos como a “suspensão da descrença” em S. T. Coleridge (1782-1834) – especificamente naquilo que nos faz compreender e aceitar como plausível o que é relatado em fábulas, por exemplo – e a expressão de que o “autor simplesmente finge ao dizer a verdade” em J. Searle (1932-) – a partir de uma visão individual deste sujeito-autor que sempre ficcionaliza o mundo ao seu modo, seu estilo e de acordo com os mecanismos narrativos disponíveis (ECO, 1994, p. 81).

Já as telenovelas que prezam pelo realismo e que tratam de assuntos do cotidiano, de preocupações que as pessoas lidam diariamente e com personagens críveis, ao firmarem o acordo ficcional com o telespectador precisam munir-se de verossimilhança a cada cena, situação e tema abordado. Isso porque ao tratar deste tipo de trama requer-se que elementos do mundo real possam fazer parte da história: o uso de *merchandising* social é um destes exemplos aparecem na vida real dos sujeitos e são representados de modo sutil e pertencente a determinados núcleos da história. Outros elementos são a inserção de festividades e datas comemorativas que ocorrem paralelamente ao andamento da telenovela, de comentários sobre algum fato importante tirado do noticiário nacional, da linguagem coloquial e das gírias provenientes do tempo presente, etc.

Já os potenciais problemas encontrados numa narrativa, em relação ao acordo ficcional, recaem na ideia de uma autoinvalidação da trama em Umberto Eco, ou seja: quando mesmo usando de procedimentos de autenticação convencional, o autor produz um status de existência duvidosa já que o “mecanismo de autenticação” está solapado e incompleto. Para Eco uma história consegue tornar o acordo ficcional frágil ao mostrar em seu texto uma impossibilidade de, mesmo tratando de uma ficção, parecer-se real, fingir-se real (1994, p.87).

Para chegar a tal nível, a trama precisa ignorar ou subestimar o senso crítico de seu público. Um público que não apenas tem acesso à TV aberta, mas também à outras formas narrativas de qualidade similar na TV a cabo, nos serviço de TV por internet (como Netflix) e na própria rede com as web-séries (e, por conseguinte, à crítica à tais produções). Comparações são inevitáveis, mesmo se tratando, na grande parte das vezes, de estruturas narrativas, estéticas e cultura audiovisual diferentes da telenovela em suas especificidades. Sabendo da existência de tal acordo ficcional é preciso localizar o espaço no qual sua existência é possível dentro da televisão, já que a visão trazida por Eco fixa-se na literatura. Para isso é interessante observar o que François Jost apresenta como três mundos potenciais na emissão televisiva, a saber: o mundo real, o mundo fictivo e o mundo lúdico.

Laconicamente pode-se entender o mundo real como o representante da realidade em sua face assimilável, uma realidade que está nos telejornais, no documentário, na revista eletrônica dominical; já o mundo fictivo é visto a partir do espaço onde a comunicação centra-se nas histórias e tramas ficcionais e de entretenimento a partir das telenovelas, filmes, séries e outros gêneros; e ao mundo

lúdico cabe um entremeio dos dois mundos anteriores no qual as pegadinhas, os *reality shows*, as *gags* podem ser seus maiores representantes (JOST, 2007, p. 62-64). Entretanto, até mesmo a realidade é passível de uma ficcionalização, isto é, olhares, termos e ângulos pré-estabelecidos que indiquem as escolhas por representar a realidade a partir daquele que ocupa o lugar da enunciação e do tom da emissão.

Do mundo da realidade ao mundo fictício passando pelo mundo lúdico, a realidade é um tipo de horizonte sempre presente, mas o seu estatuto muda: de referente ou de objeto necessário passa à interpretação, ela desliza do estatuto de modelo ou de índice, no caso da ficção, para aquele de ingrediente necessário, no caso do jogo [lúdico] (JOST, p. 2009).

Dessa forma, fica nítido que o acordo ficcional pode ocorrer dentro destes três níveis se a concepção de realidade for ligeiramente retirada de um senso comum e questionada a partir da relação entre o que é real e o que se representa como tal, entre a diferença do verídico e do verossímil. Todavia, é principalmente no mundo fictivo que o acordo ficcional torna-se claro e presente em todas as produções televisivas.

Este mundo da ficção que se alimenta de elementos da realidade, um “mundo parasita” na fala de Eco, é uma esfera discursiva que nos permite uma incursão mais aprofundada pela criação de uma trama (1994, p. 91). Um mundo finito, fechado (similar à “ideia de ordem” que há no mundo). E mesmo tendo no mundo fictivo este escape do “tumulto que é a vida humana” e onde “a noção de verdade é indiscutível”, ainda assim, quando o acordo ficcional mostra-se com roturas é necessário levar em consideração o que o autor nos coloca: este mesmo privilégio aletológico²⁹ que nos dá uma liberdade por caminhar pelos bosques da ficção, também nos oferece padrões, parâmetros para questionarmos quando um personagem ou situação narrativa é “forçada” (ECO, 1994, p. 97).

O acordo ficcional fica ainda mais visível nas telenovelas (e no mundo fictivo da televisão) por uma característica própria deste gênero e seus subgêneros. Sua capacidade de contar uma história – elemento que nos afeta profundamente pela força da oralidade na formação sociocultural brasileira – tem vínculo com outro conceito proposto por Eco: a estrutura sinusoidal da narrativa folhetinesca. Como ele coloca, a telenovela pode ser lida pelo viés das: “obras narrativas que se desenvolvem por tensão, desenlace, nova tensão, novo desenlace, e assim por

²⁹ Qualidade daquilo que se refere a um tratado ou discurso epistemológico sobre “O que é a verdade?”.

diante” (ECO, 1991, p. 64). E é neste “vaivém” da ficção seriada televisiva, como comenta Cristina Costa (2002, p. 50), que a presença do gancho apresenta ainda mais a relação entre a história e a repentina interrupção dela ao fim de um capítulo: uma breve pausa no acordo ficcional que deve ser retomado tão pronto inicie o capítulo o dia seguinte.

O horário das dezoito horas, no qual foi exibida a telenovela “Cordel Encantado”, tem sido um espaço de experimentação estética e narrativa nestes últimos anos. Mesmo tendo a presença de tramas mais tradicionais no horário (com temáticas voltadas ao misticismo, à religião espírita, às adaptações literárias e às histórias de época), ainda assim, é possível perceber que em “Cordel Encantado” (2011) e, mais recentemente (e sem muito sucesso com o público) com “Meu Pedacinho de Chão” (2014), o acordo ficcional era posto sob tensão em uma narrativa fabular e com constantes casos fantásticos que ocorriam no decorrer dos capítulos.

No contexto específico de “Cordel Encantado”, faz-se interessante observar que a história possuía uma narrativa sem tempo definido e com espaços fictícios que só faziam sentido ao contexto interno da narrativa por ter um forte apelo ao realismo mágico e até mesmo à presença do grotesco (como as referências ao Homem da Máscara de Ferro e o Fantasma da Ópera – do personagem Duque Petrus - por exemplo). Tal fato, na visão deste trabalho, facilitou a aliança entre público e história. Como já dito, o paratexto fabular³⁰ desta telenovela abria espaço ao sonho e, ainda assim, não era solapado pelo exagero de histórias fantasiosas: a estrutura melodramática e o quadrilátero melodramático foram mantidos do início ao fim nesta telenovela.

³⁰ Duca Rachid e Thelma Guedes (2011, s/n) comentam que a primeira ideia que surgiu ao escreverem “Cordel Encantado” estava calcada, desde o início, na possibilidade do sonho e fantasia, sem, no entanto, querer que a história se passasse por uma “novela infantil”. Talvez seja este um dos possíveis acertos desta trama e motivo de fracasso de “Meu Pedacinho de Chão”: a ausência de uma estrutura arquetípica e melodramática mais conhecida do público (mesmo sendo entusiasticamente bem recebida pela crítica especializada). Disponível em: <<http://gshow.globo.com/novelas/cordel-encantado/Bastidores/noticia/2011/04/duca-rachid-e-thelma-guedes-falam-sobre-o-universo-da-novela2.html>>. Acesso em: 22 ago. 2014.

4 A CONCEITUAÇÃO DE HIBRIDIZAÇÃO CULTURAL

Pensar a hibridização é pensar a mistura e a mestiçagem como processos intrínsecos ao que – quase sem nenhum consenso – entende-se por pós-modernidade. Este ambiente pós-moderno e deslocalizado, no qual a ausência de bases fixas e geográficas geram fortes características de glocalização, fragmentação, individualidade, liquidez de relações, também produz de modo constante a dúvida e o questionamento acerca da construção híbrida das identidades e sujeitos pós-modernos. Do mesmo modo, suas relações com o mundo e o que nele é produzido passam por esta reflexão. A comunicação e a cultura, entendidas de modo ousadamente amplo, por exemplo, encontram-se também nessa trama de relações híbridas.

Entretanto, mais do que lidar com as fusões, acomodações, crioulizações, sincretismos, traduções e adaptações híbridas, pensar a hibridização é também pensar em seus resultados, suas consequências e impactos. Em outras palavras, da mesma forma que os elementos primários que co-criam a hibridização são distintos entre si (como exigência *per se* para que ela ocorra), os elementos derivados de tal mistura já não se caracterizam mais apenas por elencar esta ou aquela característica advinda de seus elementos originários. O terceiro elemento criado pela mistura de dois outros possui aspectos que o tornam singular, híbrido e diferente e não apenas uma “antonomásia” por excelência.

Ao invés de entender a hibridização apenas como a possibilidade da mestiçagem, *pensar de modo híbrido* implica exigências maiores daquele que se propõe a compreendê-la. Exige certo desconforto, pouca linearidade e o abandono de conclusões que recaiam em meras relações de causa e efeito. Uma destas exigências está justamente em reconhecer os elementos que compõem a hibridização – isto é, elementos de sua metaconstrução e contexto - para daí, sim, elencar os elementos frutos da mistura, os elementos *sui generis* resultantes do processo.

Com o objetivo de aprofundar tal discussão, este capítulo traz autores e ideias – com um aporte teórico dos Estudos Culturais Britânicos e Latinoamericanos – que desenvolvem a compreensão de hibridização cultural a partir de confrontos, alguns entendimentos mútuos e experiências que traduzem bem, até no discurso

acadêmico, o quão múltiplas são as leituras feitas acerca do que é ser e tornar-se híbrido.

Os Estudos Culturais, com sua flexibilidade e abertura a outros campos do conhecimento, possibilitam leituras dos processos hibridizadores que se complementam e que também se confrontam em alguns casos. Entretanto, as múltiplas leituras da hibridização a partir dos teóricos da cultura possuem algo em comum que traduz bem a essência de suas ideias: a hibridização é ambígua e sempre contraditória – como irão apontar os autores aqui citados.

E é justamente por seu caráter dúbio, em especial pela recusa em pensar apenas nos elementos que possibilitam a hibridização e que se esquecem dos resultados, que a concepção de *la différence* em Jacques Derrida é lida e transposta nas discussões dos autores aqui analisados. Em outros termos, pensar na dubiedade da ausência e presença, além de questionar-se acerca da existência do diferente na sociedade, faz com que a hibridização seja tensionada e sempre refletida na vida dos sujeitos e nas suas formas de enxergar o mundo.

Assim, apenas a título introdutório, é possível notar que a visão de Stuart Hall acerca da hibridização cultural aproxima-se muito da conceituação proposta por Homi Bhabha, especialmente por usar uma terminologia idêntica: a tradução cultural. A seu modo, Hall define tal processo tradutório como o momento de negociação entre novas e antigas matrizes culturais, momentos que são vivenciados por pessoas que, como ele, migraram de sua terra natal. Todavia, os aspectos relativos à linguagem e aos estereótipos não são considerados na mesma medida que Bhabha.

Diferentemente de García Canclini, por exemplo, que vê na hibridização um processo multicultural e capaz de possibilitar o respeito, valorização e tolerância às diversidades culturais, para Hall e Bhabha isto resulta do choque, do embate e, por isso, não traz consigo uma via constante de entendimento. Ou seja: as visões dos autores jamaicano e indiano não são tão “elogiosas” em relação aos processos de mestiçagem, de mistura.

Em outra comparação conceitual, agora como Homi Bhabha, é possível perceber que também existem preocupações em torno da linguagem e vinculadas à hibridização por parte de García Canclini. A linguagem é apontada pelo argentino como perturbadora da sociedade normativa, como intransigente quando os assuntos são regras e convenções. Ele comenta que as lutas semânticas para neutralizar,

perturbar a mensagem dos outros ou mudar seu significado, e subordinar os demais à própria lógica, são elementos de uma pseudo-realidade, de uma encenação de conflitos entre os atores políticos e sociais, isto é: entre a história, o Estado, a publicidade, o mercado e também a luta popular para sobreviver.

Por fim, outro exemplo de correlação entre as visões sobre a hibridização, pode ser visto em Burke quando este apresenta os anglo-irlandeses, os anglo-indianos, os afro-americanos, os sino-americanos, os gregos de Constantinopla e os judeus e mulçumanos que viveram em Andaluzia (Espanha) como a variedade de povos híbridos. A esta visão, pode-se acrescentar a leitura que Hall faz dos sujeitos que migram de seus países – como no exemplo daquele que sai de uma ex-colônia para o antigo país colonizador – e que começa a viver experiências que já não o “classificam” mais como o indivíduo estrangeiro e nem como o nativo, mas sim como o híbrido pós-colonial.

Assim, a abordagem inicia-se por Jacques Derrida (“Margens da Filosofia”, 1991), com a discussão acerca da natureza dividida do signo, *la différance*. Cabe aqui uma ressalva de que, mesmo J. Derrida não fazendo parte dos pensadores fundantes dos Estudos Culturais, grande parte deles o leram e suas ideias – com destaque para a compreensão de *la différance* – estão explicitamente citadas nas obras de Hall e Bhabha, por exemplo. Por isso, a proposta aqui ensejada também passa pelos entendimentos da hibridização para Stuart Hall e Homi Bhabha e segue por Peter Burke e Néstor García Canclini – com destaque a este último no que diz respeito ao entendimento da cultura para além dos pares fixos de oposição clássicos.

Ao fim do capítulo são elencadas as várias concepções de hibridização dos autores trabalhados que possibilitam visualizar tais processos híbridos num contexto específico da comunicação: as narrativas televisivas. Para tanto, além do tensionamento entre as contribuições dos autores culturalistas, John Sinclair, Joseph Straubhaar e Maria Lourdes Motter são trazidos à discussão pelo caráter comunicacional abordado em suas obras e, mais ainda, por localizarem a conceituação de hibridização cultural na televisão da América Latina naquele que é seu maior produto de consumo: a telenovela.

Dessa maneira, como pressuposto básico das reflexões que seguem o viés dos Estudos Culturais, seria uma aporia, para fazer uso de termos derrideanos, dar como encerrada a discussão conceitual acerca da hibridização cultural, já que

verdades incontestáveis não fazem parte do escopo teórico desta rede de estudos. Pelo contrário: o que se intenta neste capítulo é mostrar um panorama, obviamente incompleto, das variadas concepções que os processos hibridizadores possuem na atualidade. Uma hibridização que não se limita às fronteiras geográficas, linguísticas, midiáticas ou de outra ordem, mas que é fluida e desestabilizadora.

4.1 LA DIFFÉRENCE

A definição do sentido de *la différence* torna-se complicada já no momento de uma possível tradução do termo à língua portuguesa. Isso, porque em francês, o vocábulo produz uma dupla significação por tratar-se de um neografismo homófono à palavra *différence* (diferença, em português). A troca de um *a* por um *e*, como se poderia esperar, não é uma simples mudança sem consequências maiores. Quando Jacques Derrida (1930-2004) proferiu sua palestra “La Différance”, na Sociedade Francesa de Filosofia, em 27 de janeiro de 1968, tal “falha silenciosa à ortografia” foi muito significativa, ou seja, a troca do “legítimo” e pelo “transgressor” *a*, como colocam os tradutores de “Margens da Filosofia” (1991), trouxe uma crítica à tradição filosófica ocidental, de modo sutil, que deixava explícito um exemplo de seus sintomas: o fonocentrismo, ou seja, o privilégio da fala sobre a escrita.

O filósofo Lázaro Barbosa destaca que *la différence* mostra, dessa forma: “[...] que não só a escrita não dá conta de representar a fala de forma isonômica e vice-versa”, como também radicaliza “ainda mais os pressupostos e consequências do conceito de representação, tão caro à filosofia da identidade que predomina no Ocidente há séculos, desde Platão e Aristóteles até Saussure e Lévi-Strauss” (BARBOSA, 2012, p. 119).

Salientando que *la différence* não é nem uma palavra e nem um conceito, o filósofo retoma os dois sentidos do verbo diferir (verbo latino *differre*): o de diferir na temporização (“temporizar é recorrer, consciente ou inconscientemente, à mediação temporal e temporizada de um desvio que suspende a consumação e a satisfação do desejo ou da vontade, realizando-o de fato de um modo que lhe anula ou modera o efeito”) e de diferir com o sentido de não ser idêntico (dos aspectos relacionados à “alteridade de dissemelhança”) (DERRIDA, 1991, p. 38-39).

Pós-estruturalista, o francês Jacques Derrida, filósofo da desconstrução, apresenta *la différance* como algo que remete ou reenvia para dois movimentos distintos, a saber: 1) a diferenciação como a produção de diferenças, alteridades, das não-identidades num sistema sógnico - pondo em xeque pressupostos da linguística de Saussure; e 2) o espaçamento, o desvio, a temporização, o retardamento, o cálculo sucinto “que faz com que um sentido seja sempre antecipado ou restabelecido em posteridade” (BENNINGTON; DERRIDA, 1996, p. 58). Essa “origem” estruturada e “diferante” de diferenças, como coloca Derrida (1991, p. 43), é uma não-origem, já que por não ser um fundamento ou ponto de partida simplista, de igual forma não possuem um fim ou ponto de chegada: é uma “estratégia sem finalidade” (DERRIDA, 1991, p. 38).

Tal jogo de estratégia tem por norte a dualidade ausência/presença. E, dessa forma, consegue apresentar a natureza dividida do signo, isto é, *la différance* possui o duplo significado de se sobrepor e, ao mesmo tempo, ser distinto. John Storey, em “Teoría Cultural y Popular”, comenta que Derrida, mesmo levando em consideração o sistema de diferenças como a localização que faz com que os signos produzam sentido (noção proposta por Saussure), acrescenta a ele a ideia de que um “significado sempre é adiado, nunca está completamente presente, sempre presente e ausente”. E dá como exemplo o dicionário: “se buscamos o significado de uma palavra em um dicionário, encontramos um contínuo adiamento do significado”, explica Storey (2001, p.123, tradução nossa). Um jogo infinito de reenvios de sentido e de signos que se remetem na presença/ausência.

Sobre o assunto, Derrida afirma que:

A diferença [*la différance*] é o que faz com que o movimento da significação não seja possível a não ser que cada elemento dito “ presente” , que aparece sobre a cena da presença, se relacione com outra coisa que não ele mesmo, guardando em si a marca do elemento passado e deixando-se já moldar pela marca da sua relação com o elemento futuro, relacionando-se o rastro menos com aquilo a que se chama presente do que àquilo a que se chama passado e constituindo aquilo a que chamamos presente por intermédio dessa relação mesma com o que não é ele próprio: absolutamente não ele próprio, ou seja, nem mesmo um passado ou um futuro como presentes modificados. É necessário que um intervalo o separe do que não é ele para que ele seja ele mesmo, mas esse intervalo que o constitui em presente deve, no mesmo lance, dividir o presente em si mesmo, cindindo assim, como o presente, tudo o que a partir dele se pode pensar, ou seja, todo o ente na nossa língua metafísica, particularmente a substância e o sujeito: Esse intervalo constituindo-se, dividindo-se dinamicamente, é aquilo a que podemos chamar *espaçamento*, devir-espaço do tempo ou devir-tempo do espaço (*temporização*) (DERRIDA, 1991, p. 45).

Esse jogo de reenvio de sentidos – que na leitura aqui empreendida, associa-se ao entendimento de uma narrativa intertextual – dá mostras de como a hibridização pode ser vista em “Cordel Encantado”. Um exemplo da leitura de *la différence* no objeto em estudo está nas referências trazidas pela trama. A todo tempo as referências apontavam para questões facilmente assimiláveis por parte do público como os contos de fadas e sua readequação ao formato narrativo da telenovela (o arquétipo da Gata Borralheira na figura da personagem Maria Cesária é uma das maiores ilustrações disso).

Entretanto, outras referências colocavam ao jogo de reenvio de sentidos um grau de complexidade um pouco maior no que diz respeito ao tripé “referências intertextuais híbridas – background do telespectador – coprodução de sentido (novela/público)”. Um segundo exemplo desta leitura está no personagem Setembrino e suas inter-relações dentro da trama (que faziam dele uma clara referência ao personagem da literatura francesa “Cyrano de Bergerac”, da peça de mesmo título de Edmond Rostand, escrita em 1897 (baseada na vida de Hector Savinien de Cyrano de Bergerac, escritor francês)). Ainda sobre o segundo exemplo é possível colocar como ilustração a personagem Duquesa Úrsula (que remetia a Chordelos de Laclos, a terrível Marquesa de Merteuil, na história de “Ligações Perigosas” (1782) e tinha os figurinos inspirados, entre outras referências, em Alexandra, mulher do czar Nicolau II).

Um terceiro exemplo que lida com este jogo da presença/ausência de elementos que dinamizam o reenvio de sentidos está no protagonista Jesuíno. Ao mesmo tempo em que sua identificação neste processo era facilmente motivada pelas matrizes culturais que o apresentavam como o justiceiro (especialmente na figura de Robin Hood), herói, homem do povo e, no desenrolar da trama, como um membro valente do cangaço nordestino; num segundo momento, outra referência presente no personagem possivelmente passou despercebida do público no processo de coprodução de sentido. Além de todas as características apresentadas, Jesuíno trazia em sua criação como personagem e em sua movimentação pelos núcleos dos quais fazia parte, a inspiração direta em um homem real do cangaço brasileiro: o homônimo Jesuíno Brillhante (1844-1879), figura respeitada e temida no nordeste (especialmente no RN) antes mesmo do mítico Lampião.

Dessa forma, *la différence* seria “o movimento do jogo que produz as diferenças, os efeitos de diferença”, uma estratégia. Em outras palavras: *la*

différance “não é mais simplesmente um conceito, mas a possibilidade de conceitualidade, do processo e do sistema conceitual em geral” (SANTIAGO, 1976, p. 23-24). Mas, afinal, qual a leitura que os Estudos Culturais fazem da obra de Derrida? Qual ressignificação é dada pelos teóricos da cultura acerca de *la différance*?

4.1.1 A leitura culturalista de *la différance* nos processos de hibridização

Stuart Hall e Homi Bhabha, dos autores utilizados aqui, são os dois que mais frequentemente fazem uso da desconstrução e do vocabulário derrideano. Em menor grau (e talvez de modo não muito explícito) García Canclini e Martín-Barbero também o fazem. Entretanto, por não citarem diretamente o autor francês, opta-se aqui por falar apenas nos teóricos culturais jamaicano e indiano e o uso que tais pesquisadores fazem.

O exemplo das utilizações da obra de Derrida em Hall são bem mais nítidos do que nos outros autores. Para se ter uma ideia, Hall recusa-se a pensar a identidade cultural dos povos do Caribe em concepções binárias ou até mesmo excludentes: o autor passa a visualizar *la différance* como a saída para suas explicações. A compreensão da pós-colonialização em Hall baseia-se por uma “releitura” de Derrida, já que ela é entendida como um processo global fundamentalmente transnacional e transcultural. Lázaro Barbosa afirma que tal “ruptura indica uma nova leitura das identidades culturais que se pretendem autônomas e autoproduzidas, pelo jogo da *différance*, no qual colonizadores e colonizados se inscrevem um através do discurso do outro” e, como consequência dessa ambivalência, eles apropriam-se “mutuamente em suas semelhanças e diferenças” (BARBOSA, 2012, p.120).

As diferenças que constituem a identidade cultural caribenha ocorrem por meio de “*places de passage*, e significados que são posicionais e relacionais, sempre em deslize ao longo de um espectro sem começo nem fim”, afirma ele (HALL, 2003, p. 33). E, de maneira mais explícita, ele faz a seguinte observação: “Naturalmente, o que faço aqui é traduzir da filosofia à cultura e expandir o conceito

de Derrida sem autorização – embora, espero, não o faça contra o espírito de seu sentido/propósito” (HALL, 2003, p.92).

Já Bhabha, ao criticar algumas metodologias de análise do discurso do colonizador sobre o colonizado, recorre a Jacques Derrida a partir da ideia da “não-separação” entre aquele que pesquisa e aquilo que é pesquisado. Seu entendimento, a partir da obra derrideana, é levado a praticar a desconstrução como modo crítico de abordar o ‘real’ e o ‘autêntico’, isto é, a crítica àquilo que se toma por realidade e sua demasiada busca por um discurso científico limpo de qualquer traço subjetivo. Outro uso de Derrida por parte de Bhabha, é descrito por Souza por uma correlação conceitual. É interessante notar que, as duas conotações de diferir descritas pelo filósofo francês, também são utilizadas pelo crítico indiano:

O conceito de imagem para Bhabha, como a ‘economia do suplemento’ para Derrida, é “perigoso”; isso porque a imagem em si, como ponto de identificação, está inscrita numa ambivalência que consiste no fato de que enquanto representação ou signo, ela é sempre fendida, tanto espacialmente (ela torna presente algo que está ausente) quanto temporalmente (ela representa algo que supostamente veio antes e, portanto, ela é sempre uma repetição) (SOUZA, 2004, p.).

Ainda de acordo com Souza, Homi Bhabha não apenas faz uso direto de Derrida, como também o “defende” ao rejeitar a crítica que é apontada ao filósofo e, por conseguinte, ao próprio trabalho também. A crítica diz respeito ao a-historicismo que, supostamente, estaria arraigado nas suas discussões acerca da indeterminação e da ambivalência: tal valorização seria desnecessária e irresponsável em relação aos referentes históricos que rodeiam os seus debates.

Souza diz que, ao sair em defesa de Derrida e enfatizar a hibridização que permeia a linguagem, Homi Bhabha procura mostrar que é impossível lidar com tais questões tentando caracterizar a linguagem e seus usos com “valores objetivos e factuais”. Entretanto, tanto ele como Derrida, quando lançam mão de *la différance* em suas obras, de forma alguma estão “a-historicizando” seus debates, já que “toda vez que se atribui uma validade intrínseca a algo, transcendendo limites de tempo e espaço, é necessário incansavelmente contextualizar e historicizar tal atribuição”, mais do que isso: é preciso “desuniversalizar” e “mostrar” tais questões como produtos de suas condições históricas, mas também culturais e ideológicas produtivas, finaliza Souza (2004).

4.2 OS PROCESSOS DE HIBRIDIZAÇÃO COMO FONTES ANTAGÔNICAS E CRIATIVAS DA CULTURA EM HALL

A conceituação de Stuart Hall dada ao hibridismo confunde-se com sua experiência enquanto reflexo de um fluxo migratório de caribenhos para a Inglaterra no século passado. Dito de outro modo, tal reflexo é projetado em suas obras como o retrato daquilo que se convencionou chamar de estudos pós-colonialistas e análises pautadas na diferença, na desterritorialização e no descolecionamento de bases tidas como puras e tradicionais. Hall compreende, assim, a hibridização cultural da seguinte forma:

O hibridismo *não* se refere a indivíduos híbridos, que podem ser contrastados com os “tradicionais” e “modernos” como sujeitos plenamente formados. Trata-se de um processo de tradução cultural, agonístico uma vez que nunca se completa, mas que permanece em sua indecidibilidade (HALL, 2003, p. 74).

E é justamente durante a tradução cultural que os sujeitos têm diante de si uma cultura que não as assimila, que não as integra e, ao mesmo tempo, não perdem completamente suas identidades originárias: elas ainda guardam, muitas vezes pela forma oral, características que são de seus antigos países. Entretanto, esta tradução exige um confronto: esses sujeitos precisam dialogar inevitavelmente com as duas realidades, com os dois mundos que os tornam híbrido (HALL, 2000, p. 88-89). O destaque da conceituação de hibridização para Hall encontra-se no seu entendimento dos processos hibridizadores como formas potenciais de fontes criativas, isto é, formas criadoras de novas percepções de mundo. O teórico cultural jamaicano afirma isso dizendo que:

[...] o “hibridismo” e o sincretismo – a fusão entre diferentes tradições culturais – são uma poderosa fonte criativa, produzindo novas formas de cultura, mais apropriadas à modernidade tardia que às velhas e contestadas identidades do passado. (HALL, 2000, p. 91).

Na esteira dos pensamentos ligados aos sujeitos pós-coloniais, também surge a conceituação de diáspora em Stuart Hall. Entendê-la faz com que a sua visão acerca da hibridização se complemente, pois o pesquisador não dissocia uma questão da outra. Assim, o que o autor entende por diáspora é o deslocamento,

normalmente forçado ou incentivado de grandes massas populacionais originárias de uma zona determinada para várias de áreas de acolhimento distintas. Neste sentido, Hall pensa não apenas os motivos destas migrações e seus resultados, mas o entremeio destes processos de mudança.

A partir da leitura que Hall faz de Jacques Derrida, o pesquisador Lázaro Barbosa comenta que ao ressaltar toda a dinâmica da hibridização nos processo multiculturais, diaspóricos e pós-coloniais, o pesquisador jamaicano pautou sua busca a partir da “superação de dicotomias envolvendo os discursos políticos, culturais e acadêmicos oriundos da direita e da esquerda tradicionais”. Barbosa aprofunda-se na questão, falando do assunto por um viés da filosofia, ao comentar que:

A imbricação de elementos culturais distintos e mesmo contraditórios (num primeiro exame, pelo menos) demanda novos meios de promoção social, econômica e política para as minorias raciais e étnicas, além de forjar um vocabulário mais fluido e sensível às fronteiras culturais já esmaecidas – e, ao que parece, a *différance* colabora com essa empreitada, observada a preocupação em não estabelecer metas políticas fixas e lidar continuamente com a negociação cultural dentro das sociedades multiculturais. Em suma, se Hall não pode ser considerado um teórico derrideano, pelo menos é digno de atenção pelos argumentos defendidos e pela disseminação da *différance* nos estudos culturais (BARBOSA, 2012, p; 123).

De igual modo, pensar o processo da hibridização para o pesquisador é questionar-se sobre aquilo que ele chama de “proliferação subalterna da diferença” (HALL, 2003, p. 60), isto é, a desestabilização da cultura e as perturbações sociais que – também vistas na linguagem - são promovidas pelo embate entre moderno e o antigo, entre o que se entende por culto e não-culto, entre classes superiores e inferiores. Dessa forma, mesmo a concepção de hibridização perpassando as implicações da diáspora, Stuart Hall ainda apresenta algo novo: no seio desta discussão estão as zonas de contato que, certamente, representam o desejo desses sujeitos híbridos em retornar ao ponto zero, por um processo consciente ou inconsciente. Mais uma vez: a hibridização em Hall é, sim, uma fonte criativa, mas, simultaneamente, também é uma zona de confronto, uma arena de antagonismos, perturbações e insurgências.

De todos estes apontamentos há pelo menos uma certeza postulada por Stuart Hall: entre estes locais de contato e entre as comunidades e os sujeitos imaginados (termos tomados de Benedict Anderson), a diáspora muda os que saem, muda os que já estão e muda também os que ficaram. Por isso, as conceituações

clássicas da geografia já não dão conta de uma leitura plena das sociedades de fronteiras (e transfronteiras): agora, para tentar entendê-las, é preciso localizá-las no devir, nos lugares de passagem, quer dizer, nos locais onde os significados também se tornam relacionais, posicionais e nunca definitivos.

É partindo desta visão de hibridização que Hall coloca, de forma correspondente, que “as identidades, que compunham as paisagens sociais ‘lá fora’ e que asseguravam nossa conformidade subjetiva com as ‘necessidades’ objetivas da cultura, estão entrando em colapso” (HALL, 2000, p. 12). E justifica tal colapso como o “resultado de mudanças estruturais e institucionais” pelas quais os processos globalizadores cambiam as sociedades. “O próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático”, assegura Hall (2000, p.12).

Para Hall existem três tipos de sujeito iluminista, o sujeito sociológico e o sujeito pós-moderno. O primeiro refere-se ao sujeito centrado, unificado e autossuficiente. O segundo diz respeito ao sujeito que se forma a partir das relações interpessoais mais próximas (uma leitura mais voltada ao interacionismo simbólico). E, finalmente, o terceiro como o sujeito que possui identidades contraditórias e deslocadas: o sujeito da crise de identidade (HALL, 2003). É sobre este sujeito que a visão hibridizadora recai e é tomando-o como ponto de partida que Hall faz suas discussões.

Posto isso, para que o sujeito entenda quem ele é e de que forma o que ele é reflete-se na sua forma de ver, agir e transformar o mundo; primeiramente ele necessita compreender o espaço e o tempo onde vive. O sujeito necessita compreender que sua identidade não é mais fixa, essencial ou permanente como dantes se pensava. “O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um ‘eu’ coerente.” (HALL, 2000, p. 13).

Assim, seguindo o pensamento de que a hibridização é potencialmente criativa e ao mesmo tempo conturbada, as desestabilizações da cultura também são potenciais. Pensar nestas desestabilizações é tensionar a suposta neutralidade cultural por parte de um estado liberal, por exemplo, com o pensamento de uma “cultura além das culturas” *versus* os “particularismos” que se universalizaram de modo hegemônico como “isto é cultura, isto não é cultura”. É por isso que Hall

aponta a hibridização como o desestabilizador cultural por excelência: o híbrido não aceita conceitos fechados ou oposições binárias.

4.3 A HIBRIDIZAÇÃO E A TRADUÇÃO CULTURAL PELO VIÉS DA LINGUAGEM E DA REPRESENTAÇÃO IDENTITÁRIA EM BHABHA

Tal qual Stuart Hall, o crítico indiano Homi Bhabha escreve, pensa e vive as problemáticas suscitadas pelo pós-colonialismo, neste caso, tendo a Inglaterra (colonizadora) e a Índia (colonizada) como o pano de fundo de suas discussões. Suas ideias e conceitos acerca da hibridização surgem num contexto de confronto na literatura de ex-colonizados e ex-colonizadores; um embate entre qual das formas de representação literária representariam mais ou menos fidedignamente a realidade dos nativos.

A preocupação com os processos híbridos surge a partir de sua experiência própria como membro de uma elite local (os Parsi, de Mumbai) presente numa sociedade colonizada pelos ingleses durante dois séculos. De igual modo, tais discussões iniciam-se também a partir do objeto de análise de seus trabalhos iniciais, isto é, o discurso colonial britânico na Índia do século XIX.

Criticando a análise de imagens e a análise ideológica dos textos, Bhabha não traz a mesma abordagem “realista” da literatura e das suas representações identitárias da cultura e da hibridização. Para ele, ao passo que a análise de imagens era demasiadamente simplista por acreditar na neutralidade dos sujeitos e ignorante dos aspectos históricos e sociais que circundam os autores e leitores destas mensagens; a análise ideológica, por sua vez, também peca pelo excesso de distanciamento entre o sujeito e o objeto analisado, tentando evitar ao máximo (e por isso mesmo esquecendo-se) dos aspectos ligados à subjetividade do analista e postulando uma transcendência do discurso. Assim, utilizando-se da desconstrução de Derrida, a crítica de Bhabha está voltada principalmente à representação violenta que separa sujeito e objeto, fixando, sempre, o sujeito numa posição de inteligibilidade hierarquicamente privilegiada (SOUZA, 2004).

A partir desta recusa metodológica em analisar a cultura e seus produtos de modos enviesados, a ótica sob a qual o pesquisador percebe os processos de

hibridização passa a ser àquela que busca sempre não definir a realidade dos sujeitos, mas sim a própria definição do que se entende por este sujeito colonizado e pós-colonizado. Em outras palavras, de acordo com Souza (2004), é pelo caminho da *linguagem* que Homi Bhabha busca a *identidade*, ou seja, é no nível do discurso que ele traça sua rota com o intuito de compreender as traduções culturais e a hibridização que as constituem. “O enfoque de Bhabha, no entanto, era de entender o que estava realmente em jogo nesse confronto: se eram as linguagens usadas para representar os sujeitos ou [...] a questão da construção da identidade”, afirma Souza (2004, p.114).

A busca pela identidade, de acordo com Homi Bhabha, é sempre agonística porque a identidade é sempre uma imagem, ainda que “muito autêntica”, ela continua sendo imagem (e, por isso, nunca é substancial). Bhabha explica que o acesso à imagem da identidade, seguindo uma imagem só é possível por meio de uma negação do sentido de originalidade ou da ideia de plenitude, “através do princípio de deslocamento e diferenciação (ausência/presença; representação/repetição)” que de uma forma ou de outra torna a realidade ambígua. E, nestes termos, o processo relacional da identidade (a imagem) é de modo dúbio uma “substituição metafórica, uma ilusão de presença” e, por isso mesmo, uma “fronteira movediça da alteridade na identidade” (BHABHA, 2010).

Assim, quaisquer das tentativas de representação tornam-se híbridas por conterem traços dos dois discursos, dos discursos que se misturam num complexo jogo de alteridade e distinção, no qual intentar uma autenticidade é algo impossível. Numa definição que antecipa suas discussões acerca do entendimento de uma “tradução cultural” dos processos hibridizadores, o crítico indiano afirma:

“A hibridização não é algo que apenas existe por aí, não é algo a ser encontrado num objeto ou em alguma identidade mítica ‘híbrida’ – trata-se de um modo de conhecimento, um processo para entender ou perceber o movimento de trânsito ou de transição ambíguo e tenso que necessariamente acompanha qualquer tipo de transformação social sem a promessa de clausura celebratória, sem a transcendência das condições complexas, conflitantes, que acompanham o ato de tradução cultural” (BHABHA, 2002 *apud* SOUZA, 2004, p. 113)

Dessa forma, pensar a hibridização em Bhabha é partir do conceito de discurso como uma prática significatória. Em outras palavras, na esfera linguística a identidade e a sua representação estão umbilicalmente presentes num “processo que postula a significação como uma produção sistêmica situada dentro de

determinados sistemas e instituições de representação – ideológicos, históricos, estéticos, políticos” (BHABHA, 1984, p. 98).

Por isso a importância de se levar em conta os contextos das produções e recepções de mensagens (e, por conseguinte, sua circulação) que não podem ficar de fora das análises acerca das mestiçagens que constroem o “ser híbrido”. Homi Bhabha não busca o significado que possa ser recuperado através de uma referência direta a uma origem “real” postulada”, mas pelo contrário, ele busca - em termos da representação do colonizado – compreender que qualquer imagem – tanto a feita pelo colonizado ou quanto a do colonizador – é híbrida: ela sempre conterá traços de outros discursos à sua volta.

Assim, para Bhabha, pensar o hibridismo é inseparável de pensar o deslocamento existente entre o enunciado e a enunciação. Enquanto a enunciação se refere ao contexto socio-histórico e ideológico dentro do qual um determinado locutor ou usuário da linguagem está sempre localizado, o enunciado se refere à fala ou ao texto produzidos por esse locutor nesse contexto. Nesse sentido Bhabha compartilha de uma visão socio-discursiva da linguagem, onde, em vez de sistemas e falantes abstratos e idealizados, existem usuários e interlocutores sempre sócio-historicamente situados e contextualizados. Tal conceito de contexto e de condições sócio-históricas de produção e de interpretação é chamado por Bhabha de *lócus de enunciação* (SOUZA, 2004, p. 117)

É neste *lócus* de enunciação que se encontra o entendimento da “tradução cultural” de Bhabha. É neste espaço social e político e dois quais múltiplos atores participam, que o processo de justaposição e adaptação de culturas entra em choque. Neste sentido, a rede de significações é colocada em ação por meio de “traduções” que promovem releituras da diferença. E assim como afirma García Canclini, para Bhabha as traduções culturais são estratégias de sobrevivência em meio ao embate desta diferença. Uma estratégia que é ao mesmo tempo tradutória, mas também transnacional, já que, no contexto das colonizações, ela é marcada por experiências e vivências de ordens apenas conhecidas pelo deslocamento dos locais de origem (SOUZA, 2004).

Sem cair na tentação de criar um perigoso relativismo cultural, Bhabha ressalta que a hibridização faz parte desta tradução cultural, pois promove um deslocamento também das significações linguísticas e não apenas o deslocamento literal das imigrações. Comentando sobre o assunto, ele afirma que a tradução é também uma maneira de imitar, porém de um modo que sempre desloca e brinca ao “imitar um original de tal forma que a prioridade do original não seja reforçada,

porém pelo próprio fato de que o original se presta a ser simulado, copiado, transferido, transformado”, isto é, “o ‘original’ nunca é acabado ou completo em si” (BHABHA, 1990, p. 210). E complementa:

O ‘originário’ está sempre aberto à tradução [...] nunca tem um momento anterior totalizado de ser ou de significação – uma essência. O que isso de fato quer dizer é que as culturas são apenas constituídas em relação a aquela alteridade interna a sua atividade de formação de símbolos que as torna estruturas descentradas – é através desse deslocamento ou limiaridade que surge a possibilidade de articular práticas e prioridades culturais diferentes e até mesmo incomensuráveis (BHABHA, 1990, p. 210-211).

Aliando os conceitos de representação social, identidade e linguagem – numa acepção onde o contexto é extremamente importante para o dinamismo dos atores/usuários da linguagem – o pesquisador indiano percebe a hibridização para além de processos miméticos que atingem somente uma das partes hibridizadas. O destaque da visão de Bhabha é que ele vê uma ambivalência na(s) identidade(s) ao apontar um processo dialógico que não separa a construção subjetiva do colonizado da construção da identidade do colonizador. Tal processo hibridizante destaca o papel da alteridade nesta relação (existir é existir para o Outro) como elementos constituintes da identidade híbrida em ambos os sujeito (SOUZA, 2004, p. 121).

Em consenso com as outras visões aqui apresentadas, o autor vê a hibridização cultural como algo impossibilitado de ser estanque ou extralinguístico. Para ele o aspecto que torna os processos híbridos dinâmicos é “o reconhecimento do antagonismo” e da heterogeneidade; um antagonismo que não permite o enclausuramento do conceito de cultura. A cultura enquanto “ser híbrido” torna-se uma espécie de “arena antagonística” na qual os conflitos e agências culturais se fazem presente, ressalta Souza (2004).

Por fim, outro aspecto relevante da conceituação de hibridização em Homi Bhabha é que ele a percebe como um potencial ato político, ético e libertário – em especial, pela força das minorias. Para o autor não importam muito os dois espaços ou momentos originários do híbrido, mas sim, o terceiro espaço que possibilita o surgimento de outras posições e futuros espaços. É este terceiro espaço híbrido que promove e “desloca as histórias que o constituem, e estabelece novas estruturas de autoridade, novas iniciativas políticas” que, “ao serem mal compreendidas através

da sabedoria normativa” a desestabilizam e abrem brechas para uma miríade de compreensões da cultura (BHABHA, 1990, p. 211).

4.4 A VARIEDADE DE OBJETOS, TERMOS, SITUAÇÕES, REAÇÕES E POSSÍVEIS RESULTADOS DA HIBRIDIZAÇÃO EM BURKE

O historiador cultural Peter Burke apresenta, em tom de ensaio, uma literatura que pode ser considerada básica, didática e, por isso mesmo, hipertextual. Esta última característica se deve principalmente pela reiteração de alguns autores trabalhados em Burke (e já apresentados aqui) e o direcionamento que ele oferece ao leitor para potenciais aprofundamentos. Durante toda obra o enfoque do autor inglês detém-se sobre a “variedade”, sob uma perspectiva histórica, que tenta analisar a “mistura”, a “mixórdia”, ao invés de replicá-la tão somente (2006, p. 21).

Na obra “Hibridismo Cultural” (2006), o autor apresenta a temática a partir de uma divisão que diz respeito às várias formas de leitura da hibridização: a) seja pela variedade de objetos considerados híbridos; b) pelas nomenclaturas utilizadas para a descrição do processo; c) pelas distintas situações nas quais as ocorrências híbridas são potenciais; d) as reações possíveis à hibridização e, por fim, e) os resultados destes processos numa perspectiva de longo prazo.

Acerca da variedade de objetos híbridos, Burke é cauteloso em explicitar o lugar de onde fala. Assim, ao apresentar as três subdivisões dos objetos, isto é, os artefatos, práticas e povos híbridos, o autor deixa claro que o sentido dos processos híbridos não pode ser considerado sinonímico quando de sua ocorrência nas religiões sincréticas, nas línguas híbridas, nas culinárias mestiças, nos estilos literários que se misturam, nas filosofias de abordagem eclética, na arquitetura, na música e em outras formas. Em cada espaço social e histórico essas ocorrências possuem sentidos distintos.

Assim, ele trata dos artefatos híbridos apresentando exemplos da arquitetura, das imagens de culto e de gravuras, além dos textos e sua estilística que passam por processos de mistura em dois níveis. O primeiro está relacionado aos “estereótipos ou esquemas culturais” presentes na estrutura da percepção e interpretação do mundo (que são acionados no momento da construção destes) e o

segundo relacionado às “afinidades ou convergências” de distintas tradições nas quais a origem do artefato híbrido pode possuir semelhanças comungadas pela sua representação e sentido nos espaços sociais de sua produção (BURKE, 2006, p. 26).

Por sua vez, as práticas culturais híbridas também podem ser identificadas na música, na religião, na linguagem, no esporte, nas festividades a partir das relações entre as instituições e as pessoas. Outros exemplos dados pelo autor são o carnaval brasileiro, as igrejas e formações religiosas que se apropriam de diversas formas de culto, ícones e filosofias.

Já a variedade de objetos que diz respeito aos povos híbridos está mais ligada à figura do híbrido como um mediador cultural e as formas de representação social dos que “nascem híbridos”, isto é, aqueles que já nascem com uma consciência dúplice, os frutos de dois ou mais povos e que, por isso, possuem uma relação extremamente peculiar com sua origem e identidade.

A variedade de terminologias usadas para a descrição dos processos de interação e consequências da hibridização cultural são, ao contrário dos artefatos, nomenclaturas que representam um mesmo valor semântico. Segundo o historiador inglês as metáforas que dominam as discussões acerca da hibridização são advindas de outros campos (como a economia, linguística e biologia): empréstimo, hibridismo, caldeirão cultural, ensopadinho cultural, tradução cultural e crioulização.

Entretanto, mesmo que tenham significados correlatos, cada uma das terminologias pode referir-se a processos específicos de hibridização cultural como a imitação e a apropriação cultural; a acomodação e a negociação; a mistura, o sincretismo e a hibridização e, finalmente, a tradução cultural (BURKE, 2006, p.39-54). No nível discursivo esta variedade de termos pode referir-se ora para um viés mais descritivo e explicativo, ora para um viés no qual o agente individual ou as ações coletivas são capazes de promover a hibridização. Além disso, novos sentidos começam a ser dados a termos como a mestiçagem que era entendida preconceituosamente por dar origem a sujeitos “bastardos” ou de “fecundação-cruzada”, mas que, hoje, já possui uma conotação que se descolou da carga pejorativa (BURKE, 2006, p. 51).

As situações nas quais a hibridização cultural pode ocorrer são apresentadas pelo autor a partir de quatro pressupostos básicos. Peter Burke (2006, p. 65-75) elenca na seguinte ordem: a noção de iguais e desiguais (ligada principalmente às

relações de poder nas quais o mais “forte” impõe sua forma de cultura, ainda que existam elementos que assegurem a resistência dos mais “fracos”); a ideia das tradições de apropriação, também chamadas de tradições de modificação de tradições (aqui há variados níveis de aceitação e adaptação por parte do embate entre as culturas); há também a discussão acerca da situação entre a metrópole e as regiões ao redor (em especial sobre a questão das trocas culturais entre centro e periferia) e fronteira (o choque entre diferentes promove elementos híbridos que são lidos pelo olhar das interculturais); e a concepção de classe como culturas, isto é, a situação na qual mais uma vez o poder relacional e a luta de classes, com destaque para processos de resistência e consensualidade, são estimuladores da hibridização.

Ao falar das reações aos processos hibridizadores, Peter Burke pergunta: “A troca é uma consequência dos encontros: mas quais são as consequências da troca?” (2006, p. 77). A resposta à indagação pode ser descrita em quatro principais reações: a aceitação, a rejeição, a segregação e a adaptação. A reação de aceitação à hibridização é exemplificada pelo autor como a “londonização cultural” do Brasil no início do século XIX (BURKE, 2006, p. 95), onde costumes, vestimentas e valores da zona temperada eram transpostos para a zona tropical (sempre por interações culturais que conseguem harmonizar o conflito e, por fim, a aceitação). A rejeição é esclarecida através da resistência ao diferente, a estratégia de defesa contra a invasão das fronteiras culturais e por uma “purificação cultural” (entretanto, de acordo com o autor, também existe aqui a valoração positiva da rejeição, aquela que – por meio da educação – tenta manter a cultura oral, as tradições e outros elementos que a constituem frente a ideia de uma cultura globalizada) (2006, p. 80-86).

A reação de segregação ocorre quando tudo o que é distinto da cultura local é visto como ameaçador e evitam todas as formas – mesmo que em franca desvantagem – de hibridização com um potencial “mosaico cultural”, afirma o autor (BURKE, 2006, p. 88). A tendência, de acordo com Burke, é que a segregação radical venha, com o tempo, transformar-se em adaptação e negociação, ou seja, “um empréstimo no varejo para as partes em uma estrutura tradicional” que descontextualiza e recontextualiza (2006, p. 91) o objeto original para uma nova significação em sua cultura (como a “tropicalização” brasileira da culinária, arquitetura e vestimentas de outros países e seus imigrantes). A metáfora da

circularidade (“reexportação” do item hibridizado ao local de origem) e o papel dos tradutores (e a necessidade da equivalência sócio-semântica para o exercício da profissão) encaixam-se na reação adaptativa (BURKE, 2006, p. 94-97).

Por fim, os resultados possíveis de longo prazo esperados da hibridização cultural, de acordo com Peter Burke, são direcionados pela quase “erradicação” das chamadas culturas insulares, isto é, nenhuma cultura pode sobreviver sem interações com o diferente (BURKE, 2006, p. 101). Tais resultados podem ser descritos em quatro cenários (2006, p. 103-115): como a contraglobalização (uma ênfase na identidade local e forte tendência a rejeição às culturas externas aos sujeitos e seus modos de vida); a diglossia cultural (a presença e a quase exigência do bilinguismo cultural, em especial nas zonas fronteiriças); a homogeneização da cultura (aqui as ideias de imperialismo cultural são parecidas à homogeneização, entretanto, a produção de hibridização já começa pela “glocalização”) e o cenário da hibridização (com a metáfora da “crioulização” e sua abertura às novas culturas, à reconfiguração dos elementos já existentes e à criação fluida de peculiares ambientes híbridos).

4.5 AS CULTURAS HÍBRIDAS EM GARCÍA CANCLINI

Néstor García Canclini entende o processo de hibridização a partir do desmoronamento de “todas as categorias e os pares de oposição convencionais”, ou seja, quando não há separação daquilo que se convencionou chamar de alta e baixa cultura, clássico e popular, folclórico/autêntico e massivo/entretenimento (GARCÍA CANCLINI, 2011, p.283).

A justificativa pela escolha do termo hibridação (*hibridación*, no original) por García Canclini é mostrada como um aporte teórico que, mesmo sendo amplo, possui suas especificidades conceituais. O autor faz uso de termos como sincretismo, mestiçagem e outras nomenclaturas para expressar o que se entende por processos de hibridação. Entretanto, ele prefere hibridação porque o termo abarca diversas misturas interculturais – não apenas as raciais (com o termo “mestiçagem”) - e também porque é possível incluir as formas modernas de

hibridização (melhor que o termo “sincretismo” – que se refere mais às fusões religiosas e movimentos simbólicos e tradicionais).

Dessa forma, traçando um completo, mas também complexo, trabalho sobre as origens do popular e da forma como as ciências sociais, a antropologia e a comunicação o visualizam, Canclini aponta algumas questões não muito abordadas pelos estudos, por exemplo, dos folcloristas que veem nas expressões populares o puro e o imaculado. Da mesma maneira, ele mostra uma antropologia que restringe sua visão à comunicação de massa pensando-a como “intrusiva” em ambientes nos quais ela não “deveria” estar.

Em uma discussão que localiza pontualmente a hibridização na América Latina, Canclini (2011, p. 284) propõe pensar em estratégias que tornem viáveis não apenas a entrada, mas também a saída da modernidade, já que, como ele afirma, neste continente, o processo de modernização se deu de forma tardia em virtude da ausência de políticas reguladoras que tivessem o intuito de fundamentar os princípios básicos da modernidade, da democracia e da cidadania. Assim, o autor aponta dois processos principais que dariam vasão para uma desarticulação cultural no continente, a saber: o “descolecionamento” e a “desterritorialização”. Ambos considerados essenciais para o estímulo e expansão dos processos hibridizadores, isto é, para a visualização dos “gêneros impuros”.

O primeiro processo, o de descolecionamento, consegue produzir sentido ao fim da produção de bens culturais colecionáveis e resultando, assim, na quebra das desgastadas divisões entre cultura elitista, popular e massiva. Os exemplos dados são as utilizações de recursos tecnológicos como: a máquina fotocopadora, o videocassete (e atualmente o DVD e Blu-ray) e os video games (além dos próprios jogos em rede, *online* e *off-line* da cotidianidade). Isto é, eles permitem que um bem cultural possa ser reproduzido e também acessado de modo mais fácil pelas pessoas.

Por sua vez, o processo de desterritorialização mostraria uma desarticulação cultural no continente pelo tensionamento das barreiras enquanto fronteiras geográficas. Ele é fundamentado, sobretudo, através da transnacionalização dos mercados simbólicos, ocasionada pela descentralização das empresas e a disseminação dos produtos pela eletrônica e telemática. O autor cita nesse processo também, as migrações multidirecionais, referindo-se à experiência diaspórica, comenta a pesquisadora Leila Lima de Sousa (2012, p. 2).

Dessa forma, tanto o processo de descolecionamento, quanto o de desterritorialização teriam imensas responsabilidades, no contexto da América Latina, por uma expansão dos gêneros impuros, que abririam as “portas” de entrada e de saída da modernidade. Os exemplos de gêneros impuros citados por Canclini (2011, p. 336 - 339) recaem sobre o campo da literatura e da arte que criam caminhos múltiplos para as narrativas híbridas, como as HQs e o grafite. Ambas as formas híbridas não têm uma classificação rígida ou clássica entre o que se convencionou entender como o culto, o popular ou massivo. “O que se sabe é que eles perpassam por todas essas categorias num modo próprio de contar a pós-modernidade”, explica Souza (2012, p. 3).

Quebrando vários paradigmas que envolvem esses pensamentos, García Canclini afirma que a multiculturalidade que envolve os processos de imbricação entre o popular e o folclórico junto ao massivo, não suprime as culturas populares tradicionais. Mais interessante ainda é a forma como o autor observa que o popular não se concentra nos objetos e nem é monopólio dos setores populares, mas sim, é vivido na atualidade pelas massas a partir de “processos”.

A América Latina pode ser vista como o exemplo mais visível destes novos processos de produção industrial, eletrônica e informática que reorganizam o que antes era dividido em culto e popular. Martín-Barbero (2002, p. 146, tradução nossa), comentando sobre o assunto, observa que:

[...] as indústrias culturais estão reorganizando as identidades coletivas, as formas de diferenciação simbólica, ao produzirem hibridizações novas que deixam invalidadas (caducas) as demarcações entre o culto e o popular, o tradicional e o moderno, o natural e o estrangeiro.

Martín-Barbero termina explicando que é justamente pelo estudo sistemático destas produções “mestiças” e dos processos de comunicação massiva que se torna possível compreender estas novas demarcações, agora, reorganizadas numa sociedade também híbrida. Por fim, este desmoronamento das categorias abre brechas para pensar de que forma o consumo das mensagens midiáticas e outros bens simbólicos se dá numa América Latina que já não separa mais, segundo García Canclini (2011, p. 96), a modernização simbólica da socioeconômica.

A pesquisadora Naiana Rodrigues da Silva aponta um paralelo interessante entre estes dois autores e suas obras sobre hibridização no continente latino-americano. Para ela:

A heterogeneidade é o fator de identificação primário dos híbridos, tanto em Canclini como em Martín-Barbero. Partilhando de bases teóricas semelhantes e da mesma realidade sócio histórica – a América Latina -, os autores mantêm um diálogo em suas obras com a convergência de temas que vão desde a relação entre o massivo e o popular à contextualização do cenário de crise cultural nos países latinos. No entanto, em relação ao processo de hibridação ou hibridização, eles apontam para rumos um pouco diferentes. Enquanto o autor argentino avalia a hibridização em relação ao choque das culturas nacionais com as culturas estrangeiras ou internacionais; Martín-Barbero se detém na análise da hibridização entre os elementos da própria cultura nacional, com destaque para as relações entre o popular o massivo (SILVA, 2010, p.53-54).

De acordo García Canclini (2011), a hibridização diz respeito a variados processos socioculturais nos quais estruturas e também as práticas (antes separadas) combinam-se para produzir estruturas, objetos e práticas inovadoras. Dessa forma, a hibridização cultural cria um conjunto de sujeitos que, não se vendo prisioneiros de um “signo da tradição” e menos ainda reféns de uma “utopia do progresso moderno”, começam a processar uma “tradução” como sobrevivência, isto é, iniciam processos híbridos de adaptação e reelaboração de sentidos – não mais diferentes, mas agora comuns - como ato de viver nas fronteiras, como ato de viver *na e com a diferença*.

4.6 A HIBRIDIZAÇÃO SOB A ÓTICA DAS NARRATIVAS TELEVISIVAS

Da mesma forma que foram dados exemplos acerca de uma possível leitura do jogo de reenvio de sentidos (em Derrida) para a compreensão dos processos de hibridização cultural na telenovela “Cordel Encantado”, faz-se importante agora pontuar de que maneira todas as múltiplas visões do conceito de hibridização podem ser aproveitadas no entendimento destes processos em tensionamento com o objeto empírico. Dito em outras palavras, o que se intenta neste espaço é dar um caráter comunicacional aos entendimentos de viés mais antropológico e culturalista abordado pelos autores.

Em Hall, por exemplo, é possível ousar uma leitura que inter-relacione a “proliferação subalterna da diferença” (HALL, 2003, p. 60) com a telenovela em estudo. Quando o autor coloca que tal proliferação é desestabilizadora da cultura e que é promovida pelo confronto entre moderno *versus* antigo, culto *versus* não-culto, classes superiores *versus* inferiores, a temática de “Cordel Encantado” pode ser

vista neste contexto – o midiático. Nela, já no início da história é possível ver como os elementos formadores da corte e sua realeza são contrapostos com o povo simples e humilde do sertão: uma contraposição que revela a hibridização até mesmo nas roupas, nos diálogos, nas ambientações cênicas. O “*versus*” parece dominar este começo da história no confronto de dois universos atemporais: Seráfia e Brogodó, o reino europeu medieval e o sertão mí(s)tico do Brasil.

Da mesma forma, pensar na personagem protagonista “Aurora/Açucena” como sendo o elemento que une o sertão ao reino (e que motiva todo o argumento da trama) é visualizar, no campo da ficção, um sujeito que lida com a hibridização na sua essência, um sujeito bi-partido: que possui vínculos familiares com a nobreza (e com todas as implicações de comportamento que isso gera), mas que se identifica com a rusticidade da gente comum. Um conflito interno que irá se intensificar no decorrer da trama promovendo essa discussão entre o local de pertencimento da personagem e de seus pares, provocando uma zona de confronto, uma arena de antagonismos, perturbações e insurgências. Mesmo que a discussão aqui empreendida esteja longe da original abordada pelo autor (no contexto da diáspora e das migrações), ainda assim, vale lembrar, que como exercício conceitual é possível ampliar tal leitura para o campo ficcional da telenovela.

Em Bhabha é interessante notar como a produção de sentido está muito atrelada ao nível discursivo e, por conseguinte, ao nível da mensagem. O autor aponta que é neste espaço (*lócus*) de enunciação que a rede de sentidos é colocada em “xeque” nas releituras da diferença, nas releituras do híbrido. Tal posicionamento permite compreender como os processos de hibridização são apresentados em “Cordel Encantado” a partir de uma enunciação registrada na narrativa por contextos macro e micrológicos. Isto é, é possível compreender este *lócus* de enunciação da hibridização no entendimento da fabulação da trama, da história que mistura elementos do mundo medieval ao mundo sertanejo tão conhecido do público brasileiro (um contexto macrológico).

Mas de que forma tal *lócus* é apresentado e apreendido pelo público, pelo receptor, pelo analista? A resposta está no contexto micrológico, ou seja, o contexto no qual os personagens, sua construção, os diálogos, o figurino, as suas inter-relações entre os *plots* e *subplots* adquirem forma, adquirem “vida em relação”. E tal “vida em relação” pode ser pela relação diegética nos vínculos que ligam a história de forma intra e inter-capitular (direcionando os rumos da trama), mas também pode

ser pela relação extra-diegética fazendo “pontes” entre as referências utilizadas na sua conformação na história que ultrapassam o nível narrativo e atingem as pessoas, suas conversas, suas agendas.

E aqui, para que as categorias de análise dos personagens e suas inter-relações possam ser fragmentadas, lidas, descritas e reorganizadas é preciso apontar um “local” no qual todas elas estarão colocadas. E em Bhabha outra contribuição é dada neste sentido: ao falar do espaço do choque, do terceiro espaço, o autor nos possibilita localizar as categorias neste espaço da diferença. Para ele o espaço do choque ou o terceiro espaço é o espaço entre a proposição, a enunciação e seus sujeitos. Dito de outro modo:

[...] O pacto da interpretação nunca é simplesmente um ato de comunicação entre o Eu e o Você designados no enunciado. A produção de sentido requer que esses dois lugares sejam mobilizados na passagem por um Terceiro Espaço, que representa tanto as condições da linguagem quanto a implicação específica do enunciado [...] (BHABHA, 2000, p.66).

Bhabha sugere que o terceiro espaço é o interstício entre o significante e o significado do qual, ao se considerar os contextos sociais, culturais, políticos e históricos de um discurso e do *locus* de enunciação de tal mensagem é possível vislumbrar a hibridização. E neste trabalho tal espaço de interpretação é lido e visto na ficção como o cenário de Brogodó após a chegada da corte em Seráfia: um ambiente que já não é mais idêntico ao que era antes dos membros reais, antes desta vida em relação que agora se faz necessária entre os diferentes mundos e formas de ver a vida.

É este o espaço da diferença onde precisam conviver elementos de universos distintos ligados por um único fio: a hibridização. Hibridização esta que conforma os sentidos e dá verossimilhança (reafirmando o acordo ficcional) fazendo com que seja crível que um rei de um reino distante fale a mesma língua, se entenda, seja cordial, seja bem acolhido entre outras coisas por um povo simples, sertanejo e de vida modesta – contrária à opulência e aos modos nobres que se supõem serem características da corte real. Em resumo, a contribuição da visão de Bhabha é dada pela sua forma de ver a hibridização como algo impossibilitado de ser estanque ou extralinguístico: uma impossibilidade que traz à baila o nível da mensagem como um espaço *sui generis* de investigação dos processos híbridos.

Já em García Canclini é possível apropriar-se de sua conceituação para visualizar o melodrama como uma exemplar forma híbrida presente na sociedade.

Um gênero *transclassista*³¹ que é o drama do reconhecimento capaz de assumir a densidade das culturas populares (GARCÍA CANCLINI, 2011, p. 281). Este caráter híbrido das telenovelas brasileiras é apontado pelo autor como uma forma muito ativa do Brasil em posicionar-se frente ao mercado externo a partir de produções e comercialização de bens simbólico que passam do “nacional-popular” ao “internacional-popular”, da cultura do país e sua relação com o mundo (GARCÍA CANCLINI, 2001, p. 311).

O que o autor coloca como processo de hibridização pode ser visto – como já apontado em outras partes do trabalho – pelos elementos que compõem a narrativa de “Cordel Encantado”. Elementos que desestabilizam a limitada visão que outrora se tinha sobre uma baixa ou alta cultura e também sobre a discussão em torno de uma cultura de massa frente à cultura ilustrada, ou seja, um embate comparativo infrutífero no quesito de quais destas expressões teriam “a maior ou a menor qualidade”.

O posicionamento tomado por García Canclini possibilita ver nos processos de hibridização cultural a narrativa ficcional televisiva como uma forma de gênero impuro que traz informações e referências de variados campos. A telenovela, em sua estrutura originária de uma história melodramática, composta por protagonistas, com a visão do amor romântico, mais as questões de cunho social, político e cultural abordadas nas tramas, faz com que ela seja um elemento híbrido que reúna vozes sociais das mais distintas: a voz dos autores que imprimem no roteiro o personagem, seu perfil, seu caráter, suas relações, sua forma de ser; as vozes de outras histórias que se interpenetram na telenovela (como referências até mesmo à produções que já foram exibidas); as interferências da realidade na trama que fazem com o que seu caráter híbrido seja trazido à tona pela mescla entre realidade e ficção; entre outros pontos.

Observar a hibridização neste autor e a relação de suas conceituações para a televisão torna possível a reflexão pelo viés do processo de desterritorialização. Se

³¹ O termo *transclassista* é utilizado por Jorge González (2011). Para o autor, pensar qualquer nova prática cultural predispõe entendê-la a partir de um sistema complexo de tensão, inserido em uma dinâmica social e temporal. Ele cita os gêneros televisivos, principalmente a telenovela, como um atrativo *transclassista*. Isso quer dizer que elas não são de maneira nenhuma exclusivas a uma parcela da sociedade, mas que têm a potencialidade de serem compartilhadas através de todos os setores, estratos, grupos e regiões de maneira comum. Esse aspecto do consumo do gênero televisivo foi historicamente construído. A necessidade “comum” é *transclassista* porque sobre ela foram criadas identidades inclusivas apesar das diferenças sociais (GONZÁLEZ, 2012, p. 147). No entanto, tais práticas hegemônicas (entende-se hegemonia aqui não como dominação, mas sim como acordo de possibilidades, como um espaço expansivo de múltiplas convergências e em permanente jogo) tensionam o espaço em um movimento contrário que possibilita novas formas de consumir e ressignificar a cultura.

nele a desarticulação cultural no continente vê as fronteiras geográficas não mais como barreiras intransponíveis – especialmente na troca de bens simbólicos -, é através da transnacionalização do mercado midiático que a telenovela pode ser vista como um gênero híbrido. Uma hibridização que retorna as conceituações do que é global, local e glocal.

No caso de “Cordel Encantado” é possível perceber que a trama traz elementos muito próprios do Brasil (cangaço, literatura de cordel, imaginário do sertão, lutas de capa e espada, etc.), sem, no entanto, se esquecer de elementos reconhecíveis fora do espaço original de exibição. Elementos próprios do melodrama e de contos universais (como os contos de fada, por exemplo) que atuam e engendram formas híbridas em sua narrativa tornando viável não só uma trama inovadora e que possibilite o sonho e a fantasia ao público nacional (como as autoras queriam), mas que seja vendável para outros países, que seja possível exportar uma história que produza sentido também fora do Brasil. Uma produção que vise o mercado interno, sem se esquecer de sua característica “transnacionalizante”.

Em Burke, seguindo sua divisão do entendimento de hibridização a partir de cinco questões (variedade de objetos, termos, situações, reações e possíveis resultados), a apropriação dos processos de hibridização deste autor sob à ótica das narrativas televisivas pode ser observada pela variedade e situações de ocorrência. Como Burke coloca não se pode analisar na mesma medida um artefato, uma prática ou um povo híbrido como sendo processos de hibridização idênticos, e, de igual forma, a compreensão da hibridização não se mostra a mesma em diferentes campos do conhecimento. Isso exige, por conseguinte, uma análise da hibridização comprometida com a comunicação massiva e seu vínculo com a cultura, ou seja, perceber nesta telenovela características que denotem sua peculiaridade enquanto uma produção cultural híbrida: elementos de produção, elementos próprios ao melodrama, formas e esquemas culturais que agem na formação dos personagens, elementos de possibilitam a identificação e a projeção por parte dos receptores, etc..

Já no que tange às situações nas quais ocorrem os processos de hibridização é importante observar que nas narrativas televisivas elas podem ocorrer nos três níveis já comentados no capítulo anterior: o nível estrutural, o nível formal e o nível conteudístico. Também se pode falar que em Burke as situações são voltadas aos aspectos de ordem antropológica e social, mas numa leitura mais ampla e

direcionada ao trabalho, pode-se dizer que o embate entre os iguais e desiguais também acontece na trama de “Cordel Encantado”, trazendo uma possível relação de poder entre os personagens com uma nítida vinculação de superioridade de alguns dos personagens que vêm de fora frente aos naturais do sertão.

Outra leitura seriam as apropriações de uma tradição e as modificações realizadas nesta – um exemplo de situação de hibridização por este viés seria o embate linguístico, o embate dos sotaques, o confronto entre o coloquial e o formal que vai surgindo nas inter-relações entre os personagens e nas formas como um vocabulário “sertanejo” vai tomando conta dos nobres no decorrer da trama com o uso de palavras e expressões próprias de Brogodó. A própria ideia de centro e periferia trazida pelo autor também é aplicável no universo ficcional por dois momentos: o reino *versus* o sertão e, já no espaço da diferença (Brogodó depois da chegada da realeza) quando do espaço destinado à igreja, à prefeitura, ao “mundo civilizado” onde é digno da corte se hospedar *versus* as fazendas, os acampamentos do cangaço e as zonas rurais da pequena cidade.

Com um foco direcionado à televisão no continente latinoamericano e com a telenovela sendo o seu produto por excelência, Joseph Straubhaar e John Sinclair também discutem a hibridização sob a perspectiva midiática. Mais do que falar sobre a televisão e apresentar o sucesso das produções da América Latina ao redor do mundo, os autores abordam questões que dão conta da especificidade do *modus operandi* das emissoras latinas e da história por trás do veículo de comunicação mais consumido no continente.

As discussões em torno do caráter glocal (com nítidos elementos voltados à exportação, sem se esquecer de características que propiciem a identificação com público local) são aprofundadas pelos autores. A penetração no mercado europeu pela mexicana Televisa (na Espanha) e pela brasileira Globo (em Portugal) são descritas como experiências reveladoras das dificuldades encontradas pela primeira e da fácil aceitação encontrada pela segunda nos antigos colonizadores (SINCLAIR; STRAUBHAAR, 2013, p. 116-117). As diferenças são motivadas, segundo os autores, especialmente pela questão cultural que, mesmo tendo na língua o elemento unificador, ainda assim, tem na cultura do ex-colonizador frente ao antigo colonizado o elemento de negação/aceitação.

Aspectos como a exportação de telenovelas brasileiras para o mundo lusófono (em Portugal - por meio da RTP, SIC e TVI - e alguns países da África) e

outros países de língua e culturas extremamente distintas (como Rússia, Marrocos, China, etc.) são colocados pelos autores, sem se esquecer, da presença mais recente da Record em países como Moçambique e Angola (especialmente pelo vínculo religioso promovido pela Igreja Universal do Reino de Deus, dirigida pelo bispo Edir Macedo, dono da emissora). Tal sucesso se deve, de acordo com os pesquisadores, aos elementos provenientes de uma hibridização cultural que acompanha a evolução da produção de telenovela no Brasil.

Outro fator interessante nesta situação de entendimento da hibridização vista pela telenovela é a estrutura do melodrama: uma estrutura oral, com fórmulas e arquétipos que podem ser compartilhados pelas culturas. “A cultura inerente às estruturas do melodrama tem alvos em quase todas as partes do mundo, logo, o melodrama alcança diferenças culturais passadas”, comenta Straubhaar (2004, p. 95). Assim, continua o autor, as proximidades de gênero aliadas às proximidades de tema e valores compartilhados criam a boa aceitação da telenovela brasileira ao redor do mundo (2004, p. 96).

A questão das identidades híbridas entre países colonizados e que agora exportam para seus ex-colonizadores é colocada pelos autores não apenas pelo viés comercial, mas também pelo aspecto de integração política entre os países através da mídia. Um dado interessante trazido é a cultura popular e os seus rearranjos na produção televisiva: usando a telenovela Beto Rockefeller (1968) como exemplo no Brasil, os autores pontuam como se deu o processo de evolução triádica entre “importação – regionalização – transnacionalização” da ficção seriada no país atingindo o público e criando uma ideia de “nação imaginada” junto a uma “narrativa da nação”. Mesmo não sendo o único na televisão: “A telenovela, citada como exemplo de hibridização, é o gênero mais conhecido e assistido no horário nobre na América Latina [...]”, afirmam Sinclair e Straubhaar (2013, p. 157, tradução nossa).

Straubhaar (2004) chega a comentar que é calorosa a discussão dos teóricos latinoamericanos acerca da origem do gênero híbrido telenovela³², mas que um ponto em comum nas discussões diz respeito a descrever a hibridização como um processo no qual os elementos de diferentes culturas são apropriados em novas formas que refletem elementos culturais de sua origem, mas que, ainda assim,

³² De acordo com o autor as discussões seriam em torno da origem da telenovela por influência de: A) literatura de folhetim e romances em capítulos nos séculos XVI-XVII; B) novelas seriadas europeias nos séculos XVIII-XIX; C) estilo americano de novela. Mesmo citando essas versões e não se detendo em uma ou outra como a sua eleita, ele chega a comentar, de modo enfático, que a telenovela brasileira foi “apropriada e adaptada da *soap opera* diária norte-americana” (STRAUBHAAR, 2004, p. 101).

produzem culturas distintas, ricas e novas em relação aos constituidores do processo inicial. Tomando tal definição para o campo da telenovela, o autor explica que há “pontos negativos e positivos” ao visualizar a televisão e seus produtos na perspectiva da hibridização. O ponto negativo seria que o caráter transnacional da produção televisiva cria “condições-limite” para aquilo que deve ser produzido e como deve ser produzido (especialmente, segundo ele, porque a TV brasileira é criada sob uma base comercial, orientada à audiência massiva e em redes de capital privado). Já o ponto positivo seria que as nuances dos processos de hibridização ajudariam as pessoas a visualizar, dentro de sua cultura local, elementos de identificação como contraponto a “crescente série de padrões globalizados para a modernidade” (STRAUBHAAR, 2004, p. 101).

Com igual importância, a fala de Maria Lourdes Motter (2004, p. 268) é enfática ao comentar os processos de hibridização na telenovela por meios das “zonas de contato” entre a literatura e a televisão seja como inspiração, como texto-base, como adaptação, como referência: “[...] no Brasil o melodrama tem sempre excelente e farta companhia para não precisar andar sozinho”, diz. E completa:

É essa parceria do melodrama com o capital cultural acumulado e com o capital em gestação circulando no cotidiano que firmou o modo de ser da telenovela brasileira enquanto história (MOTTER, 2004, p. 269).

Por fim, os pesquisadores caracterizam o mercado de televisão no continente como uma indústria que caminha ainda mais para a internacionalização, apostando tanto no desenvolvimento tecnológico quanto no aproveitamento das suas formas narrativas populares. Formas estas que se comunicam com o público local pela projeção e identificação e que, mesmo em países distintos de sua produção, alcançam boa aceitação e abrem espaço à novas reelaborações de sentido frente ao conteúdo original.

5 METODOLOGIA E ESTRÁTEGIAS EMPÍRICAS

O material básico de análise é o DVD – “Cordel Encantado” (GLOBO/SOM LIVRE), de aproximadamente 40h, com os 143 capítulos da trama editados e condensados em 120 capítulos. Como “paratextos” que auxiliam na compreensão da análise dos personagens e suas inter-relações, serão usadas as entrevistas das autoras e da diretora (Amora Mautner) disponíveis em periódicos noticiosos (impressos e audiovisuais) e no próprio DVD.

Não foi realizada entrevista em profundidade por três motivos: o agendamento com os entrevistados demora em média seis meses (via Globo Universidade), a entrevista é feita por e-mail sem possibilidade de interação (ou aprofundamentos) e existem entrevistas já realizadas por outras pesquisas que atendem a demanda específica de contextualização da obra (isto é, a presença ou ausência de uma entrevista presencial não é essencial para o exercício principal: a análise da mensagem e do conteúdo da telenovela).

O enfoque desta pesquisa é qualitativo (OROZCO GÓMEZ, GONZÁLEZ, 2011) e pressupõe a descrição e a análise da hibridização cultural, isto é, generalizações não cabem neste espaço por se tratar de um objeto empírico peculiar que não possibilita quantificações ou padronizações. Assim, o objetivo geral deste trabalho é verificar como o desmoronamento das categorias fixas e pares de oposição entre a cultura erudita, popular e massiva ocorre no conteúdo da telenovela “Cordel Encantado”. Já o objetivo específico, por sua vez, está relacionado a descrever e interpretar como tal desmoronamento é observado pelos personagens e a inter-relação destes na narrativa.

O trabalho utiliza-se do método da Análise de Imagens em Movimento (ROSE, 2002) que pressupõe a criação de categorias específicas para televisão e seus produtos, em outras palavras, categorias que denotem a dimensão visual e a dimensão verbal da telenovela. O local onde as categorias são analisadas diz respeito ao universo do choque, ou seja: o “terceiro local” que já não é mais a Seráfia de antes e nem a Brogodó sem a presença da realeza, mas um espaço onde personagens de ambos os lugares se encontram e passam a compartilhar suas diferenças e relações em comum.

Ainda é utilizada a perspectiva bakhtiniana, vista aqui de modo experimental e lacônico, por meio de dois conceitos: a carnavalização e os cronótopos que são tensionados no campo da ficção seriada televisiva. A intenção é perscrutar no nível da mensagem algumas questões que irão definir a formação dos personagens e suas atuações aos pares correspondentes na trama.

O percurso de recorte segue: a escolha da narrativa seriada, os seus *plots*, seus *subplots*, suas cenas e, por fim, seus personagens. Assim, pela impossibilidade de analisar a hibridização no contexto geral da trama, opta-se por analisá-la a partir da construção dos personagens e das cenas onde eles se inter-relacionam (no nível da mensagem/linguagem da diegese da história). Para uma análise que atenda aos requisitos da peculiaridade do objeto empírico, o recorte se dá em dois momentos:

- 1) A análise dos personagens: neste espaço são recortados os personagens para que a análise possa se apreender nas dimensões estéticas visuais e verbais (explicadas mais à frente) que dão conta dos processos híbridos em sua formação. Tendo esta telenovela em média 70 personagens³³, opta-se aqui por analisar apenas os protagonistas Aurora/Açucena (mocinha); Jesuíno (herói); Timóteo (vilão) e o casal Prefeito Patácio e Primeira-dama Dona Ternurinha³⁴ (bufões). O critério utilizado para a seleção destes personagens está na fundamentação teórica que aborda a existência de um quadrilátero melodramático presente na trama de “Cordel Encantado”: uma estrutura arquetípica que a compõem, isto é, na narrativa existe a presença do Justiceiro (herói), do Traidor (vilão), da Vítima (mocinha) e do Bobo (bufão) (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 168), como umas das presenças mais marcantes da linguagem do folhetim. De modo bem mais lacônico, os demais personagens que apresentam significativos processos de hibridização também são apresentados neste espaço.

³³ As autoras chegam a dizer que a novela tem muitos personagens que cumprem a função de protagonistas que, por sua vez, não se limita ao par romântico central. Thelma Guedes (2011, s/n) comenta: “Acho que Cordel é uma novela em que quase todos são protagonistas, não é? Amo demais todos eles. Para mim, seria sacrilégio escolher um!” Disponível em: < <http://gshow.globo.com/novelas/cordel-encantado/Fique-por-dentro/noticia/2011/09/thelma-guedes-e-duca-rachid-prometem-surpresas-para-o-ultimo-capitulo.html> >. Acesso em: 22 ago. 2014.

³⁴ Há durante toda a trama da telenovela inúmeros personagens que cumprem o papel de bufão, o papel cômico. Opta-se aqui por escolher este casal de personagens em específico por ele ter uma relação mais próxima com os protagonistas e antagonistas também analisados.

2) A análise das inter-relações entre os personagens: aqui são separados alguns personagens secundários e suas relações de interdependência na história. São analisadas as inter-relações entre a Duquesa Úrsula (vilã)/Capitão Herculano (herói/vilão) e Rei Augusto (herói)/Maria Cesária (mocinha)³⁵ - e por conseguinte, suas inter-relações com os protagonistas, (algo sempre presente nas imbricações entre os núcleos da trama de uma telenovela). Os critérios utilizados aqui são dois: a ideia do conflito e, novamente, o quadrilátero melodramático. O primeiro porque os personagens de uma história não existem de forma isolada. Eles existem a partir de seus relacionamentos. “São os conflitos e os contrastes que criam o drama entre as personagens, e provam que relacionamentos podem ser tão marcantes e memoráveis quanto qualquer personagem por si só” (SEGER, 2006, p. 132). E o segundo critério é o que coloca os personagens nos papéis designados na estrutura melodramática, sendo que por vezes estes personagens tomam – mesmo que rapidamente – a função de bufões dando alívio cômico à história.

Aqui o quadrilátero melodramático é entendido de duas formas: quadrilátero melodramático simples (quando de sua aplicação exclusiva na análise dos personagens protagonistas) e quadrilátero melodramático ampliado (quando de sua aplicação na inter-relação dos personagens entre si e com os protagonistas). O termo ampliado designa uma rede de interdependência que pressupõe que *plots* e *subplots* da trama sejam lidos para além do par romântico e/ou da vilania da ficção seriada televisiva, ou seja, para além dos protagonistas e antagonistas. Os termos “simples” e “ampliado” são de responsabilidade do autor deste trabalho.

³⁵ A escolha destes personagens é justificada por: 1) eles representam alguns dos maiores arquétipos do folhetim eletrônico (e de suas bases nos contos de fada): a vilania feminina encarnada na figura da madrasta, a empregada maltratada, o rei bondoso e o cangaceiro justiceiro, mas dúbio; e 2) eles também representam a união de universos distintos pelos processos de hibridização (e por meio de sentimentos básicos como o amor, o ódio e disputa de poder): Duquesa Úrsula e Rei Augusto são os nobres do reino medieval de Seráfia, já Maria Cesária e Capitão Herculano são os humildes sertanejos de gestos comuns da cidadezinha de Brogodó.

5.1 A ABORDAGEM QUALITATIVA NAS PESQUISAS EM COMUNICAÇÃO

Ao buscar analisar de que forma ocorrem os processos de hibridização cultural na telenovela “Cordel Encantado” uma das primeiras questões que surge é: “Todas as telenovelas não possuem – em menor ou maior grau – uma hibridização a partir de sua trama e situações que nela ocorrem?” Partindo do ponto de vista da teledramaturgia brasileira ter na telenovela sua maior expressão, é cabível a resposta de que sim, todas as telenovelas são híbridas.

São híbridas porque trazem não apenas as visões de seus autores, mas as vozes sociais pelas quais são construídas as narrativas. São híbridas porque se reutilizam de arquétipos e modelos pré-concebidos na formação de seus personagens, nas inter-relações entre eles e também nas questões que dizem respeito ao melodrama e suas apropriações. São híbridas porque misturam fatos reais às construções de ficções num nível diegético e extra-diegético. São híbridas porque mesclam mais de um gênero em sua produção e, assim, criam novas significações na produção de sentido e reapropriações da trama. São híbridas porque não se pautam apenas num único universo cultural, mas se alimentam de histórias, vivências e outras questões socioculturais que não se privam ao ambiente nacional. Posto isso, o que há então de híbrido na telenovela em estudo desta dissertação? O que há de peculiar nesta hibridação? Ou em outras palavras: A intensidade desta hibridização é visivelmente particular em relação a tantas outras produções de ficção seriada televisiva?

É a partir deste ponto que a abordagem qualitativa na pesquisa em comunicação social torna-se necessária ao estudo aqui empreendido. Busca-se aqui perceber o quão particular é o processo de hibridização na trama de “Cordel Encantado”. Busca-se não apenas identificar e descrever, mas analisar de que forma esta hibridização *sui generis* foi proposta e realizada nestes dois precisos momentos da história: os personagens e suas inter-relações. Dito isto, a fala de Orozco Gómez e Reyes é esclarecedora quanto ao aspecto metodológico qualitativo abordado na pesquisa:

A investigação qualitativa, ao contrario [da quantitativa], busca particularidades ou casos, tentando entender como o sujeito interpreta o mundo e atua neste. É o procedimento por meio do qual se dá conta do

processo de construção de sentido [...] (OROZCO GÓMEZ, REYES, 2011, p. 77, tradução nossa).

Neste sentido o particular e o geral produzem buscas distintas na pesquisa. Tendo em vista que são as peculiaridades deste caso em específico, como lidar então com a questão do universo pesquisado? Surge então outras perguntas que pontuam e, numa primeira mirada, parecem desestabilizar o pesquisador: Quais as implicâncias e relevâncias de um estudo que prevê a especificidade? O que é dado a conhecer neste objeto? Há meios de se definir uma estreita relação entre a busca propiciada pela abordagem qualitativa e a formulação de um problema de pesquisa que direciona o caminho do pesquisador?

Uma possível saída a isto é a exposição clara entre os objetivos e o objeto, perpassando nesta relação, os meios para que tais hipóteses possam ser questionadas, tensionadas, confirmadas ou negadas. Uma atividade não muito fácil, mas precisa. “Gerar conhecimento sistemático, novo, de forma transparente, rigorosa e disciplinada é uma grande aventura e não uma atividade espontânea”, salientam Orozco Gómez e Reyes (2011, p. 114, tradução nossa).

5.2 O MÉTODO DA ANÁLISE DE IMAGENS EM MOVIMENTO

O método da análise de imagens em movimento foi desenvolvido por Diana Rose sob a perspectiva da pesquisa qualitativa com materiais audiovisuais. É interessante notar os cuidados que a autora tem ao falar dele, das conceituações que o sustentam, da especificidade para o qual foi feito e aplicado e das possíveis limitações e ampliações do método a outros objetos empíricos ainda não tensionados. O objetivo procurado por Rose (2002) era investigar a representação do discurso da loucura na ficção seriada televisiva britânica e, para, além disso, observar como a representação da loucura se dava por meio dos personagens, sua relação com outros “não loucos” e o tratamento dado (de modo visual e verbal) para os personagens classificados pela metáfora da loucura.

Ela destaca, antes de tudo, que os conceitos teóricos a partir da definição dos conteúdos audiovisuais (em especial pela televisão) são importantes para se compreender a utilização do método e a solidez de sua aplicabilidade. Assim, para

Rose, a televisão e seus conteúdos são mais do que produtos meramente verbos-visuais ilustrativos ou “um rádio com imagens” como ela ironiza.

Os meios audiovisuais são um almágama complexo de sentidos, imagens, técnicas, composição de cenas, sequência de cenas e muito mais. É, portanto, indispensável levar essa complexidade em consideração, quando se empreende uma análise de seu conteúdo e estrutura (ROSE, 2002, p.343).

A análise proposta pela autora lida com três subdivisões: a seleção do programa, a transcrição (também chamada de translação) e a codificação. Antes de adentrar na explicação de cada fase e a utilidade (ou não) destas a este trabalho, faz-se importante observar o que a pesquisadora comenta sobre possíveis modificações no próprio método e no seu uso: “Nunca haverá uma análise que capte uma verdade única do texto. [...] não há um modo de coletar, transcrever e codificar um conjunto de dados que seja “verdadeiro” com referência ao texto original” (ROSE, 2002, p.344).

Em outras palavras, a produção da análise necessariamente passa por ser um metatexto acerca do objeto pesquisado, mas não demanda que tal processo represente elementos indiscutíveis ou que sejam tomados como “fiéis leituras” da obra seminal. As análises são sempre parciais (já que envolvem escolhas, angulações e olhares do pesquisador sobre o objeto), incompletas (tanto pela relação espaço-tempo que exige um recorte, quanto pela possibilidade de (re)leitura que outros pesquisadores farão sobre o mesmo objeto, mas captando realidades distintas ou peculiares) e, obviamente, abertas ao preenchimento de possíveis lacunas (por pesquisas futuras que tenham dados mais abastados, atuais e que antes não eram acessíveis, quanto pelo *background* – também chamado de estoque cultural não estático - do leitor de tal análise). O que é preciso ser destacado frente à tais características e que tornam a análise não apenas aceitável, mas crível é o que a autora pontua:

Em vez de procurar uma perfeição impossível, necessitamos ser muito explícitos sobre as técnicas que nós empregamos para selecionar, transcrever e analisar os dados. Se essas técnicas forem tornadas explícitas, então o leitor possui uma oportunidade melhor de julgar a análise empreendida (ROSE, 2002, p. 345).

De forma resumida, a autora pontua o passo-a-passo do método, a saber: 1) Escolher um referencial teórico e aplicá-lo ao objeto empírico; 2) Selecionar um

referencial de amostragem - com base no tempo ou no conteúdo; 3) Selecionar um meio de identificar o objeto empírico no referencial de amostragem; 4) Construir regras para a transcrição do conjunto das informações - dimensões visuais e verbais; 5) Desenvolver um referencial de codificação baseado na análise teórica e na leitura preliminar do conjunto de dados: que inclua regras para a análise, tanto do material visual, como do verbal; que contenha a possibilidade de desconfirmar a teoria; que inclua a análise da estrutura narrativa e do contexto, bem como das categorias semânticas; 6) Aplicar o referencial de codificação aos dados, transcritos em uma forma condizente com a translação numérica; 7) Construir tabelas de frequências para as unidades de análise – dimensão visual e verbal; 8) Aplicar estatísticas simples, quando apropriadas; 9) Selecionar citações ilustrativas que complementem a análise numérica.

Nesta dissertação, atentando-se para três subdivisões principais (a seleção do programa, a transcrição (também chamada de translação) e a codificação) e para o passo-a-passo traçado por Rose, as fases do método são rearranjadas. Em outras palavras, algumas delas são aplicáveis e outras não pelo motivo de: a) o objeto empírico analisado ser distinto do da autora (em níveis de formato, duração e exibição); b) o que acarreta formas de apreensão e acesso distintas ao material (com demandas próprias, como, por exemplo, a necessidade de um quadro que contenha dados da dimensão visual – tal como a autora – e da dimensão verbal – que, diferentemente do método original, não se presta a transcrição *ipsis litteris* de todos os diálogos dos personagens já que a importância semântica das metáforas³⁶ não é o foco primeiro desta pesquisa).

Dessa forma, as fases constituem-se em:

- 1) A seleção do programa é feita, como já dito, pelo material a que se tem acesso (DVD editado) e não pela gravação do original que foi ao ar em 2011 (como Diane Rose faz com o material que analisa na TV britânica). Aqui são ignorados o fluxo constante de suas vinhetas de entrada e saída,

³⁶ Para Diane Rose as metáforas e a questão semântica eram fortes, pois ela buscava no discurso da loucura a representação do “louco” na televisão britânica e, para tal, era necessário que o tema (polêmico) fosse apreendido em suas formas mais sutis - como as metáforas. “O uso metafórico da terminologia da doença mental pode ser relacionado, de maneira mais restrita ou mais ampla, às outras representações da loucura. [...] Se a linguagem é, porém, um sistema, então os signos pertencentes a um contexto, quando presentes em um outro contexto completamente diferente, irão ainda carregar consigo algum peso do sentido original. (ROSE, 2002, p. 347-348).

fluxos de intervalos comerciais e grade de programação da emissora anunciada.

- 2) A transcrição é feita de forma a atender as duas categorias básicas de análise: **a dimensão estética visual e verbal** (QUADRO 1). Nela são colocadas as questões pertencentes à análise dos personagens e, de forma posterior, a transcrição também atende à análise das inter-relações dos personagens por mostrar a vida em relação destes dentro diegese da trama. A descrição é o elemento de base desta fase (junto, claro, ao aspecto fragmentador do método – o percurso de recorte).

- 3) A codificação se sustenta no nível da interpretação, isto é, a partir da seleção e da transcrição são reconstruídos os elementos da dimensão verbal e visual no contexto dos personagens e das suas inter-relações na narrativa. Nesta parte, a codificação é responsável pelo olhar analítico do pesquisador (é ele quem dá o tom além da descrição): aqui as inferências e interpretações são pertinentes porque possibilitam o tensionamento entre a unidade de análise observável ao contexto do referencial teórico utilizado no trabalho (com as discussões sobre imaginação melodramática, cultura televisiva, estética televisiva, etc. vistas em “Cordel Encantado”).

		Dimensão estética visual	Local	Dimensão estética verbal
Personagens	Quadrilátero melodramático simples	Figurino/Caracterização	- Universo do choque - Brogodó depois da chegada da comitiva real de Seráfia	Música
		Gestualidade		Expressões linguísticas
		Cenário/Produção de arte		Sotaque
		Fotografia/Planos		Linguagem coloquial e formal
Personagens dos Quadriláteros melodramáticos ampliados	Quadrilátero melodramático	Figurino/Caracterização		Música
		Gestualidade		Expressões linguísticas
		Cenário/Produção de arte		Sotaque

		Fotografia/Planos		Linguagem coloquial e formal
		Ponto de vista		Apropriações linguísticas [dos personagens de Seráfia para com os de Brogodó e vice-versa]

QUADRO 1 – CATEGORIAS DA DIMENSÃO ESTÉTICA VISUAL E VERBAL

Com relação aos passos percorridos pelo método, o trabalho os rearranja da seguinte forma:

- 4) O referencial de amostragem - com base no tempo e no conteúdo – é o recorte³⁷ estabelecido na trama que trabalha com os personagens e suas inter-relações nos quadriláteros melodramáticos simples e ampliado. O percurso segue (pelo tempo) a escolha dos capítulos iniciais, capítulos intermediários e capítulos finais editados, totalizando, pelo menos, o acesso a 10% do conteúdo total do material audiovisual. O critério de seleção para esta escolha é que ele dá conta (de forma parcial, claro) do início a narrativa, do seu desenrolar e do seu fim de modo a trazer uma sequência lógica ao leitor da análise e, de igual forma, tratando-se de uma narrativa folhetinesca é através destes três tempos (e dos ganchos ao fim de cada capítulo) que o sentido da trama é construído³⁸. O percurso de conteúdo segue as cenas nas quais ocorrem os conflitos e as inter-relações entre os personagens selecionados nestes capítulos em específicos. É interessante frisar, novamente, que uma quantidade muito grande de cenas não pressupõe uma análise de qualidade, pelo contrário: uma pequena quantidade possibilita que o analista possa se debruçar com mais afinco nas questões que norteiam a pesquisa.

³⁷ Vale ressaltar o que Diana Rose expõe sobre tal percurso de recorte: “Existirão sempre alternativas viáveis às escolhas concretas feitas, e o que é deixado fora é tão importante quanta o que está presente” (ROSE, 2000, p. 343). Dessa forma, são nos critérios de análise que o recorte se sustenta: “O que é importante é que os critérios para seleção sejam explícitos, e tenham uma fundamentação conceitual. Deve ficar teórica e empiricamente explícita a razão de certas escolhas terem sido feitas e não outras”, comenta a autora (ROSE, 2002, p. 350).

³⁸ Tal critério se apoia em Diana Rose: “A estrutura narrativa se refere ao formato de uma história, no sentido de que ela possui um começo identificável onde a situação da peça muda, um meio onde as diferentes forças desempenham seus papéis, e um fim onde temas importantes são articulados. Esse fim da história é muitas vezes referido como o “fechamento da narrativa” (ROSE, 2002, p. 355).

- 5) O meio de identificação do objeto empírico no referencial de amostragem são as colunas de dimensão verbal e visual já apontadas anteriormente.
- 6) As regras³⁹ para a transcrição do conjunto das informações são aquelas que atentam para tais dimensões, visualizando sempre a explicitação e a importância destas no entendimento dos processos híbridos.
- 7) O referencial de codificação baseado na análise teórica e na leitura preliminar do conjunto de dados é o tensionamento entre os quadros teóricos e os resultados obtidos (sob demanda) do material audiovisual analisado.

As etapas que incluem a construção de tabelas de frequências para as unidades de análise, além da aplicação de estatísticas simples e citações ilustrativas que complementem a análise numérica, não são utilizadas neste trabalho pelo motivo básico de tratar-se de uma pesquisa com abordagem qualitativa, ou seja: uma pesquisa que não almeja construir frequências, padronizações, generalizações ou dados numéricos a partir da descrição e fragmentação analítica da telenovela em estudo. Diferentemente da autora que procura por representações sociais, esta busca está voltada aos processos híbridos dentro da narrativa ficcional.

5.3 POR QUE UTILIZAR A PERSPECTIVA DIALÓGICA DE BAKHTIN NA ANÁLISE DOS MEIOS DE COMUNICAÇÃO MASSIVOS?

A perspectiva de análise baseada em Mikhail Bakhtin parte de dois pontos: o conceito de carnavalização e de cronótopos colocados sob tensão em “Cordel Encantado”. Tem-se em mente a dificuldade do empreendimento, especialmente por

³⁹ Sobre o assunto, a autora pontua: “[...] os materiais de televisão não são definidos apenas a partir do texto. A dimensão visual implica técnicas de manejo de câmera e direção, que são apenas secundariamente texto. Elas produzem sentidos, certamente, mas esses sentidos são gerados por técnicas de especialistas” (ROSE, 2002, p. 345). Tal fala reafirma a importância, trazida ainda no capítulo 2, da especificidade de uma cultura televisiva e de uma estética televisiva que atentem para a compreensão do objeto empírico aqui estudado. De igual forma, no quesito da dimensão estética verbal é preciso atentar-se a elementos como a música e as expressões que identificam os personagens e seus *loci* de enunciação.

dois motivos: o espaço limitado para a discussão e a desgastada ideia de que tais concepções apenas podem ser tensionadas no campo da literatura – um preconceito, como sempre, descabido (BRAIT, 2008, p. 91).

A primeira dificuldade, é bom justificar, é intransponível e, por isso mesmo, apresenta uma visão incompleta e possuidora de lacunas a serem completadas pelo leitor do trabalho. Já a segunda, de mais fácil resolução, busca justamente desmitificar tal visão: não apenas é possível pensar o dialogismo bakhtiniano nos meios de comunicação atuais, como o é necessário fazê-lo para a compreensão de assuntos fundamentais como estética televisiva, cultura televisiva, imaginação melodramática e hibridização cultural nas investigações em telenovela.

Considerando o diálogo como um tecido organizado e estruturado que faz parte da natureza histórica dos seres humanos, somos levados a entendê-lo como o instrumento (transformador da realidade) de leitura do mundo e da palavra. Nessa linha de raciocínio Mikhail Bakhtin apresenta o papel da linguagem como primordialmente dialógica. Suas ideias sobre o homem e a vida são marcadas pelo princípio dialógico, constituidor da existência humana, segundo o qual a interação entre os sujeitos é o princípio fundador tanto da linguagem como da consciência. O sentido e a significação dos signos dependem da relação entre sujeitos e são construídos na interpretação dos enunciados.

Para Bakhtin, o uso do termo diálogo não se constitui em mera técnica conversacional ou de evolução temático-discursiva capaz de revelar pontos de vista e visões de mundo, nem mesmo em uma estratégia para encobrir o domínio através da linguagem:

O diálogo, no sentido mais estrito do termo, não constitui, é claro, senão uma das formas, é verdade que das mais importantes, da interação verbal. Mas, pode-se compreender a palavra diálogo num sentido amplo, isto é, não apenas como a comunicação em voz alta, de pessoas colocadas face a face, mas toda comunicação verbal de qualquer tipo (1992, p. 55).

A concepção de dialogismo está espaço interacional entre o ‘eu e o tu’ ou entre o ‘eu e o outro’. Assim encontra-se o sentido atribuído por Bakhtin ao papel do “outro” na constituição do sentido e também no fato de que “nenhuma palavra é nossa, mas traz em si a perspectiva de outra voz”. Dito de outro modo, ao entendermos os meios de comunicação como gêneros discursivos secundários (conceito a ser explicado em tópico específico), conseguimos enxergar que a construção das narrativas televisivas, por exemplo, são entremeadas pelas vozes

sociais, pelos valores axiológicos presentes na sociedade. E, para além dos meios, é através das mediações sociais provocadas neles e reverberadas nas relações entre receptores que a alteridade torna-se mais nítida.

Ou seja, a comunicação só pode existir a partir de relações intersubjetivas e interindividuais de sujeitos socialmente organizados (uma unidade social). Segundo Bakhtin a consciência individual não só nada pode explicar, mas, ao contrário, deve ela própria ser explicada a partir do meio ideológico e social (BAKHTIN, 1988, p. 35). E ainda: “separando os fenômenos ideológicos da consciência individual nós os ligamos às condições e às formas de comunicação social”. Isto é: “A existência do signo nada mais é do que a materialização dessa comunicação e a consciência individual não é o arquiteto dessa superestrutura ideológica, mas apenas um inquilino do edifício social dos signos ideológicos” (BAKHTIN, 1988, p. 36).

É precisamente na palavra que melhor se revelam as formas básicas e ideológicas gerais da comunicação massiva. A palavra acompanha todo ato ideológico. Os processos de compreensão de todos os fenômenos ideológicos (um quadro, uma telenovela, um ritual, um comportamento humano) não podem operar sem a participação do discurso interior. Isso não significa, obviamente, que a palavra possa suplantiar qualquer outro signo ideológico (BAKHTIN, 1988). Desse modo, fica claro que mesmo com a participação do discurso interior o processo não pode acontecer individualmente, mas na sua interlocução entre os pares, assim a linguagem nunca é utilizada vagamente, mas sim em um contexto histórico e social onde se interpenetram a enunciação, as condições de comunicação e as estruturas sociais.

5.3.1 O tensionamento conceitual da carnavalização e dos cronótopos na ficção seriada televisiva

A narrativa de uma telenovela compreende uma forma específica da linguagem televisiva e de um gênero que é nobre na produção ficcional brasileira, para tanto atentar-se aos seus elementos de coesão interna são imprescindíveis. E, da mesma forma, cada personagem e cada história possuem suas próprias divergências, que podem ser internas, relacionadas ao subconsciente, pessoais,

entre os personagens da narrativa, ou ainda contra instituições da sociedade e contra forças da natureza. Dessa forma, o conflito é a posição que uma história ocupa dentro da hierarquia das lutas humanas. E é no conflito dos personagens escolhidos para esta análise que as hibridizações culturais mais se fazem notar.

O pensamento de Bakhtin acerca da carnavalização está profundamente ligado à narrativa, todavia, é preciso salientar que as discussões conceituais acerca deste termo são produções fulcradas na teoria do romance e em discussões de cunho literário. Dessa forma, ao se trazer tal termo ao campo das narrativas televisivas o que se empreende aqui é um exercício de tensionamento conceitual. Mais do que isso: é um exercício que não permite transmutar um conceito de um contexto a outro da mesma forma como ele é lido tradicionalmente na sua área de origem ou aplicá-lo de forma similar e indiscriminada em análises que não se prendam à tessitura literária. Esta justificativa é motivada não apenas pela complexidade de tais conceitos, mas, principalmente, para demarcar o caráter de sua experimentação neste trabalho.

Posto isso, é importante observar que o termo carnavalização para Bakhtin é uma forma de lidar com questões que, de certa forma, motivavam sua inquietação no que diz respeito à modernidade e sua exigência de seriedade, higienização (nos mais variados sentidos) e sisudez. Ou como coloca Sacramento (2014, p.159), a busca de Bakhtin com a introdução do conceito de carnavalização é justamente para tentar compreender elementos excluídos da hegemonia moderna, como o riso, a igualdade, o prazer, a comunhão, a partilha, a solidariedade, a utopia e a alegria coletiva.

Para tanto, os estudos empreendidos por Bakhtin centram-se nas obras de François Rabelais e, num contexto muito distinto do vivido na era moderna, na representação literária (extremamente metafórica) dos momentos vividos nos idos finais da Idade Média e início do Renascimento, o momento no qual a escritura de Rabelais é feita. Em Rabelais a conceituação de carnavalização está ligada às discussões sobre o realismo grotesco, entretanto, outra forma de se compreender a carnavalização está nas análises feitas pelo teórico das obras de Fiódor Dostoiévski: aqui o foco recai sobre as características que conformam o objeto estético a partir do romance polifônico. Para tanto, como opção teórica, os entendimentos do conceito

de carnavalização utilizados neste trabalho se aproximam mais das explicações relacionadas às obras rabelaisianas⁴⁰.

Assim, a partir da leitura realizada por Bakhtin, a carnavalização pode ser entendida como um movimento de desestabilização do “mundo oficial”, isto é, como uma ruptura e subversão ao que é encarado como o “errado” frente ao “correto”, como o “digno” frente ao “indigno”, o “sujo” frente ao “limpo” o “profano” frente ao sagrado”, “as partes baixas” frente “às partes superiores”, o “belo” frente ao “feio e grotesco”, entre outras correlações. Como pontua Norma Discini (2006), a carnavalização permite a coexistência de contrários.

Compreendendo a carnavalização (e, neste momento, já passando a tensioná-la ao mundo das narrativas ficcionais televisivas), como um fenômeno estético, o conceito se caracteriza por uma grande “cosmovisão universalmente popular” (BAKHTIN, 2005, p.161) na qual as questões de cunho moralizante têm sua importância rebaixada e onde inexitem observações que veem a leveza, o cômico e grotesco como algo nada apreciável, mas sim condenável.

A percepção carnavalesca do mundo pressupõe uma visão na qual todo valor importante reside na abertura e na incompletude, na degradação, na desentronização (MORSON; EMERSON, 2008, p. 461), sem que isso possa significar elementos narrativos ou ações de humilhação e perda de poder, ao contrário: na visão carnavalesca as hierarquias são desajustadas, orifícios e protuberância ou dejetos e secreções humanas alçam o posto jamais imaginado para criações literárias, o riso toma o lugar da seriedade e a autoridade é ridicularizada pela simplicidade. A presença da praça pública, por exemplo, é o espaço primordial onde estas contrariedades se encontram e são subvertidas. É nela, nesse espaço público e do choque, que as diferenças se fazem notáveis e no qual o dito contraditório é relido e ressignificado pelo "aperto do sentido, da lógica, da hierarquia verbal" (BAKHTIN, 2008, p.371).

No contexto da ficção seriada televisiva e das ressalvas já feitas de tal tensionamento conceitual, faz-se muito relevante observar o que Discini diz sobre a tentativa experimental de se ler e utilizar este conceito para além da literatura e da

⁴⁰ Os escritos sobre o carnaval (especialmente em Rabelais) configuram-se como algo bem peculiar entre as reflexões empreendidas por Bakhtin, principalmente porque tais discussões são provocadas em suas teorias com motivações muito próprias e de coerência interna muito complexa. Todavia a peculiaridade e a complexidade dos estudos bakhtinianos também podem ser vistos em seus estudos sobre a heteroglossia dialogizada (nas obras de Dostoiévski) e sobre a cronotipicidade novelística (em textos de Goethe), por exemplo (DISCINI, 2006, MORSON; EMERSON, 2008).

teoria do romance. A autora afirma que a carnavalização “pode ser depreendida e analisada em qualquer texto de qualquer época” (DISCINI, 2006, p. 90). Desse modo, o que se propõe com a utilização deste conceito é buscar elementos da carnavalização presentes no processo de hibridização da trama de “Cordel Encantado”, isto é, elementos que não apenas sejam lidos como carnavalizados, como também sejam ligados aos processos hibridizadores nos níveis do espaço e do tempo narrativos.

Por sua vez, os cronótopos são temas de algumas das reflexões de Bakhtin que, tal qual a carnavalização, são difíceis de serem sintetizados em uma explicação muito lacônica. Isso se deve, em grande parte, segundo Morson e Emerson (2008, p. 384), porque o conceito é apresentado pelo teórico por meio de alguns comentários iniciais que, depois, são alternados repetidamente em exemplos concretos e, com novas generalizações, começaram a gerar vários significados correlatos.

Bakhtin apresenta o conceito na obra ‘The dialogic imagination’ (1975), no ensaio ‘Forms of time and of the chronotope in the novel’, afirmando que a origem do termo vem da tradução literal do grego (*crónos* – tempo; *tópos* – espaço):

Nós daremos o nome de cronótopo (literalmente, "espaço-tempo") para a ligação intrínseca das relações temporais e espaciais que são artisticamente expressas na literatura. Este termo (tempo-espaço) é empregado em matemática, e foi introduzido como parte da Teoria da Relatividade de Einstein. O significado especial que ela tem na teoria da relatividade não é importante para nossos propósitos, estamos tomando-o emprestado para a crítica literária quase como uma metáfora (quase, mas não totalmente). O que conta para nós é o fato de que ele expressa a inseparabilidade do espaço e do tempo (tempo como a quarta dimensão do espaço). [...] (BAKHTIN, 1981, p. 84)⁴¹.

Nas análises e estudos feitos pelo teórico é possível identificar os principais cronótopos das tessituras literárias, a saber: o cronótopo de aventura (aquele cujos tempos do início e final dos romances aparecem de forma sincopada ou condensada e o tempo narrativo do meio é visualizado como um tempo e espaço em contínua expansão); o cronótopo do cotidiano (aquele que se apresenta nas situações em que o romance retrata um período excepcional na vida de uma personagem, ou seja, narrativas que estão apresentando relatos de causa e efeito e que mostram

⁴¹ Tradução livre de: “We will give the name *chronotope* (literally, “time space”) to the intrinsic connectedness of temporal and spatial relationships that are artistically expressed in literature. This term (*space-time*) is employed in mathematics, and was introduced as part of Einstein’s *Theory of Relativity*. The special meaning it has in relativity theory is not important for our purposes; we are borrowing it for literary criticism almost as a metaphor (almost, but not entirely). What counts for us is the fact that it expresses the inseparability of space and time (time as the fourth dimension of space). [...]”.

transformações relevantes e significativas) e, por fim, o cronótopo biográfico/autobiográfico (no qual um narrador destaca fatos de sua vida, mesclando suas experiências do passado contadas com detalhes em seus espaços vividos e experimentados) (BAKHTIN, 1981, p. 243-258).

Acerca do assunto, Bakhtin (1981), considera o tempo e o espaço como categorias inseparáveis. Por este motivo, é possível caracterizar o cronótopo a partir: 1) de um texto concreto, já que ele é “o lugar onde os nós da narrativa se fazem e se desfazem” (BAKHTIN, 1981, p. 250); 2) a partir de um cronótopo característico de um autor (como por exemplo: Tolstói, Dostoiévski, Rabelais); e 3) a partir de um gênero, já que: “cronótopo em literatura tem uma significação intrínseca de natureza genérica. (...) [É] precisamente o cronótopo que define gênero e distinções genéricas” (BAKHTIN, 1981, p. 84-85).

Outro interessante tópico acerca dos cronótopos em Bakhtin diz respeito ao que se pode chamar de motivos cronotópicos. Em outras palavras é “um tipo particular de evento ou um tipo particular de lugar que serve geralmente como o local para tal evento” (MORSON, EMERSON, 2008, p. 391) que, pela frequência com que é utilizado e nas circunstâncias de sua utilização do tempo-espaço da narrativa consegue ganhar uma certa “aura cronotópica”, isto é, evocam um tipo muito específico de produção de sentido para a trama, seus personagens e inter-relações.

Exemplos de motivos cronotópicos podem ser vistos como o castelo utilizado em histórias que se passam pela Idade Média (especialmente aqueles que remetem à arquitetura gótica), campos e fazendas que rememoram o espaço bucólico e idílico de histórias pastorais, as estradas nas quais as tramas não apenas se passam nelas como as utilizam de forma única ao se pautarem num tempo que desvela a aventura do desconhecido, espaços ou zonas de contato limiar (como corredores, vestíbulos ou escadarias) que prenunciam surpresas ou tempos de crise na narrativa, etc.. Na telenovela em estudo é possível perceber a presença de alguns destes motivos cronotópicos. Em suma: “Um motivo cronotópico é, para usar um dos termos de Bakhtin, uma espécie de “evento congelado”, e um lugar cronotópico é uma espécie de lembrete condensado do tipo de tempo e espaço que tipicamente funcionam ali” (MORSON; EMERSON, 2008, p. 392).

Sobre uma leitura deste conceito a partir da narrativa de uma ficção seriada televisiva, é possível compreender a fala de Morson e Emerson não apenas como

“um aval”, mas como uma provocação para que tal exercício seja feito para além dos textos literários e romances:

"Os gêneros (e seus cronótopos concomitantes) constituem parte da contribuição de uma sociedade particular para a compreensão de ações e eventos. Quando são novos e vitais, gêneros específicos podem ser altamente "produtivos" na moldagem do pensamento ou da experiência. Mas os gêneros também continuam a "existir obstinadamente" mesmo depois de haver exaurido a sua capacidade de gerar novas percepções [...] O tempo de aventura parece agora um modo muito primitivo de compreender a ação humana, mas continua a medrar em romances-folhetins, histórias em quadrinhos, em filmes [...] e em incontáveis programas de televisão. Naturalmente, é uma importante questão sociológica ou psicológica saber por que esse cronótopo antigo ainda exerce tamanha atração, mas, seja qual for a razão disso, o cronótopo parece ser especialmente produtor de novas percepções acerca da natureza das ações e dos eventos. Qualquer cultura terá presumivelmente numerosas sobrevivências desse tipo." (MORSON; EMERSON, 2008, p. 388-389)

Assim, ao lançar mão destes dois conceitos na análise dos processos de hibridização cultural, é possível perceber, como comenta Adriana Pierre Coca (2014, 131), que a leitura destas conceituações no campo da ficção seriada televisiva é pertinente, pois: ao passo que o “o cronótopo permite uma leitura enraizada no espaço-tempo da narrativa; a carnavalização possibilita um olhar mais atento às relações de poder, porque se constitui sobre as ambivalências, por exemplo, entre o discurso popular e erudito, o sagrado e o profano”.

É dizer que ao analisarmos uma telenovela, como aqui fazemos, jamais podemos descolar tal exercício do contexto de sua produção, da construção de sua mensagem e, num viés mais especulativo, das formas de recepção e circulação cultural deste produto midiático. E, como coloca Irene Machado pensar os conceitos bakhtinianos a partir dos meios de comunicação massivos não é apenas transportar formulações de uma área (como o romance) para outra. Pelo contrário, é redimensionar tais conceitos pelos encontros e diálogos interculturais, isto é, reelaborar dialogicamente o pensamento.

No caso da televisão, a autora a apresenta como um “enunciado concreto da comunicação mediada” e, a partir de nossa leitura, analisar a telenovela neste viés é compreendê-la na esfera comunicativa da cultura onde tudo reverbera em tudo e onde as formas culturais vivem nas “fronteiras” – gerando, assim, elementos híbridos (MACHADO, 2008, p. 162).

5.4 NÍVEIS DE HOMOLOGAÇÃO DOS PROCESSOS DE HIBRIDIZAÇÃO CULTURAL

Os procedimentos de análise dos personagens e suas relações de interdependência são baseados em conceitos teóricos explicados no capítulo 3 e também a partir de uma forma que permita a apreensão do objeto empírico sob as suas demandas específicas. Dito de outro modo, o que se pensa neste espaço de análise é em níveis de homologação dos processos de hibridização cultural. Tal análise busca evidenciar em um ou mais níveis (ou em todos eles) os processos de hibridização presentes na trama.

A justificativa do uso destes procedimentos é que, além de se utilizar da análise de imagens em movimento, também é preciso trazer solidez teórico-analítica durante todo o estudo da telenovela “Cordel Encantado” e dos processos hibridizadores nela encontrados. Isto é: além da **dimensão estética visual e verbal** (proposta por Diana Rose (2002) e rearranjada nesta dissertação), outros três níveis (ou dimensões) são adicionados à análise e podem ser descritos da seguinte maneira:

- A) **A dimensão dos sistemas culturais:** neste nível estão as chamadas culturas classificativas, isto é, culturas que comumente são separadas em estratos ou sistematizações que a designam como cultura clássica, cultura massiva e cultura popular. Mesmo sabendo que o princípio básico dos processos hibridizadores da cultura é a não observância desta linha separatista da cultura, ainda assim, este nível se faz necessário na análise justamente para que se possa compreender os elementos originários do processo de hibridização e como eles interagem. Em outras palavras, por exemplo, este nível é importante na análise para destacar os elementos provenientes de um “tipo específico” da cultura e lidos como clássico ou elementos do universo do imaginário e lidos como popular. Em suma, o objetivo deste nível na apreensão dos processos de hibridização é a identificação de características seminais de um “tipo de cultura” que são ressignificadas e rerepresentadas na telenovela em análise.

- B) **A dimensão das matrizes culturais:** neste nível é possível perceber as formas primeiras ou matrizes da cultura que são utilizadas nos processos hibridizadores. Como exemplo: perceber como se dá a utilização da literatura de cordel brasileira como matriz cultural junto à outra matriz cultural que é o melodrama (em sua forma televisiva) e as representações extraídas a partir deste processo de hibridização. Aqui as matrizes culturais exercem o papel de não apenas serem a base dos elementos hibridizados, mas também por serem objetos de releituras de formas tão antigas e, simultaneamente, tão atuais.
- C) **A dimensão espaço-temporal:** neste nível entram as conceituações bakhtinianas de carnavalização e cronótopos tensionadas na ficção seriada televisiva. O tempo na construção da narrativa e sua relação com o espaço nos processos hibridizadores da cultura são observadas no objeto em estudo. Como exemplos disso são analisados os elementos de carnavalização (como representações do realismo grotesco e a apresentação de uma cosmovisão baseada no riso) e a existência de motivos cronotópicos (como o tema do castelo/corte e uma possível observância de tempo de aventura) presentes na trama hibridizada.

Ao analisar as cenas é importante destacar que numa análise qualitativa⁴² os cuidados se desdobram entre a interpretação e a plasmação conclusiva da análise. Ou seja: uma interpretação que leve em conta os pressupostos teóricos aliados aos procedimentos metodológicos não apenas descrevendo e passando pela fragmentação da obra, mas, pelo contrário, reconstruindo o recorte pela cena (unidade de análise) ao todo (trama) dando um novo sentido (o que, neste contexto, não seria incorreto chamar de metatexto).

Quadros (contendo os *frames* das cenas e breves explicações sobre os quatro níveis (ou dimensões) de homologação dos processos de hibridização cultural) ilustram ao leitor como se dá a análise dos personagens e suas inter-

⁴² E aqui é importante ressaltar: não se deve confundir “subjetividade analítica” e “análise sem critérios” com a abordagem qualitativa, já que na análise dos personagens é este o procedimento utilizado. Segundo Santos (2000, p. 30), a pesquisa qualitativa é aquela “cujos dados só fazem sentido através de um tratamento lógico secundário”. Portanto, os resultados obtidos a partir desse método originam-se do olhar “clínico do pesquisador”, uma análise que permite inferências e interpretações na medida em que o objeto empírico é tensionado de forma teórica e prática com os métodos aqui trazidos.

relações. Entretanto, para além de tornar mais legível a análise, os quadros também sintetizam os resultados obtidos na apreensão do objeto de estudo.

A discussão também segue pela estrutura dramática das cenas analisadas (observando de que modo ocorre a introdução, a complicação, a consequência e a relevância das ações de personagens e seus pares ou do ambiente que norteiam o desenrolar da história). Acerca da estrutura da telenovela, a afirmação de Sadek nos faz pensar – novamente – no caráter de especificidade que se deve ter em sua análise e na observação de suas inovações/alterações: “A estrutura das telenovelas mudou com o passar do tempo, com a tecnologia, e com o vertiginoso aumento do número de aparelhos de TV na sociedade brasileira” (SADEK, 2008, p. 51).

Assim, no decorrer da análise dos personagens é importante também observar como se dão, em um ou mais dos quatro níveis, os aspectos relativos às características físicas, sociais e psicológicas dos personagens recortados da trama (pelas discussões trazidas na importância do personagem no roteiro televisivo e por aspectos ligados à sua construção).

As características físicas, sociais e psicológicas são fatores indispensáveis no desenvolvimento de uma figura dramática. Para que um personagem seja crível e crie um vínculo direto no acordo ficcional, além do conhecimento da trama pelos autores da produção, é necessário um conjunto de características que componham o ser de ficção de forma harmônica e densa.

Além disso, é importante observar na análise dos personagens e suas inter-relações que alguns elementos - como profissão, cultura e ambientação - são fundamentais para definir valores, emoções e modo de agir de um personagem. E as atitudes de tal personagem na telenovela (em conjunto com sua caracterização, figurino e gestualidade) descrevem grande parte de seu “caráter”.

O interessante deste ponto é que por tratar-se de uma história fabular, os personagens da telenovela em questão possuem um perfil bem delineado e de fácil reconhecimento, com elementos que caracterizam cada um deles e que dizem respeito ao seu caráter e suas atitudes na história (algo próprio do maniqueísmo melodramático).

De igual forma, na análise das inter-relações dos personagens o quadrilátero melodramático é retomado, agora com a função de compreender como as relações de interdependência produzem uma narrativa partindo dos sentimentos básicos de medo, entusiasmo, dor e riso. Mais do que isso: nesta parte da análise, as inter-

relações vistas pelo quadrilátero mostrarão como os quatro gêneros (a saber: o romance de ação, a epopeia, a tragédia e a comédia) podem ser condensados no melodrama televisivo (MARTÍN-BARBERO, 2009).

6 ANÁLISE DOS PROCESSOS DE HIBRIDIZAÇÃO CULTURAL EM “CORDEL ENCANTADO”

A análise é dividida em três partes: a análise dos personagens, a análise das inter-relações dos personagens e a plasmação conclusiva da análise. Na primeira parte são apresentados os personagens que conformam o quadrilátero melodramático simples, isto é, protagonistas e antagonistas (neste espaço eles são apresentados em sua trajetória dramática pelo decorrer da trama e, em cenas específicas, são aprofundadas as questões que envolvem os processos de hibridização cultural na sua formação e nas suas ações pela história narrada).

Na segunda parte são elencados os personagens que também possuem importância, mas a partir do quadrilátero melodramático ampliado, ou seja, são figuras que não estão no *plot* central da telenovela, mas ao seu redor e influenciando este por suas atuações nos *subplots* (vale destacar que, assim como na primeira parte, para além das explicações sobre a caracterização dos personagens no contexto geral da trama, cenas específicas abordam suas inter-relações pela ótica dos processos hibridizadores da cultura).

Finalmente, a terceira e última parte reconstrói pela plasmação conclusiva da análise as fragmentações realizadas no estudo dos personagens e de suas inter-relações. Nesta última parte, a visão micrológica (contida na afirmação de que é na formação dos personagens e na interdependência ou relação entre eles que a narrativa seriada consegue demonstrar os processos híbridos da cultura) se alia à visão macrológica (contida na afirmação de que o processo de hibridização cultural também ocorre nesta trama a partir do uso de elementos da cultura popular e da cultura erudita apresentados numa produção da cultura massiva, reelaborando, assim, novas significações). *Frames* de outras cenas da telenovela, usados como exemplos, promovem esta união de visões na plasmação conclusiva da análise.

Quadros contendo *frames* das cenas específicas são usados na primeira e segunda parte da análise como ilustração e sintetização dos resultados encontrados nos quatro níveis (ou dimensões) de homologação dos processos de hibridização cultural: a dimensão estética visual e verbal, a dimensão dos sistemas culturais, a dimensão das matrizes culturais e a dimensão espaço-temporal da trama.

6.1 A ANÁLISE DOS PERSONAGENS

A análise dos personagens segue a visão do quadrilátero melodramático simples apresentando cada um deles na sua devida função dentro da trama folhetinesca, ou seja: Jesuíno como o Justiceiro da história (do início ao fim de sua trajetória), Açucena/Aurora como a Vítima amada e defendida por este herói justiceiro, Timóteo como o Traidor que destila sua vilania pelo casal de protagonistas impedindo que o amor romântico se estabeleça e, por fim, o casal de Bufões representados pelo Prefeito Patácio e sua Primeira-dama Dona Ternurinha que trazem o alívio cômico nos momentos de maior tensão ou carga dramática pelo riso e o ridículo.

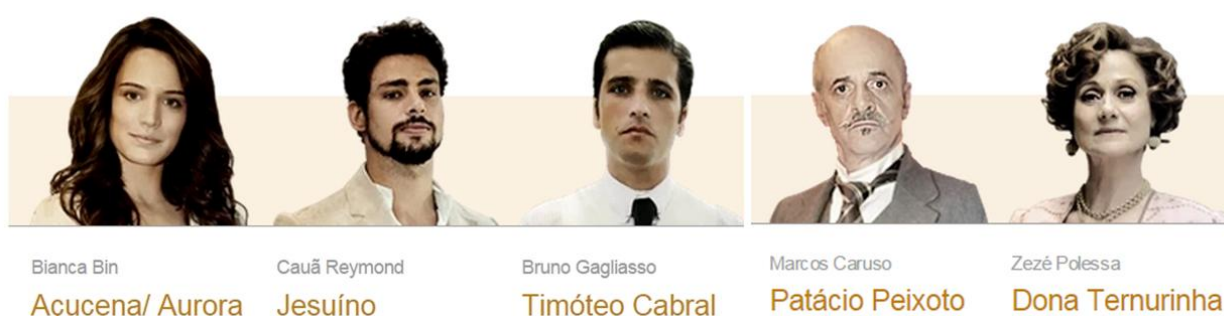


FIGURA 3 - PERSONAGENS ANALISADOS

6.1.1 Jesuíno: o filho do cangaceiro

O personagem Jesuíno Araújo (interpretado por Cauã Reymond) é um jovem trabalhador, honesto, com alto senso de justiça e o filho único da empregada Benvinda (Cláudia Ohana). Morando desde menino na fazenda do Coronel Januário Cabral (Reginaldo Faria), o jovem é o braço direito de seu patrão e conduz todos os serviços no local já que o idoso senhor não possui mais forças e, no decorrer dos primeiros capítulos, vai aos poucos ficando doente.

Sem conhecer o pai, Jesuíno vive com a mãe e é muito benquisto por todo o local e os amigos da pequena cidade de Brogodó, no sertão nordestino brasileiro. Apaixonado desde criança pela jovem Açucena (interpretada por Bianca Bin), eles

querem noivar, casar e se mudar o mais breve possível para Vila da Cruz (próximo a Brogodó). Mais à frente da história, o telespectador descobre que Jesuíno é filho do maior cangaceiro do lugar: o capitão Herculano (interpretado por Domingos Montagner), que deseja que o jovem perpetue sua linhagem no posto de liderança do cangaço. O fato lhe inspira sentimentos conturbados entre o que ouve falar do bando do capitão (e seus roubos pelas cidades vizinhas) e a aceitação de que também possui a valentia do pai e isso lhe orgulha.

A construção deste personagem é interessante porque Jesuíno pode ser visto como a releitura de um homem real do cangaço brasileiro: o homônimo Jesuíno Alves de Melo Calado, mais conhecido por Jesuíno Brilhante (1844-1879). O cangaceiro que inspirou a formação deste personagem apresentava uma valentia que era motivo de respeito por toda região nordeste, especialmente no RN, (antes mesmo do mítico Lampião). A inspiração na formação do personagem não se coaduna com os crimes cometidos pelo cangaceiro potiguar, todavia o caráter reto e justiceiro de Jesuíno Brilhante (MELLO, 1985, p. 92) era muito próximo da representação social exercida por Jesuíno de Cordel Encantado.

Enquanto o primeiro agia no mundo real, no semiárido paraibano e potiguar, intervindo em prol dos humildes (MELLO, 1985) em diversas oportunidades (como na grande seca de 1877-1879 quando o cangaceiro e seu bando atacaram comboios de víveres enviados pelo governo imperial, compartilhando tudo com os famintos e desvalidos dos sertões ermos e esquecidos), o personagem agia também na ficção com atitudes que defendiam os trabalhadores rurais da fazenda (buscando melhorias nos empregos e comidas) e depois defendendo, com armas e seu próprio bando montado, a cidade de Brogodó que havia sido tomada pelo tirano Timóteo Cabral (vivido por Bruno Gagliasso).

O personagem também possuía outra faceta de justiceiro em sua formação: a inspiração no mítico Robin Hood. O personagem, que foi citado de forma pioneira no poema épico “Piers Plowman”, de William Langand (em 1377), traz a Jesuíno os traços da bondade e do alto senso de justiça aos pobres e mais necessitados. A figura do jovem justiceiro é um arquétipo muito trabalhado na literatura, no teatro, no cinema e em outras representações narrativas. Jesuíno pode não usar arco e flecha, mas sabe como usar uma arma de fogo e um facão; Jesuíno pode não andar pelos bosques, mas corre constantemente com seu cavalo pela caatinga para defender a amada, os amigos (e num sentido quase messiânico) o destino da cidade. E tal qual

Robin Hood tinha seus ajudantes nas florestas de Sherwood (como João Pequeno e Frei Tuck), Jesuíno também tem os seus amigos fiéis (como Cícero, Setembrino, Quiquiqui e Galego).

Aqui, na construção do personagem, o elemento que não se coaduna com a figura do protagonista está novamente na questão moral: o jovem sertanejo não se permite roubar, mas auxilia os pobres ao seu modo (ainda que seja para enfrentar Timóteo, que se torna, após a morte do pai, o coronel malvado da fazenda que quer impor sua autoridade no local). Esta característica de valores morais extremamente intocáveis advém de seu papel dentro do quadrilátero melodramático: o Justiceiro (MARTÍN-BABERO, 2009). Na sua versão televisiva, o perfil do personagem é uma amostra clássica do maniqueísmo presente no melodrama: a essência de Jesuíno é a bondade e a justiça deve ser o objetivo de sua vida. O amor da donzela é o prêmio e a coroação final daquele que lutou durante toda a trama para aniquilar o mal encarnado na figura de um ou mais vilões. Como protagonista, sua luta interna entre entrar ou não para o cangaço, representa a dualidade que o herói padece: seus valores morais são colocados à prova. E a saída encontrada por ele - lutar de modo honesto - revela-se como algo previsível frente à função que seu personagem exerce no quadrilátero melodramático.

Note-se que nas características físicas de Jesuíno há a presença de elementos que só se materializam conjuntamente por este conflito interno que o filho do cangaceiro vive: ele é forte, valente, muitas vezes explosivo e sério, mas também se apresenta como o jovem de grande coração, carinhoso, risonho e bom amante. A caracterização de seu personagem deixa entrever isso nas cenas onde há lutas, cavalgadas pelo sertão e os momentos de afeto com a protagonista Açucena e distração nas festas típicas da fazenda.

Esta mistura entre os mundos do cangaceiro potiguar e do justiceiro dos bosques ingleses unidos no personagem de Jesuíno pode defini-lo como o “cangaceiro gentil-homem”, ou seja, aquele que a quem o folclorista Câmara Cascudo (falando de Jesuíno Brilhante) explica como um bandoleiro romântico e uma espécie matuta de Robin Hood, que, com seu agir destemido, era adorado pela população carente, defendia os fracos e os velhos oprimidos, além das moças ultrajadas e das crianças agredidas (CASCUDO, 1982).

A cena⁴³ escolhida (QUADRO 2) para analisar o personagem Jesuíno traz o contexto da festa de noivado com a jovem Açucena. A notícia de que o Rei Augusto deixaria Seráfia e viria a Brogodó em busca da filha perdida (que ele descobre não ter morrido no acidente vinte anos atrás) já é anunciada ao telefone da prefeitura. Na festa da roça todos os amigos do casal são convidados, mas o inimigo de Jesuíno, o jovem Timóteo Cabral (que acabara de chegar do Rio de Janeiro) aparece na comemoração e tenta dançar à força com Açucena. O noivo ameaça bater no filho do coronel, mas este último resolve ir embora. Entretanto, ele planeja uma vingança: irá acusar Jesuíno de roubar uma medalhinha (que na verdade é dada por Açucena ao noivo). Jesuíno será preso injustamente até que se prove o ocorrido.

Na dimensão estética visual e verbal é interessante observar como os processos de hibridização cultural se dão na construção deste personagem. O figurino de Jesuíno é composto por vestes que o configuram como um ser intermediário, isto é, “meio cangaceiro, meio homem comum”. Ao usar coletes de couro, botas e fazer uso (quando necessário) de armas ele se aproxima dos personagens presentes no núcleo do cangaço, todavia, por trazer em si o senso de justiça que não se aproxima de alguma das práticas do bando do pai, ele não porta o tradicional e simbólico chapéu com aba lateral e seus devidos adornos.

No plano visual o cenário faz referência à festa típica do mês de junho na roça da fazenda. Uma característica importante da festa (que não é junina, mas comemora o noivado do casal protagonista) são os contraditórios que a criam: o misto de religiosidade (em referência aos santos do mês) e as atividades de entretenimento mundano (com bebidas, fogueira, flertes, etc.) que poderiam levar ao confronto entre o sagrado e o profano. No plano verbal identifica-se o uso de expressões próprias ao nordeste brasileiro, um sotaque forte que deixa entrever a caracterização do personagem (num misto do que se entende pelo estereótipo do caipira e/ou sotaque nordestino – sem se levar em conta, claro, as variantes dialetais reais). O papel da trilha sonora também reforça o ritmo dramático da cena que oscila entre a alegria do noivado e a presença desagradável de Timóteo.

Por sua vez na dimensão dos sistemas culturais é possível notar que o personagem é oriundo da cultura popular (seja pelo arquétipo do “cangaceiro gentil-homem” ou pelo justiceiro Robin Hood) e traduz sua origem por meio de elementos visuais e sonoros (como os expostos acima), mas também apresenta traços lidos

⁴³ Capítulo 5, Disco 1, Duração aproximada: 2 min. (GLOBO/SOM LIVRE, 2013)..

como universais pela figura do herói romântico: justo, honesto, inflexível quanto aos valores morais, obstinado por uma só mulher, que sofre com os conflitos internos relativos ao seu destino, etc.

Um aspecto interessante que deixa à mostra o caráter híbrido de sua figura está, mais ao fim da novela, na descoberta de que Jesuíno é um parente distante de Serafim D' Ávila o fundador de Seráfia e o verdadeiro herdeiro ao trono real. Ao ir para Seráfia ele é coroado Rei Serafim II, e, finalmente, Seráfia do Norte e Seráfia do Sul são unificadas. No final, Jesuíno devolve o trono para Rei Augusto e volta para Vila da Cruz ao lado de Açucena, para que juntos possam começar a criar seus dois filhos. Assim, os elementos que estão presentes na figura de Açucena (a cabocla sertaneja da cultura popular e o título de princesa da cultura erudita) também se firmam na figura de Jesuíno (o jovem filho de cangaceiro, que além de justiceiro, também tem sangue da nobreza). Em síntese: o arquétipo de príncipe encantado (ou Rei) se mescla aos outros elementos formadores deste personagem híbrido de duas culturas.

E, desse modo, é justamente na dimensão das matrizes culturais que os processos hibridizadores se fazem mais nítidos neste personagem. Esta dimensão aponta a matriz cultura da festa típica (que evoca a festa junina), a matriz religiosa (na representação da Santa Eudóxia (vinda do Oriente) e que liga (de certo modo) os “mundos” de Seráfia e Brogodó na representação de Açucena/Aurora) e, logicamente, a matriz da literatura de cordel (nas narrativas que tratam da valentia e dos feitos dos cangaceiros) e do melodrama folhetinesco (com a representação do Justiceiro no quadrilátero melodramático).

E, por fim, a dimensão espaço-temporal da cena analisada possibilita algumas leituras com relação às ideias bakhtinianas vistas na ficção seriada televisiva. A primeira leitura centra-se na zona rural sertaneja lida como um motivo cronotópico, isto é, um “evento congelado” que destaca a ambientação cênica da festa junina, corroborando a existência de elementos da cultura popular num local e num tempo nos quais já se evoca a cultura nordestina, suas características e as produções de sentido advindas daí. Outra leitura focada em Jesuíno pode ser a da caracterização dramática do cronótopo do cotidiano, ou seja, aquele que se apresenta nas situações em que a trama retrata um período excepcional na vida de uma personagem.

FRAMES DA TELENOVELA "CORDEL ENCANTADO" (DVD) - GLOBO/SOM LIVRE (2013)	
	<p>1) DIMENSÃO ESTÉTICA:</p> <p>VISUAL</p> <ul style="list-style-type: none"> Elementos de uma tradicional festa junina no cenário: bandeirinhas, arranjo de flores, louças modestas, comidas típicas e fogueira. Os figurinos definem os universos de Aurora/Jesuino e Timóteo: os primeiros utilizam roupas simples (e coloridas), mas adequadas à festividade do noivado na roça, e o último se apresenta de terno, e gravata, portando uma bengala (as roupas do antagonista definem seu status frente aos protagonistas). Gestos esnobes de Timóteo desvelam seu desprezo pelos mais simples. Os planos de conjunto são mais evidentes (coletividade da festa), mas o primeiro plano também é utilizado (com o plano e contra-plano alternando o rosto dos personagens que dialogam). <p>VERBAL</p> <ul style="list-style-type: none"> Uso de expressões próprias ao sertão nordestino como "cabra". A linguagem é coloquial e o sotaque é uma mistura dos estereótipos do nordestino e do caipira. A trilha sonora é vista como um elemento co-narrativo (nas horas de tensão as dedilhadas de um violão são mais fortes e, depois, acompanhadas por instrumentos de percussão graves, mas nos momentos mais leves a música é calma e se liga ao contexto da situação). Instrumentos como o triângulo e zabumba animam a festa.
	<p>2) DIMENSÃO DOS SISTEMAS CULTURAIS:</p> <p>Segundo os critérios de uma linha sistematizadora da cultura, a cena e os personagens são representações sociais da cultura popular (e, claramente, da cultura nordestina, do cangaço, etc.). Um possivelmente da cultura tida como classista é visto na figura de Timóteo (o único com roupas destoantes do contexto): o jovem rico, influente e que acabara de chegar do Rio de Janeiro. Estes mundos colidem e interagem.</p> <p>3) DIMENSÃO DAS MATRIZES CULTURAIS:</p> <p>Como formas ou matrizes culturais presentes é possível atentar-se para a presença de elementos como as cantigas, decoração e comidas típicas da festa junina (ainda que a motivação da comemoração seja o noivado de Açucena e Jesuino e não propriamente a festa em si). A presença da matriz religiosa é vista também na referência à medalha de Santa Eudóxia (originária do Oriente) dada pela noiva ao noivo como forma de proteção.</p> <p>4) DIMENSÃO ESPAÇO - TEMPORAL:</p> <p>O motivo cronotópico da zona rural sertaneja, com destaque à ambientação cênica da festa junina, corrobora a existência de elementos da cultura popular como o que Bakhtin chama de "evento congelado", ou seja, um local e um tempo nos quais já se evoca a cultura nordestina, suas características e as produções de sentido advindas daí. O cronótopo do cotidiano (apresentado nas situações que retratam um período excepcional na vida de uma personagem) marca presença.</p>

QUADRO 2 – A FESTA DE NOIVADO DE JESUÍNO E AÇUCENA

6.1.2 Açucena/Aurora: a princesa sertaneja

A protagonista é um bebê quando é apresentada pela primeira vez na trama. Fruto do amor entre o Rei Augusto e a Rainha Cristina, a pequena princesa é chamada de Aurora e, ainda durante sua gestação, é a esperança de união entre os reinos de Seráfia do Sul e Seráfia do Norte: ela é prometida em casamento ao príncipe Felipe (Jayme Matarazzo), filho do Rei Teobaldo (Thiago Lacerda) e Rainha Helena (Mariana Lima) - que travavam guerra contra os pais e o reino da princesa. Ao descobrirem que o fundador de Seráfia (antes da cisão) havia escondido um tesouro nas terras tropicais do Brasil, a realeza decide fazer uma expedição em busca das preciosidades escondidas e traz consigo a pequena Aurora. Já em terras brasileiras, a ambiciosa Duquesa Úrsula e seu mordomo Nicolau (Luiz Fernando Guimarães) resolvem matar Cristina e sua pequena filha para que Úrsula possa se casar com o Rei e tornar-se a Rainha. O plano não sai como o combinado e apenas Cristina morre: o pequeno bebê vive e é criado pelo casal de sertanejos Euzébio (Enrique Diaz) e Virtuosa (Ana Cecília Costa) em Brogodó, ganhando o nome de Açucena Bezerra.

Dona de uma beleza rústica e natural, a jovem é alegre, espontânea, inteligente e teimosa. Vivendo com os pais e o irmão (filho legítimo do casal) Cícero (Rômulo Miguel), ela leva uma vida pacata ao lado do noivo Jesuíno e dos amigos da cidade. Sua trajetória modifica-se quando a corte real chega novamente à cidade, agora em busca da princesa perdida, e aos poucos as pistas ligam Açucena à filha do Rei, a Princesa Aurora.

A construção desta personagem é fundamentada na figura das princesas de contos de fada e, simultaneamente, na representação de uma jovem comum do sertão brasileiro. Como a cabocla Açucena ela se veste, ou seja, sempre trajando vestidos e saias longas ou rodadas, poucos adereços ou acessórios (como pulseira, brincos, colares, etc.), e se porta como tal: conversa e é simpática com todos da cidade (exceto com Timóteo que a persegue), ajuda a mãe em casa em seus afazeres e se diverte com o noivo em pequenos forrós e festas da roça. Os cabelos longos e soltos ressaltam a beleza da jovem nas cavalgadas e passeios pelo campo.

Já com o arquétipo de princesa (que é o mais predominante em toda a narrativa), a personagem traz algumas releituras dos contos clássicos adaptando-os

ao sertão e à sua identidade híbrida: a de Açucena e a de Aurora. Assim como nas histórias de fada, ela é bondosa, jovial, bonita e benquista por todos ao seu redor. Assim como nos contos de fada sua alegria e demais atributos provocam a inveja e a fúria de seus perseguidores (tanto na personagem Lilica (Nanda Costa) quanto na Duquesa Úrsula). E, assim como nos contos, ela passa por inúmeras situações que obstruem a realização amorosa com Jesuíno.

Entre estas situações é possível elencar ao menos duas que se destacam: seu rapto por Timóteo (que tenta obrigá-la a se casar com ele) e a poção do sono oferecida pela Duquesa que a dá como morta (tendo no beijo de seu amado o único antídoto). A diferença entre estas ações dramáticas repetidas à exaustão nos contos é que a jovem não se apresenta como uma personagem extremamente frágil e sem atitudes de resistência. É dizer que a Princesa Aurora abre espaço à Açucena nos momentos de tensão já que suas características sertanejas a fazem lutar, escapar, tentar enfrentar as situações e não desistir do relacionamento com seu par romântico. Tal qual a mulher do sertão que luta contra a seca, que cria sua prole e também participa de embates (como se pode visualizar a presença feminina nos bandos de cangaço), Açucena dá mostras de que o ambiente no qual foi criada fala mais alto do que os princípios de etiqueta exigidos pela corte e seu título. Estas duas formas (princesa e sertaneja) são ressignificadas na personagem por meios dos processos de hibridização cultural.

Na cena⁴⁴ selecionada (QUADRO 3) para análise o contexto pode ser descrito como o momento no qual o Rei, já tendo confirmado que a personagem é sua filha, convida a imprensa para a apresentação real da princesa na prefeitura (o local onde estão hospedados). O anúncio traz um sentimento contraditório à jovem: ela é declarada princesa, mas ainda não se sente parte da nova família nobre e muito menos do título que é seu por direito. A personagem, como seu noivo, também possui um conflito interno: assumir sua identidade, casar-se com o Príncipe Felipe e reunir os reinos de Seráfia ou continuar sua vida modesta, ao lado de Jesuíno e na casinha recém-construída do casal em Vila da Cruz. Neste momento, novamente, os elementos de resistência tomam à frente e fazem com que a personagem decida seu destino e seja dona de sua própria história. O conflito se exterioriza durante a trama e apresenta a discussão em torno das premissas de um destino pré-

⁴⁴ Capítulo 30, Disco 3, Duração aproximada: 4 min. (GLOBO/SOM LIVRE, 2013).

concebido ou um destino em contínua construção (tema de muitas narrativas dramáticas e melodramáticas).

Na dimensão estética visual e verbal é preciso se atentar para elementos como o figurino, o cenário, a iluminação e os efeitos sonoros que constituem parte da cena. Nas questões visuais a iluminação vem do fundo para a boca de cena, ou seja, diferentemente do que é feito em cenas de estúdio, essa inversão da luz prioriza a protagonista e destaca a escada (que será um elemento de discussão da dimensão espaço-temporal) colocando ao telespectador uma hierarquia de personagens e objetos cênicos: o que a ele “realmente” interessa ver. O figurino da personagem (muito diferente das vestes simples de uma moça do povo) agora são refinados com direito a uma pequena tiara que faz às vezes da coroa real. As vestes reais (ainda mais suntuosas devido ao evento) contrastam com as roupas modestas da família de Jesuíno (roupas tidas como “inadequadas” à festividade) e com o figurino do Prefeito e da Primeira-Dama (bufões) pelo esforço de se aproximarem da corte (em seus excessos cômicos).

Ainda sobre o plano da visualidade, nota-se que o plano geral divide o espaço com o primeiro plano, mas os planos de conjunto dão a ideia de coletividade (pelo alto número de personagens presentes no evento - o que, por sua vez, também declara a importância do anúncio real). No plano verbal torna-se nítido (mesmo após dias de convivência) que o encontro entre a linguagem formal *versus* a coloquial demarca o universo de cada núcleo e faz parte da construção de cada personagem. A personagem Açucena/Aurora é uma figura peculiar: dividida entre os dois núcleos (o nobre e o popular) ela não se furta de usar suas expressões populares e o sotaque forte (mesmo que seus “pares” reais não aprovelem isso).

A música tema de abertura, de forma instrumental, é usada (mostra a importância da personagem (*leitmotiv*)), mas é pelo som ambiente que se gera o conflito na trama: o barulho das câmeras fotográficas (efeito sonoro) assusta a protagonista e cria um “gancho”. É neste gancho que se desvela o deboche de alguns membros da corte frente à jocosidade que o susto da princesa representa e que se exterioriza o conflito interno da identidade híbrida de Açucena/Aurora: ela deixa explícito ao Rei e sua avó, a Rainha-Mãe Efigênia (Berta Loran), que eles não são parte de sua família, mas são apenas “essa gente” que apareceu em sua vida por acaso.

Na dimensão dos sistemas culturais há a representação de três sistematizações da cultura: a clássica (pela nobreza e o próprio evento de apresentação), a popular (que se mostra no desconforto da família de Jesuíno e outros cidadãos num momento nunca antes vivido e a forma como eles se portam no ambiente) e a massiva (pela presença dos jornalistas que fotografam, entrevistam e publicam matérias sobre o evento). De forma hibridizada, todas estas culturas marcam presença no mesmo espaço, todavia estes elementos, com o “gancho” criado pelo efeito sonoro das câmeras, entram em choque e realçam o conflito da protagonista dividida entre estes estratos sociais. Até mesmo a forma como a corte e a cidade se referem a ela representa essa dualidade (ora chamada de Açucena – “a flor mais bela do sertão” – e às vezes chamada de Aurora - “o momento mais bonito do dia”, como a elogia o Príncipe Felipe em tentativa frustrada de conquistar a protagonista).

Os processos de hibridização cultural tornam-se mais apreensíveis na dimensão das matrizes culturais. O evento de apresentação, o chamado anúncio real, oferecido pela corte faz parte das histórias dos contos de fada e representa não apenas a importância da realeza frente à plebe, como demarca uma matriz cultural advinda dos contos clássicos (tais momentos são muito vistos nos regressos de batalhas e anúncio da vitória ou em comemorações de recém-nascidos com o sangue da nobreza). A própria personagem é fruto desta matriz cultural ao ser uma princesa que conforma em si os elementos já citados de outros contos de fada.

Por sua vez, do melodrama folhetinesco, a matriz cultural por excelência da telenovela, é notável a presença do quadrilátero melodramático. Aqui a protagonista centra-se na figura da Vítima (amada) com elementos como a virgindade, valores morais inflexíveis, é o objeto do desejo proibido do Traidor (vilão) e protegida pelo Justiceiro (herói). No campo da narrativa melodramática, a figura de Açucena permite a leitura de uma personagem que, mesmo forte, também se deixa levar pelo choro e por uma tristeza quase existencial quando se vê longe do amado.

Uma referência importante de outra matriz cultural pode ser vista quando a jovem imagina que Jesuíno havia morrido enforcado (a mando de Timóteo) e, ao saber da notícia, decide morrer a entregar-se ao casamento com o vilão: ela toma um líquido, um suposto veneno, e cai desfalecida. À citação ao clássico shakespeariano de Romeu e Julieta soma-se a história da Bela Adormecida (que também se chamava Aurora, aliás), já que a protagonista tomou, na verdade, uma

poção do sono dada pela Duquesa Úrsula. As três matrizes culturais (duas advindas da cultura popular pelos contos e melodrama e outra advinda da cultura erudita pelo teatro elizabetano de Shakespeare) se hibridizam no arco dramático vivido pela personagem.

Na dimensão espaço-temporal as atenções se voltam para o motivo cronotópico da escadaria que é lido, de acordo com as reflexões de Bakhtin, como uma “zona de contato limiar”. Morson e Emerson, sobre este motivo cronotópico em específico, comentam:

Bakhtin [...] encarece o tipo de tempo sugerido pelo “cronótopo do limiar” e áreas correlatas (escadarias, vestíbulos, corredores), explorados de forma tão brilhante por Dostoiévski [...]; é aí que as decisões são tomadas ou a indecisão se torna crucial, é aí que a ousadia ou o medo de “transpor o limiar” assume significados profundos (MORSON, EMERSON, 2008, p. 392).

A escadaria (que é o elemento de destaque da cena) representa a mudança oficial de status da personagem: a simples Açucena “torna-se” a Princesa Aurora Catarina Ávila de Seráfia. Este motivo cronotópico está intimamente ligado à crise e à ruptura na vida da personagem. Ele também pode ser lido como a zona de contato limiar entre o erudito (na figura da nobreza) que divide o mesmo espaço com o popular (na figura da cabocla brejeira). Ou como aponta Norma Discini (2006, p. 78): “o limiar está na simultaneidade dos elementos, esta que é a base de duplicidade de cada um deles”.

A personagem, vislumbrada ainda pela perspectiva espaço-temporal das ideias bakhtinianas, também pode ser lida como um exemplo da carnavalesação. Ela encarna a coexistência dos contrários na narrativa (“fineza” e “rusticidade”), de igual modo, mesmo sendo figura da realeza. O riso e o ridículo por parte do público que presencia o evento é o que expressam sua falta de tacto com a dubiedade entre ser princesa ou apenas uma sertaneja.

FRAMES DA TELENOVELA "CORDEL ENCANTADO" (DVD) - GLOBO/SOM LIVRE (2013)	
	<p>1) DIMENSÃO ESTÉTICA:</p> <p>VISUAL</p> <ul style="list-style-type: none"> • A iluminação vem do fundo para a boca de cena, priorizando a protagonista e destacando a escada (algo não muito comum). • As vestes reais (ainda mais suntuosas devido ao evento) contrastam com as roupas modestas da família de Jesuíno (roupas tidas como "adequadas" à festividade) e com o figurino do Prefeito e da Primeira-Dama (bufões) pelo esforço de se aproximarem da corte (seus excessos são cômicos). • O plano geral divide o espaço com o primeiro plano, mas os planos de conjunto dão a ideia de coletividade (pelo alto número de personagens presentes no evento). <p>VERBAL</p> <ul style="list-style-type: none"> • Torna-se nítido (mesmo após dias de convivência) que o encontro entre a linguagem formal <i>versus</i> a coloquial demarca o universo de cada núcleo e faz parte da construção de cada personagem. Açucena/Aurora é uma figura peculiar: dividida entre os dois núcleos (o nobre e o popular) ela não se furta de usar suas expressões populares e o sotaque forte (mesmo que seus "pares" reais não aproveem isso). • A música tema de abertura, de forma instrumental, é usada (mostra a importância da personagem <i>(leitmotiv)</i>). O som ambiente é gerador de conflito na trama: o barulho das câmeras fotográficas cria um "gancho".
	<p>2) DIMENSÃO DOS SISTEMAS CULTURAIS:</p> <p>Há nesta cena a representação de três sistematizações da cultura: a clássica (pela nobreza e o próprio evento de apresentação), a popular (que se mostra no desconforto da família de Jesuíno e outros cidadãos num momento nunca antes vivido e a forma como eles se portam no ambiente) e a massiva (pela presença dos jornalistas que fotografam, entrevistam e publicam matérias sobre o evento). De forma hibridizada, todas estas culturas marcam presença no mesmo espaço.</p> <p>3) DIMENSÃO DAS MATRIZES CULTURAIS:</p> <p>O evento de apresentação/anúncio real oferecido pela corte faz parte das histórias dos contos de fada e representa não apenas a importância da nobreza frente à plebe, como demarca uma matriz cultural advinda dos contos clássicos (visto em momentos de regresso de batalhas ou de comemorações de recém-nascidos). Do melodrama folhetinesco, a matriz cultural por excelência da telenovela, é notável a presença do quadrilátero melodramático (destaque à figura dos múltiplos bufões).</p> <p>4) DIMENSÃO ESPAÇO - TEMPORAL:</p> <p>O motivo cronotópico da escadaria ("zona de contato limiar") representa a mudança oficial de status da personagem: Açucena "torna-se" Princesa Aurora. Ele está ligado à crise e à ruptura e também é lido como a zona de contato entre o erudito (na figura da nobreza) que divide o mesmo espaço com o popular (na figura da cabocla brejeira). A personagem pode ser lida como um ex. da carnavalesação por encarnar a coexistência dos contrários na narrativa ("fineza" e "rusticidade").</p>

QUADRO 3 – A APRESENTAÇÃO DA PRINCESA AURORA À IMPRENSA

6.1.3 Timóteo: o coronelzinho tirano

O jovem Timóteo Cabral é filho do Coronel Januário Cabral, um senhor idoso dono da fazenda Morro Branco. Este personagem é, desde pequeno, uma figura imponente, autoritária e sem valores morais como o senso de justiça ou empatia. Ainda novo saiu da pequena Brogodó e foi ao Rio de Janeiro para fazer seus estudos, como os filhos dos coronéis e outras elites nordestinas costumeiramente faziam. Ele é o antagonista que irá fazer parte da trama como o personagem maquiavélico e articulador de vinganças, armadilhas, humilhações e falcatruas.

Durante toda a sua estada pelo Rio de Janeiro, o jovem não estudou e não se formou, mas gastou todo o dinheiro que o pai enviava e vivia como um boêmio, namorador e contador de vantagens. Quando as contas chegam e os cobradores batem à sua porta, ele resolve voltar à fazenda. Mentindo ao patriarca e passando-se por um “homem estudado”, ele usa de sua lábria para enganar a todos e aproveitar os privilégios que tem por ser o herdeiro dos bens (junto à irmã Antônia (Luíza Valderato), que vive presa dentro de casa numa releitura do conto “Rapunzel”). Mesmo com o todo o tempo que passou fora, ainda permanece obcecado por Açucena (que sempre o rejeitou, o que nutre ainda mais seu ódio confesso por Jesuíno).

A construção deste personagem é engendrada na figura muito retratada pela literatura brasileira modernista e na representação sociopolítica do nordeste. O arquétipo do coronel (ou do filho do coronel) que se aproveita de seu *status* social para mandar e desmandar nas cidades interioranas nos rincões mais esquecidos do Brasil, também pode ser visto em alguns dos famosos romances de Jorge Amado (ele, aliás, filho de coronel) como “Terras do Sem Fim” (1943) e “Gabriela, Cravo e Canela” (1958).

Mimado, sem apego ao labor braçal (ou qualquer outro tipo de trabalho), narcisista e vaidoso (com o cabelo sempre muito bem penteado), o jovem antagonista não possui princípios morais que o façam repensar sua sede pelo poder, pela glória e pela conquista (à força) de Aurora. Para tanto ele, já nos momentos finais da telenovela, aplica um “golpe de estado” na pequena cidade, retirando o poder político do Prefeito e o poder judiciário do Delegado Batoré (Osmar Prado).

Depois disso, ele se autointitula (ainda em Brogodó) o novo Rei de Seráfia (“Rei Timóteo Cabral, o Terrível”), se coroando e se comparando a Napoleão Bonaparte.

A cena⁴⁵ analisada (QUADRO 4) refere-se ao contexto, depois da tomada do poder, no qual Timóteo sai de uma conversa com o Padre Joaquim (Genézio de Barros) marcando os preparativos de seu casamento (forçado) com Açucena. Ao sair para a praça ele é recebido pela população com um furioso ataque de tomates. Estas são as mesmas pessoas que dias antes foram obrigadas a se ajoelharem e aplaudirem o novo “rei”. Vendo-se em situação atípica e humilhante, ele pede aos capangas que o acompanham para que deem tiros e espalhem os revoltosos.

Na dimensão estética visual e verbal faz-se importante perceber os elementos que compõem o seu figurino. De início, predominavam o preto e o branco dos ternos, mas, com o passar do tempo e ao assumir as funções do pai na fazenda, o personagem começa a utilizar ternos de linhos em cores mais claras. A bengala que usa lhe dá o ar de superioridade, inclusive nos momentos em que Timóteo toca as pessoas de modo brusco para demonstrar seu jeito dominador. Na cena em questão, o seu figurino já representa o “rei” autointitulado pela fina e simbólica veste preta cheia de adornos dourados junto da bota escura (noutro momento, ele chega a usar um manto de pelo, coroa e empunha um cetro).

Seus gestos e postura lhe conferem a posição de autoridade que ele representa frente aos pobres sertanejos e, por sua vez, o cenário da praça (tendo a igreja e a delegacia ao fundo) dá a dimensão da importância que a cena do protesto tem na trama. O *travelling* mantendo o antagonista acuado e encurvado recebendo os tomates atirados apresenta uma rápida inversão de papéis (que é mais bem explicada na dimensão espaço-temporal). No plano verbal a voz sempre alta, projetada, impostada e com o forte sotaque do jovem dá espaço aos xingamentos que ecoam junto à trilha pesada e aumentam a carga dramática da cena. Por fim, o efeito sonoro dos tiros potencializa o clima de tensão e se mostram como a única saída sempre encontrada pelo antagonista: o uso da força e da arrogância com as quais ele obtém suas conquistas espúrias e a manutenção do medo aos que estão ao seu redor.

Já a dimensão das matrizes culturais esclarece a dualidade de um herdeiro do coronelismo na pequena cidade (ou seja, uma figura que é fruto da cultura popular) que, entretanto, também é uma faceta das relações de poder tensionadas

⁴⁵ Capítulo 100, Disco 10, Duração aproximada: 3 min. (GLOBO/SOM LIVRE, 2013).

pela e na cultura. Em outras palavras: mesmo que faça parte desta cultura, seu *status* lhe confere superioridade hierárquica social e economicamente. Sem títulos ou laços sanguíneos reais, sua tentativa de mudança de estrato social é apresentada no que pode ser visto como um “arremedo de rei” ou um pseudonobre que busca na cultura clássica o ideal de perfeição.

A dimensão das matrizes culturais pontua de modo mais intenso os processos de hibridização cultural na análise do personagem por ver neste antagonista um elemento notavelmente arquetípico. A figura do mal presente nos contos de fadas (encarnado ora em bruxas, ora homens cruéis) ganha seu espaço na representação do vilão Timóteo. Sem arrependimentos, piedade ou empatia, ele apresenta o maniqueísmo nítido do antagonista frente o casal de protagonistas. Por parte da matriz cultural do melodrama, o personagem é lido como o Traidor no quadrilátero melodramático.

Na telenovela (que se apropria destas duas matrizes culturais hibridizando-as) a figura do vilão é tão indispensável como a figura das mocinhas e heróis, pois é pela presença do Traidor que o conflito é instaurado em todo o arco dramático da trama: além de confirmar-se como o obstáculo no caminho dos protagonistas, a ele é dado o direito de provocar a catarse no telespectador (tanto por ter coragem de realizar ações que as pessoas têm vontade, mas se privam pela coerção social, quanto pela punição exercida pelo Justiceiro sobre ele quando um ato seu é tido como “indigno demais” por parte do público).

A dimensão espaço-temporal traz um elemento muito presente na carnavalização: o escárnio de figuras oficiais e de autoridade. A revolta dos moradores da cidade contra Timóteo (simultaneamente um representante do coronelismo e, agora, o tirano autointitulado rei) demonstra o nítido rebaixamento de sua importância social. O ataque de tomates em praça pública, este espaço onde as diferenças se fazem mais notáveis, deixa entrever não apenas o deboche com a autoridade, mas o senso de justiça contra o tirano e seus desmandos.

A subversão de papéis (dominador e dominados) é explícita (mesmo que de forma momentânea). A relativização da verdade é colocada em questão e o descrédito do poder dominante são dois dos maiores motivos do riso carnavalesco. Na cena analisada, a figura de Timóteo é ridicularizada por arrogar a si mesmo uma condição de imutabilidade e transcendência definitivas como a nova autoridade real,

todavia, ao ser reduzido em sua pedante importância, a carnavalização se expressa pelo desejo de mudança e renovação.

Bakhtin (2005, p. 152) explica que é na praça que a “lógica específica carnavalesca dos contatos familiares, *mésalliances*, travestimentos e mistificações, imagens constantes de pares, escândalos e coroações-destronamentos” ocorre. Aqui, a carnavalização traz a praça como o centro no qual um conjunto de manifestações da cultura popular são contrapostas à ideia de um mundo hierarquizado e no qual a coesão social deve ser mantida intacta pelo *status quo*.

O elemento que unifica a diversidade destas manifestações carnavalescas vistas na cena e na análise do personagem Timóteo (e que, por conseguinte, lhes confere importância) é o riso, um riso coletivo que se opõe ao tom sério e à solenidade repressiva da cultura oficial e do poder real (e também eclesiástico), mas que não se limita a ser negativo e destrutivo, pelo contrário: projeta o povo que ri em liberdade daquele que é tirano e merecedor de deboche público.

Por fim, é importante notar que os processos de hibridização da cultura nesta dimensão apontam para uma figura vinda dos contos de fada e do melodrama que se divide entre ser coronel e ser o autoproclamado “rei”. Como coloca Sacramento (2014, p. 160), “o tema do duplo desempenha um papel fundamental nos processos de carnavalização” ao produzir “um tipo de inversão que desloca as suposições corriqueiras para um encontro intenso de transformações e inacabamentos”, isto é, o confronto entre o rico e o pobre, entre a democracia e a tirania, etc. Tudo isso é visível na cena analisada onde o antagonista é, mesmo que de forma rápida, “deposto de sua glória” pelos sertanejos em praça pública e tido como motivo de vergonha.

No fim da narrativa o vilão é castigado com a morte e sem direito à regeneração de caráter. Até seus últimos dias, Timóteo tenta ficar junto de Açucena, mesmo que talvez isso não fosse possível em vida. O coronel sequestra a jovem e se tranca com ela na igreja de Vila da Cruz. Enlouquecido, Timóteo atea fogo no lugar, com o intuito de matar Açucena e a si mesmo, mas Jesuíno chega a tempo e resgata sua amada. Já Timóteo morre quando o teto desaba e o fogo se alastra ainda mais pelo local.

FRAMES DA TELENOVELA "CORDEL ENCANTADO" (DVD) - GLOBO/SOM LIVRE (2013)	
	
FRAMES DA TELENOVELA "CORDEL ENCANTADO" (DVD) - GLOBO/SOM LIVRE (2013)	
<p>1) DIMENSÃO ESTÉTICA:</p>	<p>VERBAL</p> <ul style="list-style-type: none"> • A voz do antagonista é projetada e alta, como uma forma de reafirmar sua autoridade (e também impaciência). O sotaque é a marca que anuncia sua origem, mesmo que ele tenha vivido fora de Brogodó por anos. • Os xingamentos (com a peculiar pronúncia dos cidadãos) servem, junto da trilha mais pesada, de paisagem sonora à situação: eles localizam o telespectador no contexto dramático da trama (característica importante do melodrama). • O efeito sonoro dos tiros, ao fim da cena, potencializa o clima de tensão já instaurado.
<p>VISUAL</p>	<ul style="list-style-type: none"> • O figurino de Timóteo já não é mais o do filho de coronel: ele é um tirano (autoproclamado o novo "rei" da cidade) e suas vestes são cheias de adornos dourados. • Imponente e austero, sua postura e gestos são reflexos de sua vilania. • O cenário da praça (com a delegacia e a igreja ao seu redor) destaca a importância da cena ao tornar pública a revolta e o ataque com os tomates. • O primeiro plano aparece realçando as feições de ódio do antagonista, mas o plano geral é o mais usado (para dar a dimensão do protesto). O <i>travelling</i> destaca a ação dramática (antagonista ao centro da cena).
<p>2) DIMENSÃO DOS SISTEMAS CULTURAIS:</p>	
<p>Herdeiro do coronelismo na pequena cidade, a figura do antagonista é fruto da cultura popular, entretanto, também é uma faceta das relações de poder tensionadas pela e na cultura. Ou seja: mesmo que parte desta cultura, seu status lhe confere superioridade hierárquica social e economicamente. Sem títulos ou laços sanguíneos reais, sua tentativa de mudança de estrato social é apresentada no que pode ser visto como um "arremedo de rei" ou um pseudonobre que busca na cultura clássica o ideal de perfeição.</p>	
<p>3) DIMENSÃO DAS MATRIZES CULTURAIS:</p>	
<p>Presente nos contos de fadas a figura do mal (encarnado ora em bruxas, ora homens cruéis) ganha seu espaço na representação do vilão Timóteo. Sem arrependimentos, piedade ou empatia, ele apresenta o maniqueísmo nítido do antagonista frente o casal de protagonistas. Por parte da matriz cultural do melodrama, o personagem é lido como o Traidor no quadrilátero melodramático.</p>	
<p>4) DIMENSÃO ESPAÇO - TEMPORAL:</p>	
<p>A revolta dos moradores da cidade contra Timóteo (simultaneamente um representante do coronelismo e, agora, o tirano autointitulado rei) demonstra o escárnio para com o antagonista. A carnavalesco é nítida no rebaixamento de sua importância social. O ataque de tomates em praça pública, este espaço onde as diferenças se fazem mais notáveis, deixa entrever não apenas o deboche com a autoridade, mas o senso de justiça contra o tirano e seus desmandos. A subversão de papéis (dominador e dominados) é explícita (mesmo que de forma momentânea).</p>	

QUADRO 4 – O ATAQUE DE TOMATES A TIMÓTEO NA PRAÇA

6.1.4 Prefeito Patácio e Dona Ternurinha: as autoridades do ridículo

O personagem Patácio Peixoto (Marcos Caruso) é o prefeito de Brogodó e aliado político do coronel Januário e de Timóteo. É marido de Dona Ternurinha (Zezé Polessa) e pai de Fausto (Renato Góes) e Doralice (Nathalia Dill). A família não lhe dá sossego e não é exatamente o que ele esperava: Dora critica suas decisões administrativas e se mostra uma mulher de atitude e pulso firme (ao contrário do que sua mãe quer: uma mulher frágil e pronta para o casamento) e o filho Fausto, um rapaz influenciável, não tem capacidade para ser seu sucessor na política e mostra-se como uma marionete nas mãos do ardiloso Timóteo.

Por sua vez, a esposa do Prefeito Patácio é deslumbrada com o posto de Primeira-Dama da cidade e, com a chegada da corte de Seráfia a Brogodó, vive tentando se aproximar dos nobres e imitar seus gestos e vestuários. A personagem não se conforma com a falta de modos da filha Doralice e tenta de todas as maneiras fazer com que o filho Fausto, seu verdadeiro “xodó”, se case com Lady Carlota (Luana Martau), que é filha da Duquesa Úrsula e Duque Petrus (Felipe Camargo), sendo sobrinha do Rei Augusto. O casamento que a personagem planeja ao filho seria uma maneira de toda a família entrar para a nobreza. Dona Ternurinha é fútil e vaidosa ao extremo, mas coaduna com o marido quando o assunto está calcado no jogo de interesses pelo crescimento político e econômico da família.

O casal de personagens é construído com base na figura do Bobo ou Bufão, isto é, os legítimos representantes da comédia em meio às situações de cunho mais dramático ou pesado. É responsabilidade do casal trazer não apenas o alívio cômico, como também preparar o telespectador na transição narrativa de um contexto cênico ao outro, ou seja, realizar a cadência do arco dramático de modo que as situações encenadas sejam concatenadas pelo humor.

Nesta análise, mesmo que se considere a individualidade de cada um dos personagens, a sua atuação conjunta é levada mais em conta por serem encontrados na união dos dois bufões os estereótipos mais visíveis, a saber: os políticos corrompidos que não se importam com o povo, as figuras caricatas e atrapalhadas frente à refinada corte e a representação dos ricos esnobes que sempre maltratam pela forma ríspida e arrogante de se dirigirem aos pobres sertanejos.

A cena⁴⁶ recortada (QUADRO 5) para análise traz o contexto de duas festas representativas dos dois universos que se encontram em Brogodó: o baile da corte real e o forró que comemora o Dia de São João (festa junina). Todavia, um terceiro e pequeno evento é oferecido pelo Prefeito e sua esposa: a inauguração de um gerador de iluminação pública para a pequena cidade. A importância do evento, para além de promoção própria, está na forma como o casal enxerga o simbólico gerador: é a partir dele que Brogodó deixará de ser um lugarejo qualquer para entrar na “civilização”, deixando para trás “a idade das sombras e trevas”, nas palavras do Prefeito Patácio. O elemento que provoca o riso é que um inesperado choque elétrico atinge o casal de bufões perto de outros membros da comunidade. O incidente expõe o Prefeito e a Primeira-Dama ao ridículo e traz a comicidade pela expressão em seus rostos.

Dessa forma, na dimensão estética visual e verbal os processos de hibridização cultural se mostram menos intensos. Entretanto, é possível perceber que esta dimensão deflagra pelo figurino o desejo da Primeira-Dama: tornar-se uma nobre (ainda que isso seja quase impossível e a coloque em situação vexatória), sem deixar de lado elementos originários da cultura popular como a forma de falar e se portar. No plano visual este figurino é marcado pelos excessos: o arranjo do cabelo possui um adereço com borboletas grandes e que se movimentam constantemente, em sua mão há duas bolsas, a cor do vestido é berrante e as joias (como as pulseiras) são demasiadas. Patácio, mesmo usando uma roupa mais sóbria, também possui cores fortes. O plano geral e de conjunto predominam (mostrando outros personagens durante a cena), mas também há espaço para o plano médio que é utilizado nesta situação (e em outras) como um potencializador do teor cômico (o foco recai sobre as hilárias caras e bocas que são feitas pelos dois personagens). Por fim, os efeitos visuais da explosão aliados à caracterização após o incidente (deixando o rosto dos dois marcados pela fumaça e os cabelos desarrumados) demarcam ainda mais a função dos bufões na trama.

No plano sonoro três características se sobressaem: o sotaque e o uso de expressões populares dos personagens são os dois primeiros elementos de destaque (expressões como “apertar o bicho”, “ligar essa coisa” e “uma chave grande que parecia um tamanduá” - em referência ao gerador – denotam o ar cômico do casal até mesmo pela impostação de voz e articulação das palavras). O terceiro elemento

⁴⁶ Capítulo 66, Disco 7, Duração aproximada: 3 min. (GLOBO/SOM LIVRE, 2013).

está na altura da voz e na forma histriônica como a projetam: as palavras da linguagem coloquial, na representação do casal, adquirem novas pronúncias como o exemplo de “majestiade” em relação ao termo majestade, “General Baldinho” em relação ao General Baldini, e a indecisão sobre o adjetivo gentílico dos que nascem na cidade: ora os cidadãos são “brogodonenses”, ora “brogodozenses”.

Na dimensão dos sistemas culturais a figura da cultura popular é a mais significativa, entretanto, dadas as relações de poder e interação social, é esperado que ocorram subdivisões entre esta cultura na cena analisada: os níveis hierárquicos de importância social separam em “castas” os personagens mais pobres dos mais ricos. O casal representa ainda a necessidade de ascensão cultural, com a visão de um ideal perfeito de cultura, tentando se firmarem como civilizados ao imitarem grosseiramente os padrões da cultura erudita na figura da corte.

Já a dimensão das matrizes culturais deixa o melodrama folhetinesco como a representação de maior proeminência. Prefeito Patácio e Dona Ternurinha são os bufões do quadrilátero melodramático. E na literatura de cordel, outra matriz cultural de relevância, a representação debochada de autoridades (em seus mandos e desmandos frente ao povo injustiçado) é também uma característica representativa deste tipo de hibridização entre as formas e matrizes da cultura na telenovela.

Finalmente, é na dimensão espaço-temporal que a análise dos conceitos bakhtinianos apresenta nitidamente uma narrativa apegada ao popular. A questão dos cronótopos pode ser vista no motivo cronotópico da festa junina, ou seja, este é um tipo peculiar de “evento congelado” que evoca de forma imediata os aspectos das comemorações populares num tempo (dias dos santos católicos Antônio, João e Pedro) e num espaço (roça, fazenda, ar livre, etc.) com as características esperadas para isso (bandeirinhas, doces típicos, fogueira, músicas e cantorias, etc.).

Mas é a carnavalesca presente na cena analisada que ganha mais visibilidade. Morson e Emerson (2008, p. 454) trazem uma fala sobre o assunto que corrobora a ligação entre a figura dos bufões (também chamados de Bobos) no melodrama com a lógica carnavalesca: “O truão e o bobo, diz Bakhtin, são os risos primordiais do mundo [...]”. O rebaixamento de duas figuras de maior autoridade na cidade e sua exposição ao ridículo (tanto a involuntária, quanto a voluntária – mas não lida como “ridícula” pelo casal em seus excessos cômicos) apresenta o riso pelo deboche ao mundo oficial, sisudo e que se diz merecedor de reverências.

<p>FRAMES DA TELENOVELA "CORDEL ENCANTADO" (DVD) - GLOBO/SOM LIVRE (2013)</p>	
	
<p>1) DIMENSÃO ESTÉTICA:</p>	
<p>VISUAL</p>	<p>VERBAL</p>
<ul style="list-style-type: none"> • O figuro de Dona Ternurinha é marcado pelos excessos: o arranjo no cabelo é cheio de borboletas, duas bolsas em uma só mão, vestido cheio de rendas, usando muitas pulseiras, colares e brincos. A roupa de Palácio, ainda que mais sóbria, também possui cores fortes. • O plano geral e de conjunto predominam, entretanto, o plano médio é usado também para efeito de potencialização do teor cômico (com foco nas hilárias caras e bocas dos personagens). • Os efeitos visuais da explosão junto à caracterização após o incidente demarcam ainda mais a função dos bufões. 	<ul style="list-style-type: none"> • O sotaque e o uso de expressões populares dos personagens (como "apertar o bicho", "ligar essa coisa" e "uma chave grande que parecia um tamanduá" em referência ao gerador) denotam o ar cômico do casal. • Os bufões falam alto e de forma histriônica. Palavras da linguagem coloquial adquirem novas pronúncias (ex. "majestade") e, por conseguinte, maior apelo ao riso. • O efeito sonoro da explosão, aliado à trilha (que alterna o som do triângulo ao de cornetas) acompanham a função dos bufões na cena: provocar o riso.
<p>2) DIMENSÃO DOS SISTEMAS CULTURAIS: A figura da cultura popular é a mais significativa, todavia, dadas as relações de poder e interação social, é possível subdividir esta categoria entre os níveis de importância que os personagens possuem no contexto da cidade: eles representam a necessidade de se adequar aos padrões da cultura erudita para se afirmarem como civilizados (ainda que seus esforços sejam motivo de zombaria).</p> <p>3) DIMENSÃO DAS MATRIZES CULTURAIS: A matriz predominante é o melodrama folhetinesco: o casal é a representação fidedigna dos bufões que compõe o quadrilátero melodramático. Caricatos e sem muita noção de ridículo, os personagens fornecem o alívio cômico em situações carregadas pela dramaticidade. A representação debochada de autoridades (em seus mandos e desmandos frente ao povo injustiçado) é também uma característica de outra matriz cultural muito presente na trama: a literatura de cordel.</p> <p>4) DIMENSÃO ESPAÇO - TEMPORAL: A carnavalização é uma marca presente da cena. As figuras de maior poder na cidade são motivo de chacota em praça pública: suas vestes, o cabelo e o rosto são cobertos pela fumaça do curto-circuito. Além do deboche, eles se apresentam após o incidente, como bufões cheios de tiques, voz mais empostada e excessos risíveis. Aqui a punição do casal é vista como algo bom já que suas atitudes são corrompidas e pedantes (de acordo com seu status social, político e econômico). Como pano de fundo, a festa junina (Dia de São João) é, com o forró, novamente, um motivo cronotópico. E por este "evento congelado" que se inaugura o gerador.</p>	

QUADRO 5 – PATÁCIO E TERNURINHA LEVAM UM CHOQUE ELÉTRICO

6.2 A ANÁLISE DAS INTER-RELAÇÕES DOS PERSONAGENS

A análise das inter-relações dos personagens também passa, de modo simbiótico, pela análise dos personagens, porém, é a partir da leitura destes no quadrilátero ampliado e em suas interdependências que o foco deste tópico recai. A análise inicia-se com as inter-relações entre Rei Augusto e Capitão Herculano (dois membros da “realeza”: o primeiro exerce seu poder pelo título e o reino de Seráfia e o segundo exerce seu poder pela fama, valentia e a força que tem no bando de cangaceiros) e chega às relações estabelecidas entre os personagens Rei Augusto e Cozinheira Maria Cesária (destacando o caráter esférico desta personagem durante o arco dramático da trama).

Após isso, a análise segue as inter-relações entre Cozinheira Maria Cesária e a Duquesa Úrsula (com nítidas referências aos contos de fada e também ao melodrama folhetinesco pelas questões que envolvem a inveja, o amor e a humilhação do personagem mais oprimido socialmente) e finaliza-se com a reflexão acerca da interdependência entre Duquesa Úrsula e Capitão Herculano (de núcleos distintos) que constroem uma história paralela pela relação perigosa que ambos nutrem (num jogo dúbio entre interesse e afeto).



Figura 4 - AS INTER-RELAÇÕES DOS PERSONAGENS ANALISADOS

6.2.1 Rei Augusto e Capitão Herculano: o embate de “realezas”

Rei Augusto, amado pelo povo de Seráfia do Norte, é viúvo da rainha Cristina e pai da princesa Aurora. É bonito, alegre e muito ativo, mas, depois da morte da

mulher e do desaparecimento da filha, descuida-se e perde seu espírito aventureiro. Só volta a se animar quando descobre que sua filha pode estar viva no Brasil, para onde se muda com a corte de Seráfia. Seu senso de justiça conquista a simpatia dos moradores de Brogodó e o coração de Maria Cesária, com quem termina a novela. De início, é contra o noivado de Aurora/Açucena com Jesuíno, pois precisa cumprir a promessa de unir sua filha ao príncipe Felipe, de Seráfia do Sul. Mas, no decorrer da novela, reconhece o amor de Jesuíno por sua filha. Rei Augusto é filho da Rainha-mãe Efigênia e irmão de Duque Petrus.

Já o Capitão Herculano, o cangaceiro mais famoso do sertão de Brogodó, é um verdadeiro mito, temido e respeitado. Nunca desistiu da ideia de se reaproximar de Jesuíno e introduzi-lo no cangaço. Quando o filho era pequeno, decidiu deixá-lo na fazenda do Coronel Januário, onde o menino se cria, acompanhado da mãe, Benvinda, sem saber de suas origens. O cangaceiro temia pela segurança de sua família. No seu bando, além dos companheiros, ele conta a presença da mãe Dona Cândida (Ilva Niño), que também luta ao seu lado no cangaço.

O personagem Rei Augusto (Carmo Dalla Vecchia) é uma das figuras de maior importância na trama: além de pai da protagonista, ele representa (no contexto do quadrilátero melodramático ampliado) a função de um Justiceiro e, como tal, sua personalidade o descreve bem, ou seja, um homem condolente, bondoso, de voz calma, transparente quanto à suas ações e um governante que pensa no bem coletivo antes de pensar em si.

O personagem Capitão Herculano já é mais ambíguo e não possui uma personalidade ou atos que o caracterize somente como um arquétipo ou outro: ele é ao mesmo tempo um Justiceiro (pelo ideal de ajudar o filho e os mais pobres do sertão em seus roubos) e um Traidor (pelas relações um pouco escusas com a vilã Duquesa Úrsula e por um caráter no qual os valores morais não são os mais exaltados). Todavia, esta dualidade é justificada pela própria figura dos cangaceiros em suas múltiplas representações sociais: acusados por uns de realizarem ataques às pequenas fazendas e cidades, de roubo de gado, sequestros, assassinatos, torturas, mutilações, estupros e saques; por outros eram tidos como uma releitura de Robin Hood no sertão brasileiro, já que roubavam de fazendeiros, políticos e coronéis para dar aos pobres miseráveis que passavam fome e lutavam para sustentar suas famílias.

A cena⁴⁷ selecionada (QUADRO 6) para análise apresenta a primeira inter-relação direta entre os dois personagens. É neste momento que os dois universos (o da cultura nobre e da cultura popular) entram em confronto produzindo não apenas formas claras e apreensíveis dos processos de hibridização cultural, como transformando o local onde estes processos são analisados: Brogodó torna-se, assim, o universo do choque, isto é, o “terceiro local” que não é a Seráfia conhecida pela corte e nem a Brogodó dos cangaceiros sem a presença da realeza, mas um espaço onde personagens de ambos os lugares se encontram e passam a compartilhar suas diferenças e relações em comum.

Dessa forma, na dimensão estética visual e verbal o cenário é a praça pública (a ser mais aprofundada na dimensão espaço-temporal): é neste espaço o primeiro choque dos universos entre Seráfia e Brogodó. As mulheres da corte vestem roupas pomposas e se adornam com joias, já os homens usam medalhas, condecorações e espadas. Os cangaceiros trajam roupas rústicas de couro, com o chapéu de aba lateral, botas, rabicho, alpercatas e outros paramentos, empunhando grandes armas de fogo, facas e facões.

As carruagens luxuosas e carros da corte “confrontam” os toscos cavalos dos cangaceiros numa clara alusão ao que se poderia ler na dualidade “população civilizada” versus “população atrasada”. Já os planos de conjunto e plano americano são predominantes, todavia, o uso do contra-plongée evidencia a autoridade do cangaço frente à autoridade da realeza (destacando o duelo entre as duas “realezas”).

No plano verbal nota-se que as inter-relações dos personagens se dão pelo diálogo da fala coloquial dos cangaceiros em contraposição à fala rebuscada dos nobres. A trilha sonora exerce o papel de transição no melodrama entre as situações de crise e ao mesmo tempo riso (como o saqueamento que a corte sofre pelo cangaço). São muito bem demarcadas as marcas linguísticas do Rei e Duquesa (com fala impostada e termos não muito usuais). Já o Capitão, com sotaque forte, demonstra a braveza do líder do bando. Posteriormente, essas marcas não se fazem tão evidentes (ocorrem apropriações por parte da corte frente à fala dos nativos).

Os processos de hibridização cultural vistos na inter-relação destes dois personagens ocorrem na dimensão dos sistemas culturais quando Duas distintas

⁴⁷ Capítulo 6 , Disco 1, Duração aproximada: 5min. (GLOBO/SOM LIVRE, 2013).

culturas entram em embate: a cultura erudita da nobreza de Seráfia com a cultura popular dos sertanejos cangaceiros de Brogodó. Na inter-relação dos personagens é possível perceber que Rei Augusto se dirige ao Capitão produzindo o primeiro contato, depois de anos, frente aos dois exemplos de autoridade (um pelo título e outro pela força) num contexto atípico à realeza.

O mesmo processo pode ser analisado na dimensão das matrizes culturais. Vinda do imaginário dos contos de fada universalmente compartilhados pelo mundo, a figura do Rei, Rainha, Príncipes e membros da nobreza faz-se presente na trama. Além da pompa com a qual é sempre retratada, há também elementos como a relação conflituosa entre nobres e plebeus (especialmente pela ascensão social pelo casamento entre as duas “castas”), as relações de interesse na tomada do trono e a busca de tesouros reais perdidos. Estes elementos são retratados no início, meio e fim da trama, deixando para o núcleo da corte características que vão desde a bondade à perversidade e, também, dos dramas familiares ao alívio cômico.

Junto destas figuras também aparecem outros elementos oriundos do imaginário popular brasileiro na representação do Capitão, do bando de cangaceiros e seus feitos. O interessante destas duas matrizes é que elas são objetos constantemente retratados na literatura de cordel (esta outra matriz cultural fortemente influenciada pela cultura da oralidade, mas apresentada materialmente pela escritura). A interdependência dos personagens ressalta estas matrizes.

A literatura de cordel se apresenta como uma fonte de informação riquíssima acerca da vivência cultural de um determinado povo. Embora algumas características desses folhetins sejam gerais, cada lugar marca a sua obra de acordo com a sua realidade e seus conhecimentos. Nesse contexto, o arquétipo inspirador do personagem é Lampião: ele é visto como herói, mas também como um homem violento, tornando-se imortal no imaginário como é típico de um herói. Proença (1982) afirma que é nessa perspectiva heroica da ambiguidade que os feitos memoráveis dos homens do cangaço são agregados ao cordel.

As inter-relações dos personagens na dimensão espaço-temporal destaca o elemento da praça, um dos maiores símbolos da carnavalização, como um lugar privilegiado da ação dramática. É na praça que a interdependência dos personagens ganha maior dimensão com os seus núcleos: é este o espaço da diferença que, de forma indissociável, também evoca a trama épica e a coexistência de contrários. Esta característica, pautada na carnavalização, deixa entrever o confronto entre as

hierarquias da nobreza e do cangaço, o “rico” e o “pobre”, o “sagrado” e o “profano” (já que o bando se esconde na igreja para atacar a corte) e a presença da comicidade e deboche (que, por sua vez, também demarca o alívio dramático do melodrama).

Como elementos tidos como “atemporais”, os dois universos criam um tempo próprio na trama criando uma inter-relação dos personagens que permite que a diferença provoque sentimentos de alteridade tanto no Rei (que procura a filha perdida que, inicialmente, irá rejeitá-lo) quanto no Capitão (que sofre de um drama similar: o filho não vive ao seu lado e não se agrada dos feitos do pai no cangaço).

Uma situação de igual importância na compreensão da lógica carnavalesca presente na história é a recepção da corte pelo cangaço ser um desencontro de comunicação. No telegrama enviado por Rei Augusto, falando sobre a visita, havia uma parte manchada. Prefeito Patácio, por não conseguir ler, acaba achando que a realza chegaria pela Estação de Trem de Formosura, mas não é o que acontece. Devido à confusão, enquanto os moradores estranham o suposto atraso do rei, a comitiva real está parada em frente ao Palácio da Prefeitura.

O elemento de riso é um escape na situação já que os moradores da cidade esperam ansiosos pela comitiva da corte, mas, em meio a bandeirinhas, música e fogos de artifício, todos começam a ouvir berros de animais e ficam decepcionados: um rebanho de bodes chega pela Estação ao invés da corte. O humor antecede a tensão dramática e provoca a inter-relação dos personagens na praça pública não escondendo suas diferenças, mas realçando-as num primeiro contato e destacando também suas relações em comum (como o símbolo da autoridade que cada personagem exerce em seus contextos de origem).

FRAMES DA TELENOVELA "CORDEL ENCANTADO" (DVD) - GLOBO/SOM LIVRE (2013)	
	
1) DIMENSÃO ESTÉTICA:	
<p>VISUAL</p> <ul style="list-style-type: none"> • O cenário é a praça: é neste espaço o primeiro choque dos universos entre Seráfia e Brogodó. • As mulheres da corte vestem roupas pomposas e se adornam com joias, já os homens usam medalhas, condecorações e espadas. Os cangaçeiros trajam roupas rústicas de couro, com o chapéu de aba lateral, botas e alpercatas, empunhando grandes armas de fogo, facas e facões. As carruagens luxuosas e carros da corte "confrontam" os toscos cavalos dos cangaçeiros. • Os planos de conjunto e plano americano são predominantes, todavia, o uso do contra-plongée evidencia a autoridade do cangaço frente à autoridade da realeza. 	<p>VERBAL</p> <ul style="list-style-type: none"> • A interação entre os personagens se dá pelo diálogo da fala coloquial dos cangaçeiros com a fala rebuscada dos nobres. • A trilha sonora exerce o papel de transição no melodrama entre as situações de crise e ao mesmo tempo riso (como o saqueamento que a corte sofre pelo cangaço). • São muito bem demarcadas as marcas linguísticas do Rei e Duquesa (com fala empostada e termos não muito usuais). Já o Capitão, com sotaque forte, demonstra a bravura do líder do bando. Posteriormente, essas marcas não se fazem tão evidentes (ocorrem apropriações por parte da corte frente à fala dos nativos).
2) DIMENSÃO DOS SISTEMAS CULTURAIS:	
<p>Duas distintas culturas entram em embate: a cultura erudita da nobreza de Seráfia com a cultura popular dos sertanejos cangaçeiros de Brogodó. Na inter-relação dos personagens é possível perceber que Rei Augusto se dirige ao Capitão produzindo o primeiro contato, depois de anos, frente aos dois exemplos de autoridade (um pelo título e outro pela força) num contexto atípico à realeza.</p>	
3) DIMENSÃO DAS MATRIZES CULTURAIS:	
<p>Vinda do imaginário dos contos de fada universalmente compartilhados pelo mundo, a figura do Rei, Rainha, Príncipes e membros da nobreza faz-se presente na trama. Junto destas figuras também aparecem outros elementos oriundos do imaginário popular brasileiro na representação do Capitão, do bando de cangaçeiros e seus feitos. O interessante destas duas matrizes é que elas são objetos constantemente retratados na literatura de cordel (esta outra matriz cultural fortemente influenciada pela cultura da oralidade, mas apresentada materialmente pela escritura). A interdependência dos personagens ressalta estas matrizes.</p>	
4) DIMENSÃO ESPAÇO - TEMPORAL:	
<p>Aqui a praça, um dos maiores símbolos da carnavalização, se faz presente pelo espaço da diferença e revela a coexistência de contrários. Esta característica, pautada na carnavalização, deixa entrever o confronto entre as hierarquias da nobreza e do cangaço, o "rico" e o "pobre", o "sagrado" e o "profano" (já que o bando se esconde na igreja para atacar a corte) e a presença da comicidade e deboche (que, por sua vez, também demarca o alívio dramático do melodrama). O motivo cronotópico que mais se destaca é o da aventura.</p>	

QUADRO 6 – A CHEGADA DO REI E A RECEPÇÃO DO CANGAÇO

6.2.2 Rei Augusto e Cozinheira Maria Cesária: um conto de fadas no sertão

A personagem Maria Cesária (Lucy Ramos) é tida como a melhor cozinheira da cidade. Ela é filha mais velha de Damião (Tony Tornado) e Amália (Débora Duarte) e irmã de Galego (Renan Ribeiro), Tibungo (Land Vieira) e Juca (Max Lima). Torna-se amiga e cúmplice de Doralice ao começar a trabalhar na casa do Prefeito Patácio e Dona Ternurinha (mesmo sofrendo humilhações do casal logo no começo).

Ao chegar ao Brasil pela segunda vez, o Rei Augusto se encanta pela cozinheira Maria Cesária assim que a vê, pela primeira vez, na cozinha do prefeito Patácio. A beleza da jovem, sua timidez e seu tempero maravilhoso o conquistam completamente. Ele não se importa que ela seja uma serviçal e inicia um romance com a jovem cozinheira. Ela fica receosa, mas se entrega aos poucos e termina a novela rainha e grávida do rei. Os processos de hibridização cultura a partir da inter-relação dos dois personagens acontecem de modo muito claro, seguindo a perspectiva harmônica apresentada por García Canclini (e tensionada, neste espaço, dentro do campo da ficção seriada televisiva).

A cena⁴⁸ recortada (QUADRO 7) para análise traz especificamente o primeiro encontro de ambos os personagens. O contexto é o almoço oferecido pelo Prefeito e sua esposa como boas-vindas à comitiva real. Há duas cozinheiras que preparam as comidas: uma delas briga com Maria Cesária e esta acaba ficando sozinha no preparo. A situação lhe é favorável já que ela pode cozinhar sem receitas, mas a partir de sua inspiração. O almoço é servido para um grande número de convidados e todos aprovam o sabor da comida. Rei Augusto, muito entusiasmado, decide conhecer a cozinheira e agradecê-la. Ao chegar à cozinha ele se depara com a jovem muito tímida e cabisbaixa. O Rei se encanta, quando retira o pano que recobre sua cabeça e rosto, e beija a mão da moça. Ambos já se mostram apaixonados à primeira vista.

Na dimensão estética visual e verbal é explícito que a postura ereta e os gestos comedidos de Rei Augusto contrastam com a cabeça baixa e a postura encurvada da Cozinheira Maria Cesária. Os dois universos são distintos até na forma como se expressam pelo corpo dos personagens. Por sua vez, a iluminação

⁴⁸ Capítulo 7, Disco 1, Duração aproximada: 4 min. (GLOBO/SOM LIVRE, 2013).

privilegia ora o rei, ora a cozinheira (destacando a personagem no primeiro plano ou segundo): isto já é feito com o casal protagonista (no quadrilátero melodramático simples) e repete-se aqui. O figurino nobre (com o qual ele permanece durante toda a trama) choca-se com as roupas simplíssimas da cozinheira e o lenço que lhe esconde o rosto. O mistério envolto no rosto que não se mostra já antecipa que o ato da retirada do lenço transforma a partir a personagem nos níveis da personalidade e características físicas.

Ainda no plano visual o cenário da cozinha (em comparação com a refinada sala de jantar que abriga a corte e os convidados no almoço) opõe socialmente o espaço demarcado para cada um dos dois personagens. Transpor esta barreira mostra como o processo de hibridização cultural potencializa as inter-relações na convivência cotidiana do casal de personagens. Mesmo com planos americanos sobressaindo-se na cena, os primeiros planos (com o foco sobre o rosto dos personagens) dirigem o olhar do telespectador tão somente para o casal.

No plano verbal a voz torna-se o elemento fundamental de identificação entre as origens culturais dos personagens: o rei (mesmo paciente e tolerante) tem uma voz límpida e audível, a cozinheira tem a voz extremamente baixa, tímida e nada projetada, além disso, a jovem quase não fala com estranhos (o que motiva grande parte das zombarias empreendidas pelos bufões Patácio e Ternurinha). Completa a paisagem sonora da cena o som ambiente das panelas e do fogão que localizam, para além da questão imagética, o telespectador na trama e seu contexto. E, como é imprescindível no melodrama, uma trilha lenta e romântica embala o encontro (já deixando entrever a relação amorosa que ali se inicia).

Na dimensão dos sistemas culturais os processos de hibridização cultural são visíveis por unirem duas representações sociais polarizadas, isto é, o universo mais representativo do que se entende por cultura erudita choca-se com o universo da cultura popular. A figura da nobreza, pela divisão e sistematização da cultura em estratos, jamais prevê a inter-relação entre esta camada social com a figura de uma cozinheira plebeia e, mesmo com a clara separação entre estes distintos mundos, os personagens se interligam pelo ideal de amor romântico presente na história.

Ideal romântico este que é fruto de duas das maiores matrizes culturais que coexistem na interdependência do casal: a literatura advinda dos contos de fada e o melodrama folhetinesco. A primeira matriz é evidenciada pelo arquétipo da gata borralheira e plebeia que, mesmo passando por agruras na vida, vence ao fim e sela

sua guinada social ao casar-se com alguém da nobreza, seja ele rei ou príncipe. E na segunda matriz a figura do Justiceiro (ou herói) passa a trama toda defendendo a personagem Vítima (amada) com o intuito de se juntar a ela pelo amor. Esta faceta é vista, por exemplo, quando o rei se dirige à cadeira para libertar a cozinheira que é acusada falsamente de roubo pelo Prefeito e a Primeira-dama.

Aqui os processos de hibridização cultural interligam estas duas matrizes a partir da telenovela. Cristiane Costa (2000, p. 88) chama esse fenômeno de “Paradigma Cinderela”. A autora mapeia alguns dos pontos básicos presentes nas narrativas românticas que foram apropriados pela cultura romântica, como o triângulo amoroso, a valorização do indivíduo em relação à ordem social, a possibilidade de ascensão econômica através do casamento (o citado paradigma).

Quanto a este último ponto, é possível ver que a distinção entre papéis femininos e masculinos transparece nas produções de telenovela brasileira (e em outros formatos latinoamericanos) uma dinâmica da inesgotabilidade do desejo (desejo dificultado por um obstáculo e continuamente renovado por ele). A estrutura híbrida de “Cordel Encantado” apresenta, pela inter-relação destes personagens, a promessa de emoções em conta-gotas e novidades em séries de forma cotidiana.

Na dimensão espaço-temporal é possível realizar uma leitura da cozinha como um motivo cronotópico que evoca, no mesmo instante, a representação de um espaço e tempo marcado pelas desigualdades sociais e pela cisão entre este espaço do trabalho (dos serviçais) e o espaço do lazer (dos nobres). Além de reforçar as duas matrizes culturais citadas acima, nesta dimensão é possível notar que o tempo da narrativa mostra uma gradual hibridização que acontece (pelo amor romântico) e que transformam os personagens (com destaque à cozinheira). Este tempo evocado pela cozinha irá se repetir em outras cenas denotando expressões de carinho do rei para com a cozinheira e sendo, por boa parte da narrativa, o espaço reservado à união e inter-relação dos personagens (não muito benquista por alguns membros da corte).

FRAMES DA TELENOVELA "CORDEL ENCANTADO" (DVD) - GLOBO/SOM LIVRE (2013)	
	
<p align="center">2) DIMENSÃO DOS SISTEMAS CULTURAIS:</p> <p>O universo mais representativo da cultura erudita se choca com um dos elementos mais representativos da cultura popular. A figura da nobreza, pela divisão e sistematização da cultura em estratos, jamais prevê a inter-relação entre desta camada social com a figura de uma cozinheira plebeia. Mesmo com a clara separação entre os "distintos mundos", como a própria cozinheira diz posteriormente, as figuras são interdependentes pela relação do amor. A inter-relação de ambos é vista como um processo de hibridização da cultura.</p>	
<p>3) DIMENSÃO DAS MATRIZES CULTURAIS:</p> <p>A matriz cultural dos contos de fada se faz presente pelo arquétipo da gata borralheira plebeia que, mesmo passando por agruras na vida, irá vencer ao fim selando sua guinada ao casar-se com alguém da nobreza (príncipe, rei, etc.). De igual modo, como é evidente na matriz do melodrama folhetinesco, a figura do Justiciero (ou Herói) passa pela trama defendendo a personagem Amada/Vítima (Mocinha), com o intuito de se juntar a ela no ideal do amorromântico (e, também, maniqueísta já que o mal é punido e o bem exaltado). As duas figuras fazem parte do quadrilátero melodramático.</p>	
<p>4) DIMENSÃO ESPAÇO - TEMPORAL:</p> <p>Uma possível leitura da cozinha nos palácios como motivo cronotópico evoca de imediato a representação de um espaço e tempo marcado pela desigualdade social e destinado aos personagens vitimados e excluídos nos contos. Na cena em questão, por tratar-se da residência do prefeito (a maior autoridade da cidade), por ser a cozinheira motivo de chacota e humilhação e, ao final, reafirmar o arquétipo da cinderela, este espaço também pode ser lido como um motivo cronotópico.</p>	
<p align="center">FRAMES DA TELENOVELA "CORDEL ENCANTADO" (DVD) - GLOBO/SOM LIVRE (2013)</p>	
<p align="center">1) DIMENSÃO ESTÉTICA:</p>	
<p align="center">VISUAL</p>	<p align="center">VERBAL</p>
<ul style="list-style-type: none"> • A postura e os gestos comedidos do Rei Augusto contrastam com a cabeça baixa e o corpo encurvado da cozinheira Maria Cesária. • A iluminação privilegia ora o rei, ora a cozinheira (destacando a personagem no primeiro plano ou segundo). • O figurino nobre (que permanece durante toda a trama) choca-se com a simplíssima roupa da cozinheira e o lenço que lhe cobre o cabelo e o rosto. • O cenário da cozinha (em comparação ao da refinada sala de jantar) opõe socialmente o espaço demarcado de cada um dos dois personagens. • Planos americanos se sobressaem, mas deixam espaço aos primeiros planos (nos rostos). 	<ul style="list-style-type: none"> • O papel da voz torna-se fundamental para a identificação da origem dos personagens: o rei (mesmo paciente) tem uma voz límpida e audível, a cozinheira quase não fala com estranhos (o que motiva a zombaria da patroa) e sua voz é baixa, tímida e nada projetada. • O som ambiente das panelas e fogão toma a maior arte da cena (localizando, para além da questão imagética, o espectador na trama e seu contexto). • Por pouco tempo, uma trilha lenta e romântica embala o encontro dos dois (deixando entrever a relação amorosa que ali se inicia).

QUADRO 7 – O PRIMEIRO ENCONTRO DO REI E DA COZINHEIRA

6.2.3 Cozinheira Maria Cesária e Duquesa Úrsula: a inveja, o amor e a humilhação

A grande vilã Duquesa Úrsula (Débora Bloch) vem de Seráfia do Norte e é bonita, sofisticada e bastante vingativa. Já manteve um romance com Rei Augusto e não aceita tê-lo perdido para a Rainha Cristina. Desde então, passou a planejar maneiras de retomar seu lugar. Casou-se com Duque Petrus, irmão de Augusto, e com ele teve Lady Carlota. Conta com a fidelidade de seu amante, o mordomo Nicolau, na execução de seus planos. E é com a ajuda dele que Úrsula se livra de Petrus, prendendo-o em uma masmorra, e de Cristina, com a morte desta em terras brasileiras na primeira vinda da corte. Como não consegue assumir o posto de rainha, tenta casar sua filha com o príncipe Felipe, de Seráfia do Sul. Novamente acompanha a comitiva do rei Augusto ao Brasil para tentar evitar que a Princesa Aurora/Açucena seja encontrada.

Ao perceber que o Rei está apaixonado pela simples cozinheira, ela inicia inúmeras humilhações contra a jovem para fazer com que ela desista do romance e perceba a impossibilidade de dois mundos diferentes serem unidos pelo amor. Invejando a paixão provocada por Maria Cesária vê sua tentativa de tomar o posto de rainha ser novamente atrapalhada por uma plebeia (já que Cristina também tinha essa origem quando se casou com Augusto, ainda que tivesse sido educada por uma família culta).

A cena⁴⁹ a ser analisada (QUADRO 8) apresenta o contexto de uma destas humilhações provocadas pela Duquesa para com a cozinheira. O baile real acontece na sala da prefeitura de Brogodó e, já vivendo uma história de amor (ainda) às escondidas com Rei Augusto, Maria Cesária ganha um lindo vestido seu par romântico e se prepara para dançar uma valsa com ele. Terminando os últimos preparos para servir os convidados, ela está na cozinha já arrumada. Úrsula a destrata e rebaixa, jogando uma taça de vinho em sua roupa. A cozinheira tomada pela ira dá uma surra na Duquesa e rasga o vestido que esta usava. Todos ouvem o barulho da sala e Rei Augusto vê a cena. Constrangido pela vulgaridade do que acontece na cozinha, ele briga com a amada e, toda a situação que havia sido planejada pela vilã, surte efeito fazendo com que o casal comece a viver um momento de crise.

⁴⁹ Capítulo 67, Disco 7, Duração aproximada: 4 min. (GLOBO/SOM LIVRE, 2013).

Na dimensão estética e visual a inter-relação das personagens mostra a importância de ambas no arco dramático que envolve o Rei Augusto. A postura e os gestos fortes revelam a importância das personagens e a evolução da personagem Maria Cesária. Aqui o caráter esférico da personagem Cesária torna-se muito nítido em relação à cena anteriormente analisada: a cozinheira apresenta-se como uma personagem que evolui, traz comportamentos distintos do início de sua aparição e surpreendendo o telespectador.

Como o plano médio é o mais usado (especialmente no plano e contra-plano) o foco recai, como é usual, no diálogo que antecipa o clímax provocado pela briga. Planos americanos acompanham a movimentação das personagens no momento em que a cozinheira bate na Duquesa (destacando os ângulos frontal e de perfil). O figurino mais sofisticado de Maria Cesária (do vestido às joias e cabelo) denota a mudança que a personagem começou a sentir internamente quando esta conhece o Rei. O cenário do baile contrasta-se com o da cozinha pela parca iluminação e reafirma os espaços das representações sociais.

Já no plano verbal o clima de tensão é acompanhado por uma trilha pesada e que, gradualmente, segue a movimentação cênica, isto é, o ritmo imposto à trilha adequa-se à discussão que leva à briga e, por fim, chama a atenção dos participantes do baile. Os efeitos sonoros de louças e vidros quebrando-se (mais os gritos de socorro e os xingamentos) corroboram a tensão abafando a música que toca no cômodo ao lado. A voz da cozinheira é projetada e se sobrepõe à da Duquesa que, no entanto, mantém ainda a voz ameaçadora e altiva (frente à jovem), mas mostra-se com voz cálida, calma e suplicante quando se dirige ao rei mentindo (aqui as faces de uma personalidade dissimulada e manipuladora da personagem entram ainda mais em destaque).

No plano da dimensão dos sistemas culturais as inter-relações das personagens evidenciam os processos de hibridização cultural. A nobreza se encontra com uma representante do povo. Ao contrário do que ocorre com o Rei (inter-relação harmônica), a própria discussão desvela a incompatibilidade dos universos e destaca a estratificação pelo título e pela condição de nascimento. A única possibilidade de mudança nesse cenário de classificação entre o erudito e o popular se dá pelo casamento da cozinheira com o rei (o que causa ciúmes na ambiciosa Duquesa). A inter-relação de ambas se dá na tênue linha entre as castas distintas que podem ser unidas pelo ideal de amor romântico versus o amor pelo

interesse. O que mais destoa entre a interdependência das personagens não está na origem ou no sistema cultural no qual cada uma se encontra, mas está no plano moral que é visto sob óticas diferentes pela Amada (Mocinha) e pela Traidora (Vilã).

É justamente o plano moral que, também visto na dimensão das matrizes culturais, aponta a união dos contos de fadas aliados ao melodrama folhetinesco na inter-relação aqui analisada. Desse modo, por mais que a Duquesa não seja parte da família de Maria Cesária, ainda assim, a vilã exerce o papel de madrasta má sobre o arquétipo da Cinderela. Até mesmo o figurino da vilã Úrsula teve como ponto de partida a figura da madrasta da Branca de Neve no filme de Walt Disney e os desfiles de outono-inverno das marcas Lanvin, Gucci e Pucci. Os elementos-chave do figurino da personagem eram a silhueta com anquinhas, as penas de pássaros, os chapéus, as pedras grandes e as ombreiras.

Todavia, diferentemente, dos contos clássicos, a matriz do melodrama dá à figura vitimizada a possibilidade de enfrentar sua inimiga pelo uso da força e da raiva no contexto da situação (e isto só ocorre porque esta interdependência das personagens ocorre na mistura entre os quatro sentimentos básicos presentes no folhetim: o medo, o entusiasmo (lido como ímpeto), a dor (da humilhação) e o riso (depreciativo)). Ainda na matriz cultural folhetinesca é visível que a Duquesa faz jus a seu papel no quadrilátero melodramático (ampliado) como a Traidora por matar a esposa do rei, prender seu irmão numa masmorra e tentar a todo tempo matar sua filha, sem abrir mão, contudo, de sua relação de proximidade e confiança com este personagem.

Na dimensão espaço-temporal dois motivos cronotópicos surgem: a cozinha (já citada na análise anterior) e o baile da corte. Porém, o baile da corte se mostra como o motivo cronotópico mais predominante por ser encontrado nele o tempo e o espaço de uma narrativa que provoca o clímax (da briga entre as duas personagens) e o “gancho” da história para as próximas cenas (o momento de tensão entre a cozinheira e o rei, que não gosta do incidente). De igual modo, este motivo cronotópico traz consigo os elementos que o configuram como um “evento congelado” ao imaginar-se toda a pompa e circunstância envolvidas no tema do baile real que é retratado inúmeras vezes na literatura, no cinema, no teatro e nas telenovelas.

FRAMES DA TELENOVELA "CORDEL ENCANTADO" (DVD) - GLOBO/SOM LIVRE (2013)	
	
<p>1) DIMENSÃO ESTÉTICA:</p> <p>VISUAL</p> <ul style="list-style-type: none"> A postura e a gestos fortes revelam a importância das personagens e a evolução de uma delas (a cozinheira Maria Cesária). O plano médio (no plano-contraplano) é o mais usado e detém-se no diálogo. Planos americanos acompanham a movimentação das personagens no momento da briga (destacando o ângulo frontal e de perfil). O figurino mais sofisticado da cozinheira (do vestido às joias e cabelo) denota mudanças na personagem esférica em relação às vestes da Duquesa (que são, desde o início, suntuosas). O cenário do baile contrasta-se com o da cozinha pela parca iluminação e realma os espaços das representações sociais. 	<p>VERBAL</p> <ul style="list-style-type: none"> O clima é de tensão e, justamente por isso, a trilha é pesada e acompanha (gradualmente) a movimentação cênica, isto é, o ritmo imposto à trilha adéqua-se à discussão que leva à briga e, por fim, chama a atenção dos participantes do baile. Efeitos sonoros de louças e vidros quebrando-se (mais os gritos e xingamento) corroboram a tensão abatando a música do baile. A voz da cozinheira é projetada e se sobrepõe, no climax, à da duquesa (outra mostra que a personagem é esférica). A voz da duquesa é ameaçadora e alta (frente à cozinheira), mas calma e suplicante (frente ao rei). O que designa sua personalidade manipuladora.
<p>2) DIMENSÃO DOS SISTEMAS CULTURAIS:</p> <p>A nobreza se encontra com uma representante popular. A própria discussão de ambas desvela a incompatibilidade dos universos e destaca a estratificação pelo título e pela condição de nascimento. A única possibilidade de mudança nesse cenário de classificação entre o erudito e o popular se dá pelo casamento da cozinheira com o rei (o que causa ciúmes na ambiciosa duquesa). A inter-relação destas figuras se dá na tênue linha entre as castas distintas que podem ser unidas pelo ideal de amor romântico versus amor pelo interesse (visto com maus olhos).</p> <p>3) DIMENSÃO DAS MATRIZES CULTURAIS:</p> <p>O conto de fadas é a matriz primordial nesta inter-relação das personagens. Por mais que a Duquesa não seja parte da família da cozinheira Maria Cesária, ainda assim, esta primeira exerce o papel da madrasta má sobre o arquétipo da cinderela. Todavia, diferentemente dos contos clássicos, a matriz melodramática dá à figura vitimizada a possibilidade de enfrentar a vilã pelo uso da força e da raiva no contexto da situação (isto só ocorre porque esta interdependência de personagens ocorre na mistura entre os quatro sentimentos básicos do medo, do entusiasmo (lido como impeto), da dor (da humilhação) e do riso (depreciativo) presentes no folhetim).</p> <p>4) DIMENSÃO ESPAÇO - TEMPORAL:</p> <p>O baile da corte é o motivo cronotópico que se faz nítido na trama e se sobrepõe à cozinha (cenário). E por ele que as personagens se enfrentam e é pelo baile também que ocorre o climax e o "gancho" da história: sendo o climax a briga provocada pela Duquesa que não vê o rei dançando com a cozinheira e o gancho o momento de tensão entre a cozinheira e o rei (que não gosta do incidente).</p>	

QUADRI 8 - A BRIGA DA DUQUESA E DA COZINHEIRA NO BAILE

6.2.4 Duquesa Úrsula e Capitão Herculano: uma relação perigosa

No decorrer da novela, Duquesa Úrsula aproxima-se do Capitão Herculano com interesses escusos. Depois de tentar, em vão, convencê-lo a roubar o tesouro de Seráfia para escaparem juntos de Brogodó, a duquesa foge do acampamento, mas é picada por uma cobra enquanto se esconde na mata. Herculano a encontra e a leva de volta. Angustiado e com medo de que algo aconteça com a duquesa, o capitão ordena que Belarmino (João Miguel) busque o médico da cidade. Após o susto, Úrsula diz que o cangaço não é vida para ela, mas que eles poderiam ter uma vida de luxo se ele aceitasse roubar o tesouro. Mas o capitão mantém firme sua decisão. Aos poucos a relação sai do nível do interesse para chegar à paixão.

O contexto da cena⁵⁰ escolhida para análise refere-se a um dos primeiros encontros entre a Duquesa Úrsula e o Capitão Herculano em sua tenda, no meio do acampamento do cangaço. A tentativa de sedução da vilã estava centrada, após a noite de amor, em aplicar na bebida do cangaceiro o seu soro da verdade. O objetivo é retirar dele as declarações sobre a identidade da princesa e seu paradeiro na cidade de Brogodó. Mesmo que o soro lhe cause uma ligeira tontura, a braveza do Capitão é maior e ele consegue resistir à armadilha expulsando a vilã para fora da tenda (quase sem roupa) e ordenando que um de seus homens a levasse de volta à cidade.

Na dimensão estética visual e verbal o cenário mescla objetos toscos com a prataria roubada pelo capitão. Velas, iluminação baixa e cortinas de renda (em primeiro plano) fazem às vezes de um “véu” que mascara a verdade e encobre interesses. Esta atmosfera sombreada deixa a dúvida, a incerteza e ambiguidade (já própria da figura do cangaceiro) ainda mais latentes. Este ocultamento (dos corpos *seminus* na inter-relação dos personagens) pode ser associado ao constrangimento que a verdade iria causar na vilã e, por conseguinte, acabaria por destruir seu plano antes do previsto. Ao deixar estes elementos em primeiro plano com a função de “ocultar” é possível, dentre outras leituras, perceber que até mesmo na etimologia da palavra verdade existe uma reflexão: em grego o termo é grafado como *aletheia*, ou seja, se o cindirmos teremos “*a*” que significa sem e “*lethia*” que significa ocultar.

⁵⁰Capítulo 19, Disco 2, Duração aproximada: 4 min. (GLOBO/SOM LIVRE, 2013).

Com igual importância, os figurinos definem o *status*: o Capitão usa couro e munição atrelada à calça, já a Duquesa usa vestidos decotados e joias. Um exerce a força pela arma, a outra exerce pelo corpo e sensualidade. Os primeiros planos aparecem mais e o uso de plano-detache é necessário (nas taças, no soro da verdade, no sutiã). O ponto de vista, por poucos momentos, é subjetivo (mostrando a visão embaçada do capitão tentando enxergar a vilã), algo pouquíssimo usado no decorrer da telenovela (um outro exemplo pode ser visto quando Duque Petrus, usando uma máscara de ferro presa ao rosto, persegue pelas ruas a Duquesa – justamente na sequência da cena em que esta volta da tenda).

No plano verbal a música “Fogo e Gasolina” é o *leitmotiv* do casal e destaca a inter-relação proibida e perigosa de ambos. Antes disso, um tango embala o casal em seus preliminares. A linguagem coloquial torna-se a falada por ambos (ela abre mão de sua linguagem formal com motivações escusas). Também como forma de transição narrativa, a trilha demarca dois momentos: o suspense (aplicação do soro e efeitos dele no capitão) e a reviravolta (quando ele resiste e a expulsa). Com o plano fracassado, a duquesa volta-se ao capitão usando a linguagem formal.

Os processos de hibridização cultural podem ser lidos na dimensão dos sistemas culturais no popular que se encontra com o erudito, não pelo choque, mas pelo interesse e desejo. A interação entre os personagens se dá pela representação da autoridade (seja pelo título ou pela conquista dos feitos). Mesmo que à sua maneira, a figura do capitão Herculano representa o líder e os elementos de prata de sua tenda transparecem a “suntuosidade à moda do cangaço”: uma mostra de que mesmo na faceta do popular é possível ver hierarquias e subdivisões da cultura nesse viés.

Na dimensão das matrizes culturais estes processos hibridizadores também são notáveis quando análise aponta duas forças míticas que entram em ação: a matriz cultural dos contos de fada e o cangaço (muito retratado na literatura de cordel e presente no imaginário popular sertanejo). A vilã encarna a figura da feiticeira maléfica ao colocar o soro da verdade na bebida do capitão que, por sua vez, representa a valentia personificada que resiste até mesmo ao “feitiço da bruxa”. O contrato ficcional não apenas permite que o telespectador aceite a abordagem fabular da trama, como também serve de ponte entre as duas matrizes no processo de hibridização cultural.

A inter-relação dos personagens possibilita visualizar um elemento curioso no quesito vilania: é destinada à figura feminina que suas maldades também possam ser empreendidas pelo uso do corpo e do sexo, todavia, o mesmo não ocorre na figura masculina. É dizer que o vilão Timóteo, tão mau quanto a Duquesa, em momento nenhum apresenta partes de seu corpo ou tenta pela sensualidade conseguir aplicar seus atos vis contra Açucena ou outros personagens. Até mesmo o Capitão Herculano, que realiza saques e outros crimes, não se usa de sua possível sensualidade para isso. Esta característica também se mostra peculiar quando se nota que o uso do corpo e do sexo é privado da ingênua Amada e deixado apenas à Traidora no quadrilátero melodramático (ainda mais na narrativa de “Cordel Encantado” que prevê relações de poder e personalidade maniqueístas como forma de tornar o caráter fabular ainda mais visível na trama).

Por fim, na dimensão espaço-temporal, a carnavalização se faz presente pela coexistência de contrários entre o sofisticado e o rústico, o culto e o popular. O interessante desta interdependência é que as relações de poder são exercidas no deboche feito à duquesa que é expulsa da tenda sem vestir suas roupas e, humilhada, é exposta ao ridículo com as partes baixas/ íntimas quase à mostra. O bando não apenas ri como se aproveita desse momento para confirmar a fala do capitão: “A lei aqui sou eu!”, isto é, a nobreza não possui no sertão a importância que seus títulos requerem. O riso expresso na cosmovisão carnavalesca mostra-se como uma apropriação cômica do corpo, mais precisamente a exploração de um contato do homem com o baixo material e corporal. Há uma ênfase acentuada nas partes baixas do corpo, isto é, nos órgãos genitais e excretores, nos orifícios, nas cavidades situadas entre numa zona que expõe o limite entre o interior do homem e o mundo que o circunda.

Nas cenas finais da telenovela, a Duquesa Úrsula apresenta um elemento muito próprio do melodrama: a possibilidade de regeneração da vilã pela morte. Isso ocorre quando Úrsula, Ternurinha e Zóio-Furado conseguem encontrar o esconderijo do tesouro de Seráfia, mas quando estão prestes a fugir, Herculano flagra o trio. O Rei do Cangaço fica furioso ao perceber a traição da duquesa. Ela ainda tenta se defender dizendo que o amava, mas o capitão não dá ouvidos às declarações. Neste momento, Zóio-Furado saca a arma para atirar em Herculano e Úrsula, imediatamente se joga na frente sendo atingida pela bala. A duquesa cai nos braços do capitão e morre amparada pelo seu amado.

 <p style="text-align: center;">FRAMES DA TELENOVELA "CORDEL ENCANTADO" (DVD) - GLOBO/SOM LIVRE (2013)</p>			
<p>1) DIMENSAO ESTETICA:</p>		<p>2) DIMENSAO DOS SISTEMAS CULTURAIS:</p>	
<p>VISUAL</p>	<ul style="list-style-type: none"> O cenário mescla objetos toscos com a prataria roubada pelo capitão. Velas, iluminação baixa e cortinas de renda (em primeiro plano) fazem às vezes de um "véu" que mascara a verdade e encobre interesses. Os figurinos definem o status: o capitão usa couro e munição atrelada à calça, já a duquesa usa vestidos decotados e joias. Um exerce a força pela arma, a outra exerce pelo corpo e sensualidade. Os primeiros planos aparecem mais e o uso de plano-detalhe é necessário (nasttaças, no soro da verdade, no sutiã). O ponto de vista, por poucos momentos, é subjetivo (mostrando a visão embaçada do capitão). 	<p>O popular se encontra com o erudito, não pelo choque, mas pelo interesse e desejo. A interação entre os personagens se dá pela representação da autoridade (seja pelo título ou pela conquista dos feitos). Mesmo que à sua maneira, a figura do capitão Herculano representa o líder e os elementos de prata de sua tenda transparecem a "suntuosidade à moda do cangaço": uma mostra de que mesmo na faceta do popular é possível ver hierarquias e subdivisões da cultura nesse viés.</p>	
<p>VERBAL</p>		<p>3) DIMENSAO DAS MATRIZES CULTURAIS:</p>	
<ul style="list-style-type: none"> A música "Fogo e Gasolina" é o leitmotiv do casal e destaca a inter-relação proibida e perigosa de ambos. Antes disso, um tango embala o casal em seus preliminares. A linguagem coloquial torna-se a falada por ambos (ela abre mão de sua linguagem formal com motivações escusas). Como forma de transição narrativa, a trilha demarca dois momentos: o suspense (aplicação do soro e efeitos dele no capitão) e a reviravolta (quando ele resiste e a expulsa). Com o plano fracassado, a duquesa volta-se ao capitão usando a linguagem formal. 		<p>Duas forças míticas entram em ação: a matriz cultural dos contos de fada e o cangaço (muito retratado na literatura de cordel e presente no imaginário popular sertanejo). A vilã encarna a figura da feiticeira maléfica ao colocar o soro da verdade na bebida do capitão que, por sua vez, representa a valentia personificada que resiste até mesmo ao "feitiço da bruxa". O contrato ficcional não apenas permite que o telespectador assuma a abordagem fabular da trama, como também serve de ponte entre as duas matrizes no processo de hibridização cultural.</p>	
		<p>4) DIMENSAO ESPACO-TEMPORAL:</p>	
		<p>A carnavalização se faz presente pela coexistência de contrários entre o sofisticado e o rústico, o culto e o popular. O interessante desta interdependência é que as relações de poder são exercidas no deboche feito à duquesa que é expulsa da tenda sem vestir suas roupas e, humilhada, é exposta ao ridículo com as partes baixas/ íntimas quase à mostra. O bando não apenas ri como se aproveita desse momento para confirmar a fala do capitão: "A lei aqui sou eu!", isto é, a nobreza não possui no sertão a importância que seus títulos requerem.</p>	

QUADRO 9 – DUQUESA APLICA O SORO DA VERDADE NO CAPITÃO

6.3 A PLASMAÇÃO CONCLUSIVA DA ANÁLISE

A plasmação conclusiva tem por objetivo reunir os fragmentos analisados e verificar como a análise dos personagens e suas inter-relações respondem à pergunta inicial (“Como são apresentados os processos de hibridização cultural na telenovela “Cordel Encantado?””), se estes fragmentos confirmam ou não as hipóteses (nas duas visões, a macrológica e a micrológica) e se os meios de apreensão dos processos de hibridização da cultura, pelas dimensões tensionadas no objeto empírico, são eficientes (especialmente a experimentação teórico-metodológica pelas ideias bakhtinianas utilizadas na análise).

A pergunta (ou problema de pesquisa) é respondida na análise das oito cenas selecionadas. Os processos de hibridização cultural são lidos na telenovela analisada por elementos que não estão restritos ao campo originário do conceito, isto é, a antropologia ou folclore. No tensionamento conceitual a partir de uma visão específica da comunicação (e num produto da comunicação de massa que é a ficção seriada televisiva) é possível notar que também ocorrem os desmoronamentos entre os antigos pares que sistematizavam e hierarquizavam a cultura em determinados estratos como a cultura clássica, popular ou massiva (e que previam a impossibilidade de que alguma delas se inter-relacionassem ou se hibridizassem). A leitura comunicacional dá conta dos processos de hibridização visualizando-os na telenovela e dando meios de identificá-los, descrevê-los, interpretá-los e criticá-los.

A hipótese inicial levantada no trabalho possui duas visões: a micrológica e a macrológica. Tais visões são subdivididas com a intenção de que, durante a análise, seja possível (ou não) atender à busca do objetivo geral e do objetivo específico. A primeira hipótese (micrológica) é confirmada por verificar-se que o processo de hibridização cultural ocorre quando se analisa a formação dos personagens em seus arquétipos modulares e ações dentro trama. É dizer que ao analisar Açucena/Aurora, Jesuíno, Timóteo e o casal Prefeito Patácio e Dona Ternurinha são identificáveis elementos de mais de uma cultura e matriz cultural que os conforma enquanto personagens da história. Suas devidas marcações dentro do quadrilátero melodramático simples também são apreensíveis nesta primeira parte da análise.

Do mesmo modo, ao se fazer uma análise das inter-relações dos pares (elencados como Rei Augusto/Capitão Herculano, Rei Augusto/Cozinheira Maria Cesária, Cozinheira Maria Cesária/Duquesa Úrsula e Duquesa Úrsula/Capitão Herculano) percebe-se que é na interdependência e relação entre eles que a narrativa seriada consegue demonstrar, novamente, os processos de hibridização cultural. Neste espaço da análise é possível notar que variados elementos (advindos de muitas matrizes culturais e imbricados na figura de cada personagem) produzem sentido para a história e seu tom fabular, sem, no entanto, deixarem de ser coerentes com a verossimilhança exigida do melodrama.

A segunda hipótese (macrológica) é reafirmada por perceber que os processos de hibridização cultural são realizados quando do uso de elementos que perpassam a tênue linha que (tenta, mas não consegue) separar a cultura popular da erudita e da massiva. Como isso foi ocorreu? Isso ocorreu quando exemplos da cultura popular (como a literatura de cordel, o imaginário popular sobre o cangaço, os contos de fada, as releituras de figuras míticas, as reapropriação de características universais do herói romântico e adaptação da amada de valores intocáveis ao sertão) somados a exemplos da cultura erudita (como as referências à literatura inglesa e francesa, os inúmeros elementos da corte, os bailes e anúncios reais, além da atmosfera do mundo medieval) foram apresentados numa produção da cultura massiva (como é a telenovela, seu local de exibição na grade da emissora e suas lógicas narrativas próprias de uma cultura e uma estética televisivas). E, a partir de uma análise (que se pautou na fragmentação dos personagens e de suas inter-relações) foi possível ver que estes processos hibridizadores reelaboraram novas significações a conteúdos específicos de uma cultura rearranjados em outra.

Da mesma forma, a análise consegue deixar explícito duas questões abordas de forma teórica: a moral oculta e a cultura do excesso presentes na imaginação melodramática. A moral oculta é representada na punição que sofrem os vilões pela morte (um sem regeneração de caráter e outro com uma mostra de empatia ao fim da vida), já a cultura do excesso é nítida na formação dos bufões (seja pelo aspecto físico ou comportamental) e no ideal de amor romântico buscado durante toda a trama pelos protagonistas.

Por sua vez os elementos de apreensão dos processos de hibridização cultural denotam que os níveis de homologação conseguem apontar que a narrativa possui tais processos, todavia, os possui em intensidade distinta. Durante a análise

dos personagens e suas inter-relações e demonstrado que ora os processos de hibridização se firmam numa dimensão ora em outra, mas raramente se mostram intensos em todos os quatro níveis.

De igual importância se mostraram as ideias bakhtinianas utilizadas como recurso teórico-metodológico na dimensão espaço-temporal da trama. Os conceitos de carnavalização e cronótopos são estudados dentro do campo literário e, para tentar lê-los no campo da ficção seriada televisiva, o cuidado é redobrado já que não há possibilidade de transmutar um conceito de uma área e suas lógicas para outra área sem que ocorram perdas, limitações e rearranjos. Todavia, a obra (em seus fragmentos) apresentou-se como um terreno fértil para a análise dos conceitos bakhtinianos. Tão fértil que, para além das oito cenas utilizadas na análise, este espaço da plasmação conclusiva ainda traz três pequenas microanálises que confirmam a potencialidade de novas leituras do objeto a partir da carnavalização e dos cronótopos.

A primeira microanálise⁵¹ traz a cena (FIGURA 5) de Duque Petrus, ainda com a máscara de ferro presa ao rosto e sem memória, perseguindo a Duquesa Úrsula pelas ruas de Brogodó. Esta cena possibilita a leitura da carnavalização pelo realismo grotesco abordado em Bakhtin. O uso da máscara simboliza uma das características mais marcantes do carnaval: a confusão e dissolução das identidades pessoais e sociais, o triunfo da alteridade durante o tempo convencionalmente reservado à transgressão. O Duque é a representação de um corpo grotesco que não é idealizado pelo ascetismo cristão ou pelos cânones clássicos do acabamento e perfeição, por exemplo. Como coloca Discini (2006, p. 58): “Esse corpo é rebaixado pelo ponto de vista que constrói a imagem grotesca”.



FRAMES DA TELENÓVELA "CORDEL ENCANTADO" (DVD) - GLOBO/SOM LIVRE (2013)

FIGURA 5 - FRAMES: CENA DO DUQUE PETRUS/MÁSCARA DE FERRO

⁵¹ Capítulo 19, Disco 2, Duração aproximada: 2 min. (GLOBO/SOM LIVRE, 2013).

A segunda microanálise⁵², ainda no campo da carnavalização, traz a cena (FIGURA 6) na qual o tenente e os soldados da volante (que combatiam os cangaceiros) são interceptados pelo Bando da Alvorada (liderado por Jesuíno). O objetivo dos soldados era levar Capitão Herculano para a prisão na “capital”, mas o bando os afugenta, liberta o Capitão e ainda furta as roupas de todos os oficiais como forma de humilhação pública. Para voltarem à delegacia de Brogodó, os soldados furtam vestidos, saias e roupas femininas de um varal.

A cena mostra o momento em que eles passam travestidos pela praça pública e são, por esta situação vexatória, motivo de chacota pela população. Aqui elementos como a praça sendo o espaço do “travestimento”, a relação binária homem e mulher/ masculino e feminino, além do riso carnavalesco que rebaixa a importância do mundo oficial e autoritário da polícia são possíveis leituras bakhtinianas da situação dramática.



FIGURA 6 - FRAMES: CENA DOS SOLDADOS NA PRAÇA

A terceira e última microanálise⁵³, agora acerca dos cronótopos, está na cena final da trama (FIGURA 7) que apresenta uma roda de leitura de cordel numa típica festa junina no Rio de Janeiro. A cena se passa nos dias atuais e, além de trazer a metalinguagem para o centro das atenções (mostrando, inclusive, as duas autoras da trama em meio ao público que assiste a cantoria e o recital), produz reflexões quanto ao tempo da aventura que se instaura do início ao fim da trama. Dois jovens nordestinos de nome Açucena e Jesuíno ouvem a história e percebem que o cordel lido se parece muito com suas vidas e, tal qual na história lida, o jovem pede a mão da moça em casamento que aceita de imediato.

⁵²Capítulo 59, Disco 6, Duração aproximada: 3 min. (GLOBO/SOM LIVRE, 2013).

⁵³ Capítulo 120, Disco 12, Duração aproximada: 2 min. (GLOBO/SOM LIVRE, 2013).



FRAMES DA TELENVELA "CORDEL ENCANTADO" (DVD) - GLOBO/SOM LIVRE (2013)

FIGURA 7 - FRAMES: CENA FINAL DA RODA DE LEITURA DE CORDEL

Mesmo não sendo o único exemplo na televisão: “A telenovela, citada como exemplo de hibridização, é o gênero mais conhecido e assistido no horário nobre na América Latina [...]”, afirmam Sinclair e Straubhaar (2013, p. 157). E nela, o cronótopo da aventura, de largo modo, existe a partir de dois eventos principais: o momento da paixão entre um casal e o momento em que esse mesmo casal finalmente se une através do casamento, porém, entre esses dois eventos acontece a “aventura” que se manifesta de várias formas diferentes. Toda essa aventura não ocorre em torno de um ou de outro personagem, mas sim, em torno do que há entre eles. Todo o evento que acontece no período que separa o casal é algo que não altera em nada a conclusão do romance, pois no fim os dois sempre se unirão de maneira semelhante a que estavam quando se encontraram pela primeira vez, “castos, belos e apaixonados”.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Há tempos que as narrativas fazem parte da vivência humana e, de certo modo, também a define a partir da força de uma ação pautada no relato, pela forma de uma história que é contada e, claro, por meio da criação de uma trama que nos motiva a exercer uma infinita capacidade de expressão. Mais forte ainda se mostra o valor destas narrativas quando as visualizamos no campo da cultura audiovisual. É neste específico espaço que elas potencializam sua expressividade e (por que não?) a necessidade humana de contar, relatar e dramatizar.

É na cultura audiovisual que as narrativas ganham corpo, ganham vivacidade e uma existência praticamente autônoma. Está no campo audiovisual aquilo que mais nos torna seres narrativos: a capacidade de criar imagens que tenham um sentido único através das cores, da fotografia, dos ângulos, dos movimentos, das texturas, das músicas, da cultura da oralidade e de produções sonoras presentes em telenovelas e tantas outras obras audiovisuais.

O que diferencia a telenovela brasileira no aspecto de sua narrativa está justamente na reatualização de arquétipos e também na inovação em alguns modelos narrativos já muito usados durante toda a história da produção de teledramaturgia no país. O apelo à emoção e aos sentimentos básicos que o ser humano vivencia como o medo, a raiva, o amor, a desilusão, a humilhação, a inveja são uma forma de explicar a sua penetração em todas as classes sociais. As produções da Rede Globo são, justamente por este motivo, uma das que mais possuem em torno de suas telenovelas o caráter glocal de narrar (isto é, produções com nítidos elementos voltados à exportação, sem se esquecer de características que propiciem a identificação com público local).

Mas como em “Cordel Encantado” é possível ver que muitos elementos de outras matrizes culturais são rearranjados ao *modus faciendi* atual, mas também são ressignificados pela inovação de uma trama que tem, entre suas características técnicas e estéticas, uma riqueza visual e sonora que a fez ser motivo de constantes críticas especializadas, temas de artigos acadêmicos e análises aprofundadas. A narrativa desta telenovela proporciona ao analista se deparar com um material que, além da riqueza visual e sonora, é extremamente grande e não se mostra de fácil

apreensão justamente pela dimensão dos capítulos e das tramas paralelas que circundam o argumento principal que a sustenta.

Justamente pela complexa narrativa e apresentação de um material muito extenso, ao utilizar esta obra para uma leitura dos processos de hibridização cultural vistos sob a ótica das narrativas televisivas, foi preciso reformular o problema de pesquisa. A primeira pergunta estava focada em um problema que se traduzia por entender se o “conceito” de hibridização cultural estaria presente na narrativa da telenovela, porém, já nas primeiras leituras sobre o tema e nas constantes revisitas ao conteúdo audiovisual, uma conclusão clara antecipou-se: não havia meios de “provar a existência” de um conceito advindo das áreas antropológicas e folclóricas sem se atentar para o que o formava e como ele era formado.

A partir daí a pergunta passou a ser: “Como são apresentados os processos de hibridização cultural na telenovela “Cordel Encantado”?”. E o caminho da pesquisa começou a ser trilhado não por um conceito visto no plano das ideias, mas por processos de hibridização cultural que eram possíveis de serem analisados nas incursões feitas ao objeto empírico, ou seja, os processos podiam ser vistos de forma materializada no produto midiático e ainda davam pistas de como serem observados.

Consequente a isso, para auxiliar na leitura deste objeto de estudo foram utilizadas abordagens que o localizassem no contexto de sua produção no Brasil e na América Latina (o continente onde mais se produz telenovela no mundo). Lida pelos Estudos Culturais, “Cordel Encantado” possibilitou reflexões como o nítido caráter fabulador de sua trama que se ligava às ideias da imaginação melodramática (com destaque às conceituações de moral oculta e cultura do excesso) e que também se mostrava intimamente vinculado às discussões que apresentava sua narrativa como uma história imbuída de elementos fabulares. A fabulação de sua trama e a audiência ofereceram meios para refletir, especialmente, sobre como uma narrativa que trazia dois universos tão distintos (como a corte e o cangaço) poderia uni-los numa coexistência narrativa. Uma coexistência que não abria mão da estrutura sinusoidal tradicional das telenovelas, mas que reafirmava o acordo ficcional com seu telespectador a cada novo capítulo e situação inusitada do arco dramático.

A estética televisiva e a cultura televisiva (que auxiliam na análise das dimensões visuais e sonoras das cenas selecionadas) deu o arcabouço teórico

necessário para compreender o objeto de estudo como uma produção específica dentre outras, uma produção que experimentou e retrabalhou arquétipos, mas manteve sua estrutura melodramática e aspectos de verossimilhança (trabalhando com o efeito de real de modo muito peculiar). Todos estes elementos comprovaram, mais uma vez, a importância da telenovela na formação sociocultural brasileira em sua forma atual no mundo fictivo da televisão.

Por parte das grandes visões já produzidas acerca da hibridização cultural, autores de diferentes contextos e vivências internacionais apresentaram um conjunto de discussões que, além de pontuar as particularidades de cada pensador, ofereceu a leitura teórica do objeto por tensionamentos conceituais de fora do campo da comunicação social. O exercício maior proporcionado pelas inúmeras visões de hibridização cultural foi visualizado nas chaves de leitura dos processos hibridizadores que não se concentraram apenas na visão de García Canclini (o autor que baliza mais fortemente o argumento central da pesquisa).

Os tensionamentos conceituais consistiram, neste espaço, não apenas em se apropriar de visões plurais da hibridização cultural, mas compreender como seria possível ler cada um delas (e destacar a perspectiva latinoamericana) visualizando os processos hibridizadores em suas relações no campo da comunicação, da cultura e, mais especificamente, no campo da ficção seriada televisiva. E, por fim, perceber que os processos hibridizadores têm, sim, sua dimensão comunicacional numa telenovela produzida no horário das seis horas e exibida em todo o território nacional. Um exemplo da visão destes processos está na questão das identidades híbridas entre países colonizados e que agora exportam para seus ex-colonizadores (como o Brasil e sua relação com Portugal). Aqui não apenas o viés comercial é explícito pela hibridização, mas também o aspecto de integração política entre os países através da mídia.

A questão da metodologia fez-se importante porque foi através dela que se tornou acessível o objeto empírico em seus processos hibridizadores da cultura. E, como linha mestra que buscava na especificidade do estudo da telenovela elementos que compreendiam sua lógica narrativa, o método da Análise de Imagens em Movimento apresentou-se como uma ferramenta de importância ímpar. Tal importância está na forma como ele deixa em evidência a dimensão visual e verbal na estética televisiva do objeto em questão, ou seja, os códigos mais apreensíveis de Cordel Encantado são lidos por um método que tem seu foco na cultura

audiovisual televisiva. Entretanto, outras dimensões dos processos de hibridização não cabiam apenas na utilização do método fornecido por Diana Rose. E é aí que entraram os níveis de homologação destes processos para descrever, analisar e interpretar elementos híbridos que apareciam também na dimensão dos sistemas culturais (com a premissa da estratificação da cultura em categorias), na dimensão das matrizes culturais (com destaque ao melodrama e à literatura de cordel que predominam em toda a trama) e na dimensão espaço-temporal da história.

É justamente nesta última dimensão que o experimento teórico-metodológico das ideias de Mikhail Bakhtin entra como ferramenta de tensionamento conceitual e análise das oito cenas selecionadas. Mesmo sabendo da dificuldade que é trabalhar com conceitos literários e da teoria do romance numa obra que aborda a teledramaturgia brasileira, ainda assim, a carnavalização e os cronótopos foram de extrema utilidade no momento de responder como os processos de hibridização ocorriam na trama desta telenovela.

Juntos, os quatro níveis conseguiram verificar a intensidade dos processos hibridizadores na análise dos personagens e suas inter-relações. Aqui deve ser destacado que um dado novo, não previsto nas hipóteses, também surge (além da confirmação das visões micro e macrológicas citadas nas afirmações hipotéticas). Tal dado diz respeito à identificação de como ocorrem os processos de hibridização por meio de elementos narrativos que ora se mostram mais fortemente em uma ou mais das dimensões citadas e, assim, revela que a trama de “Cordel Encantado” é híbrida, mas em intensidades distintas, nas quais a dimensão das matrizes culturais e a que trata da dimensão espaço-temporal são as que mais deixam nítidos estes processos.

Outra consideração interessante trazida pela análise dos personagens e suas inter-relações está nas representações dos múltiplos bufões que faziam parte da telenovela. Mesmo sabendo de sua função de alívio cômico no quadrilátero melodramático da narrativa, a dimensão espaço-temporal conseguiu demonstrar que os processos de hibridização também estavam ligados ao risco carnavalesco destas figuras. Os bufões analisados representavam a autoridade máxima da cidade na figura do poder executivo, todavia, figuras da corte, da lei e de classes sociais mais abastadas também tinham exemplares do Bobo em suas construções. Sendo motivo de riso em praça pública e escárnio pela população mais simples da cidade, estes personagens (que são “dignos” de respeito por sua hierarquia, representação oficial,

ideal de perfeição cristão, além de outras características do ascetismo moderno) apontam uma estreita ligação entre o número de bufões na trama com as muitas identificações observáveis da lógica carnavalesca. E, por fim, outra constatação importante trazida na análise dos personagens e suas inter-relações é que, além de motivos cronotópicos que realçam os processos de hibridização visíveis na história (como o baile real, a festa junina, a escadaria, a cozinha etc.), o tempo da aventura torna-se o tempo por excelência da narrativa de “Cordel Encantado”. Uma produção híbrida que, mesmo com inovações e experimentações, manteve sua estrutura melodramática do início ao fim da trama.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Roberta M. B. **O fascínio de Scherzade**: os usos sociais da telenovela. São Paulo: Annablume, 2003.

ANDRADE, Roberta M. B.; LEANDRO, Ana G.L. Uma análise do merchandising social nas telenovelas brasileiras: em destaque “Laços de Família”. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 29, 2006, Brasília. **Anais...** Brasília: UNB, 2006.

BARBOSA, L. Hall leitor de Derrida. **Revista Urutágua**, Maringá, n. 26, maio 2012, p.114-124. Disponível em: <<http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/Urutagua/article/viewFile/14656/9192>>. Acesso em: 14 de janeiro de 2014.

BENNINGTON, G; DERRIDA, J. **Jacques Derrida**. (Trad. Anamaria Skinner). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

BAKHTIN, M. **The dialogic imagination**. Austin: University of Texas Press, 1981.

_____. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1988.

_____. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

_____. **A cultura popular a Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 2008.

BHABA, H. Representation and the Colonial Text: a critical exploration of some forms of mimeticism. In: GLOVERSMITH, F. (ed.), **The theory of reading**. Brighon: Harvester, 1984, p. 93-122.

_____. The Third Space. In: RUTHERFORD, J. (ed.), **Identity**: community, culture, difference, London: Lawrence & Wishart Rutherford, 1990, p 207-215.

_____. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

BORELLI, Sandra H. S. Telenovela: padrão de produção e matrizes populares. In: BRITTOS, Valério C.; BOLAÑO, César R. S. (Org.) **Rede Globo**: 40 anos de poder e hegemonia. São Paulo: Paulus, 2005.

BRAIT, Beth. Estilo. In: BRAIT, B. (Org.). **Bakhtin**: conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2008, p. 79-102.

BROOKS, Peter. **The melodramatic imagination:** Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess. New Haven and London: Yale University Press, 1995.

BUCCI, Eugenio. Cultura, arte, información. Todo mesclado en la pantalla de la televisión. In: PIRARD, Eduardo C.; RAMPAPHORN, Nancy. **Televisión y cultura, una relación posible.** Santiago: Lom Ediciones/Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2007, p. 45-62.

BUITONI, Dulcília H. S. Entre o consumo rápido e a permanência: jornalismo de arte e cultura. In: MARTINS, Maria Helena (org.). **Outras leituras:** literatura, televisão, jornalismo de arte e cultura, linguagens interagentes – Itaú Cultural. São Paulo: SENAC, 2000, p. 55-72.

BURKE, P. **Hibridismo cultural.** São Leopoldo: Ed. Unisinos, 2006.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Flor de romances trágicos.** Rio de Janeiro: Cátedra, 1982.

COCA, Adriana Pierre. **Tecendo Rupturas:** o processo de recriação televisual de Dom Casmurro. 2013. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Linguagens) – Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba-PR.

CORDEL ENCANTADO. **Entrevista:** Thelma Guedes, Duca Rachid e Amora Mautner (DVD). Rio de Janeiro: TV Globo/Som Livre, 2013.

COSTA, Cristiane. **Eu compro essa mulher:** romance e consumo nas telenovelas brasileiras e mexicanas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

COSTA, Cristina. **Ficção, comunicação e mídias.** São Paulo, Senac, 2002.

CURRAN, Mark. **História do Brasil em cordel.** São Paulo: Edusp, 2009.

DERRIDA, J. **Margens da filosofia.** (Joaquim T. Costa; Antonio M. Magalhães). Campinas: Papyrus, 1991.

DISCINI, Norma. Carnavalização. In: BRAIT, B. (Org.). **Bakhtin:** outros conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2008, p. 53-93.

ECO, U. **O super-homem de massa.** São Paulo: Perspectiva, 1991.

_____. **Seis passeios pelos bosques da ficção.** (Trad. Hildegard Feist). São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ESCOSTEGUY, A. C. **Cartografia dos Estudos Culturais: uma versão latino-americana.** Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

FAHLE, Oliver. Estética da televisão: passo rumo a uma teoria da imagem da televisão. In: GUIMARÃES, César; LEAL, Bruno S.; MENDONÇA, Carlos C.

Comunicação e experiência estética. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006, p. 190-208.

FIGUEIREDO, Ana Maria C. **Teledramaturgia brasileira: arte ou espetáculo?** São Paulo, Paulus, 2003.

FISKE, John. **Culture Television: popular pleasures and politics**, 11^a ed. Routledge: New York, 2001.

FUENZALIDA, Valerio. Audiencias televisivas y consumo cultural. In: PIRARD, Eduardo C.; RAMPAPHORN, Nancy. **Televisión y cultura, una relación posible**. Santiago: Lom Ediciones/Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2007, p.89-94.

GARCÍA CANCLINI, N. **Diferentes, desiguales y desconectados: mapas de la interculturalidad**. Gedisa Editorial: Barcelona, 2004

_____. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. (Trad. Heloísa P. Cintrão e Ana Regina Lessa). 4. ed. São Paulo: Edusp, 2011.

_____. Prefácio. In: MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Trad. Ronald Polito; Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009, p. 23-25.

_____. El malestar en los Estudios Culturales. **Revista Fractal**, México, v. 2, n. 6, jul./set. 1997, p. 45-60. Disponível em: <<http://www.mxfractal.org/F6cancli.html>>. Acesso em: 11 de janeiro de 2014.

GONZÁLEZ, Jorge A. **Entre cultura(s) e cibercultur@(s): incursões e outras rotas não lineares**. São Bernardo do Campo: UMEESP, 2012.

GSHOW / CORDEL ENCANTADO. **Bastidores**: Duca Rachid e Thelma Guedes falam do universo da novela. 2011. Disponível em: <<http://gshow.globo.com/novelas/cordel-encantado/Bastidores/noticia/2011/04/duca-rachid-e-thelma-guedes-falam-sobre-o-universo-da-novela2.html>>. Acesso em: 23 fev. 2014.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 3. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

_____. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. São Paulo: Humanitas, 2003.

JACKS, Nilda, MENEZES, Daiane; PIEDRAS, Elisa. (Orgs.). **Meios e Audiências: a Emergência dos Estudos de Recepção no Brasil**. Porto Alegre: Sulina, 2008.

JOHNSON, Richard. O que é, afinal, Estudos Culturais? In: SILVA, Tomaz T. (trad./org.). **O que é, afinal, Estudos Culturais?** Belo Horizonte: Autêntica, 2004, p. 7-131.

JOST, F. **Compreender a televisão**. Porto Alegre: Sulina, 2007.

KEHL, Maria Rita. Eu vi um Brasil na TV. In: Costa, A. H.; Simões, I. F.; KEHL, Maria Rita. **Um país no ar: história da TV brasileira em 3 canais**. São Paulo: Brasiliense/FUNARTE, 1986, p. 167-323.

KUNSCH, Waldemar Luiz. Introdução: as matrizes marxistas e cristãs das idéias comunicacionais na América Latina. In: MELO, José Marques de; GOBBI, Maria Cristina; KUNSCH, Waldemar Luiz (Orgs.). **Matrizes comunicacionais Latino-Americanas – Marxismo e Cristianismo**. São Paulo: Ed. UESP/UNESCO, 2002, p. 9-11.

LOPES, Maria Immacolata V.; BORELLI, Silvia H. S.; RESENDE, Vera da R. **Vivendo com a telenovela: mediações, recepção, teleficcionalidade**. São Paulo: Summus, 2002.

LOPES, Maria Immacolata V. de; OROZCO GÓMEZ, Guillermo (Org.). Síntese comparativa dos países Obitel em 2011. In: _____. **Transnacionalização da ficção televisiva nos países ibero-americanos: anuário OBITEL 2012**. Porto Alegre: Sulinas, 2012.

LOPES, Maria Immacolata. V.; MUNGIOLI, Maria C. P. Brasil: a “nova classe média” e as redes sociais potencializam a ficção televisiva. In: LOPES, Maria Immacolata V. de; OROZCO GÓMEZ, Guillermo (Org.). **Transnacionalização da ficção televisiva nos países ibero-americanos: anuário OBITEL 2012**. Porto Alegre: Sulinas, 2012, p. 129-186.

LOPES, Poliana. A telenovela Cordel Encantado: da televisão para o computador, uma nova de integrar público e produção audiovisual. In: INOVAMUNDI, 2, 2011, Novo Hamburgo. **Anais...** Novo Hamburgo: FEEVALE. 2011, p. 23-29.

LUYTEN, Joseph M. O renascimento da literatura de cordel no Brasil. In: LOPES, Dirce F.; TRIVINHO, Eugênio. **Sociedade mediática: significações, mediações e exclusão**. Santos, SP: Leopoldianum, 2000.

MACHADO, I. Gêneros discursivos. In: BRAIT, B. (Org.). **Bakhtin: conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2008, p.151-166.

MARTÍN-BARBERO, J. **Ofício de cartógrafo: travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura**. Santiago, Chile: Fondo de Cultura Económica, 2002.

_____. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Trad. Ronald Polito; Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

MAZZIOTTI, Nora. La telenovela y su hegemonía en Latinoamérica: la pasión por los relatos In: CASSANO, Giuliana. (Ed.) **Televisión: 14 formas de mirarla**. Lima: Departamento Académico de Comunicaciones, 2010, p.17-34.

MELLO, Frederico Pernambucano de., **Guerreiros do Sol - O banditismo no nordeste brasileiro**, Ed. Massangana, Recife, 1985.

MITTELL, Jason. **Genre and television: from cop show to cartoons in American culture**. New York: Routledge, 2004.

MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1969.

MORSON, Gary S., EMERSON, Caryl. (Trad. Antonio de Pádua Danesi). **Mikhail Bakhtin: criação de uma prosaística**. São Paulo: Edusp, 2008.

MOTTER, Maria de Lourdes. **Teledramaturgia: agente estratégico na construção da TV aberta brasileira**. São Paulo: INTERCOM, 2009.

MOTTER, Maria Lourdes. Mecanismos de renovação do gênero telenovela: empréstimos e doações. In: LOPES, M. Immacolata Vassalo. **Telenovela: internacionalização e interculturalidade**. São Paulo: Loyola, 2004, p. 251-291.

NEGRI FILHO, Paulo. Vinhetas de abertura de telenovelas e o hyper-real: uma aproximação do sonho. **Revista Uninter de Comunicação**, v. 2, n. 3, p. 152-169, jul./dez. 2014. Disponível em: <<http://uninter.com/revistacomunicacao/index.php/revistacomunicacao/issue/current>>. Acesso em 10 jan. 2015.

OROZCO GÓMEZ, Guillermo. **Televisión y Producción de Significados: Tres Ensayos**. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1994.

_____. O telespectador frente à televisão: uma exploração do processo de recepção televisiva. **Communicare**, Faculdade Cásper Líbero, São Paulo, v. 5, nº 1, p 27-42, jan/jul 2005.

OROZCO GÓMEZ, G.. GONZÁLEZ, R. **Una coartada metodológica: abordajes cualitativos en la investigación en comunicación, medios y audiencias**, Ed. Tintable: México, 2011.

ORTIZ, Renato; BORELLI, Sílvia H. S.; RAMOS, José M. O. **Telenovela - história e produção**. São Paulo, Brasiliense, 2ª ed., 1991.

PIGNATARI, Décio. **Signagem da televisão**. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1984.

PROENÇA, Ivan C. **A ideologia do cordel**. Rio de Janeiro: Imago/MEC, 1976.

QUÉRÉ, Louis. O caráter impessoal da experiência. Trad. Fernando Scheibe. In: LEAL, Bruno S.; MENDONÇA, Carlos C.; GUIMARÃES, César (org.). **Entre o sensível e o comunicacional**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010, p.19-38.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. (Trad. Monica C. Netto). S. Paulo: Ed. 34, 2005.

REBOUÇAS, Edgar. América Latina: Um Território Pouco Explorado e Ameaçador para a TV Globo. In Brittos, Valério; Bolaño, César R. S. (org). **Rede Globo: 40 Anos de Poder e Hegemonia**. São Paulo: Paulus, 2005, p.157-170.

RINCÓN, Omar. Televisión e identidades: hacia una construcción (+) diversa de la realidad. In: PIRARD, Eduardo C.; RAMPAPHORN, Nancy. **Televisión y cultura, una relación posible**. Santiago: Lom Ediciones/Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2007, p.25-43.

ROSE, Diana. Análise de imagens em movimento. In: BAUER, Martin W; GASKELL, George (Org.). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: manual prático**. Petrópolis: Vozes, 2002.

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

SACRAMENTO, Igor. A carnavalização na teledramaturgia de Dias Gomes: a presença do realismo grotesco na modernização da telenovela. **Revista Brasileira de Ciências de Comunicação – Intercom**, v. 37, n. 1, p. 155-174, jan./jun. 2014.

SANTA CRUZ, Eduardo. **Las telenovelas puertas adentro: el discurso social de la telovela chilena**. Santiago: Lom Ediciones, 2003.

SANTAELLA, Lucia. **Comunicação e Pesquisa: projetos para mestrado e doutorado**. São Paulo: Hacker Editores, 2001.

SANTIAGO, S. **Glossário de Derrida**. Rio: Francisco Alves, 1976.

SANTOS, Antonio Raimundo dos. **Metodologia científica: a construção do conhecimento**. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

SEGER, Linda. **Como criar personagens inesquecíveis**. São Paulo: Bossa Nova, 2006.

SILVA, N. R. Culturas em ação: notas sobre a hibridação ou hibridização dos produtos midiáticos na televisão brasileira. **Ciberlegenda**, Niterói, n. 23, 2º sem./2010, p. 49-60. Disponível em: <<http://www.uff.br/ciberlegenda/ojs/index.php/revista/article/view/135/0>>. Acesso em: 12 de janeiro de 2014.

SINCLAIR, J.; STRAUBHAAR, J.D. **Latin American Television Industries**. London: British Film Institute/Palgrave Macmillan, 2013.

SINGER, B. **Melodrama and Modernity**. Columbia, EUA: Columbia University Press, 2001.

SODRÉ, M. **Reinventado a cultura: a comunicação e seus produtos**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

SOUSA, L. L. O processo de hibridação cultural: prós e contras. **Revista Temática**, João Pessoa. ano 9, n. 3, mar./2012, p. 1-8. Disponível em: <http://www.insite.pro.br/2013/Janeiro/processo_hibridacao_cultural.pdf>. Acesso em: 12 de janeiro de 2014.

SOUZA MEYERHOLZ, María D. Televisión y valores. In: PIRARD, Eduardo C.; RAMPAPHORN, Nancy. **Televisión y cultura, una relación posible**. Santiago: Lom Ediciones/Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2007, p. 51-62.

SOUZA, L. M. T. M. Hibridismo e tradução cultural em Bhabha. In: ABDALA JÚNIOR, B. (org). **Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo & outras misturas**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.

STRAUBHAAR, Joseph. As múltiplas proximidades das telenovelas e das audiências. In: LOPES, M. Immacolata Vassalo. **Telenovela: internacionalização e interculturalidade**. São Paulo: Loyola, 2004, p. 75-110.

TALON-HUGON, Carole. **A estética: história e teorias**. Lisboa, Portugal: Texto&Grafia, 2009.

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

THOMPSON, John B. **Ideologia e cultura moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa**. 6ª ed. Petrópolis: Vozes, 1995.

XAVIER, N. **Cordel Encantado – bastidores (Teledramaturgia)**, 2011. Disponível em: <<http://www.teledramaturgia.com.br/tele/cordelb.asp>>. Acesso em: 12 fev. 2014.

APÊNDICES

Ficha Técnica de “Cordel Encantado”

Autoras: Thelma Guedes e Duca Rachid

Escrita por: Duca Rachid, Thelma Guedes e Thereza Falcão

Colaboração: Manuela Dias e Daisy Chaves

Direção: Amora Mautner, Gustavo Fernandez, Natalia Grimberg e Thiago Teitelroit

Direção-geral: Amora Mautner

Direção de núcleo: Ricardo Waddington

Período de exibição: 11/04/2011 - 23/09/2011

Horário: 18h

Nº de capítulos: 143

Elenco por ordem alfabética

Alessandro Tcche – Soldado Rufino

Alinne Moraes – Rainha Cristina

Ana Cecília Costa – Virtuosa

Andréia Horta – Dona Bartira

Antônio Karnewale – Dr. Sérgio

Aramis Trindade – Raimundo

Bárbara Maia – Dulcina

Bernardo Simões – Omar

Berta Loran – Efigênia, a Rainha-Mãe

Bianca Bin – Açucena / Princesa Aurora

Brunno Pedro – Conde Elias

Bruno Gagliasso – Timóteo Cabral

Caco Ciocler – coronel Pedro Falcão

Caio Manhente – Zígfredo

Carmo Dalla Vecchia – Rei Augusto III

Carolina Loback – Severina

Cauã Reymond – Jesuíno Araújo/ Rei Serafim II, o Esperado

Claudia Ohana – Siá Benvinda

Cristiane Amorim – Janaína

Débora Bloch – Duquesa Úrsula de Bragança

Débora Duarte – Dona Amália

Domingos Montagner – Capitão Herculano

Edmilson Barros – Ademar

Emanuelle Araújo – Florinda

Emílio de Mello – General Baldini

Enrique Diaz – Euzébio

Felipe Camargo – Duque Petrus

Flávia Rubim – Filomena “Filó”

Genézio de Barros – padre Joaquim

Gillray Coutinho – Tomás de Lampedusa

Glicério Rosário – Setembrino

Guilherme Fontes – Marquês Zenóbio Alfredo

Heloísa Perissé – Neuza Batoré

Ilva Niño – Cândida Araújo

Isabel Mello – Cordata

Isabelle Drummond – Rosa

Jayme Matarazzo – Felipe

João Fernandes – Eronildes “Nidinho” Peixoto

João Miguel – Belarmino “Bel”

Kenya Costta – Noca

Land Vieira – Tibungo

Luana Martau – Lady Carlota

Lucy Ramos – Maria Cesária

Luiz Fernando Guimarães – Nicolau Brügel

Luiza Valdetaro – Antônia

Marcello Novaes – Quintino (Quiquiqui)

Marcelo Flores – cabo Paçoca

Marcos Caruso – prefeito Patácio

Mariana Lima – rainha Helena

Matheus Costa – Salim

Matheus Nachtergaele – Miguézim

Maurício Destri – Infante Dom Inácio

Maurício Machado – Silvério

Max Lima – Juca

Mayana Neiva – Vicentina

Miguel Rômulo – Cícero

Mouhamed Harfouch – Farid /Tufik / Said

Nahuana Costa – Sofia

Nanda Costa – Lillian “Lilica” Desireé

Nathalia Dill – Doralice / Fubá

Osmar Prado – delegado Batoré

Patrícia Werneck – Tainá (Teinha)

Paula Burlamaqui – Penélope

Pedro Farah – Demóstenes

Reginaldo Faria – coronel Januário Cabral

Renan Monteiro – Ventania

Renan Ribeiro – Gabriel (Galego)

Renato Góes – Fausto

Reynaldo Gianecchini – Mensageiro do Rei Augusto (participação especial do primeiro capítulo)

Sofia Terra – Lady Cecília

Thiago Lacerda – Rei Teobaldo

Thomy Schiavo – Carne Seca

Tony Tornado – Damião

Tuca Andrada – Zóio Furado

Vinicius Marins – Garnizé

Wagner Molina – Genaro

Zé Celso Martinez – Amadeus

Zezé Polessa – Ternurinha

Cenografia: João Irênio, Claudiney Barino, Marcus Ranzani e Gilson Santos

Cenógrafos assistentes: Alessandra Cirino, Alexis Pablano, Andréia Dominguez, Carol Freitas, Celina Bertin, Debora Mesquita, Diana Domingues, Josué Vieira, Laura Pelajo, Lia Farah, Márcia Bezerra De Mello, Raquel Winter, Shirley Andrade, Sylvia Barroso, Tatiana Garcia e Wilson Bob

Figurino: Marie Salles e Karla Monteiro

Figuristas assistentes: Anna Luiza Malta, Cristiana Wright, Janine Paim, Marcos França, Mariana Sued, Masta Ariane, Renata Castro, Severo Luzardo, Simone Leal e Verônica Schliemann

Equipe de apoio ao figurino: Adriano Rosa, Almir Paz, Ana Gonçalves, Benedita Cardoso, Cristina Santos, Dionei da Silva, Fabiane Aglio, Fatima Lima, Henriete Damiani, Iolanda dos Santos, Jose Lima, Kaka Silva, Leonardo Ferreira, Luis Sousa, Maisa Melo, Maria José Alves, Mauricio Carvalho, Nazaré Amorim, Nilza Faria, Ronald Monteiro, Rondinelle Alemande, Rosangela Menezes,

Shirley da Motta, Simone Prado e Vera Lucia

Direção de fotografia: Fred Rangel

Direção de iluminação: Roberto Cristiano Tricarico, Paulo Roberto Miranda e Rogério Silva Gomes

Equipe de iluminação: Alan Vargas Alonso, Altino Firmino do Nascimento, Gerson da Silva Souza, Gerson dos Santos Guimarães, Igor Henrique de Melo, Jorge Gomes da Silva, Maicon Leandro Francisco Cunha, Marcelo Ribeiro, Paulo Cesar Santos Das Dores, Roberto Junior, Roberto Pereira Santos, Sérgio de Oliveira Santos e Tiago Roberto

Produção de arte: Ana Maria De Magalhães

Produção de arte assistente: Bianca Romano, Daniel Pujalt, Fernanda Martins Costa, Leda Van, Leticia Galm, Mariana Zarur e Thereza de Medicis

Equipe de apoio à arte: Adenilson Ligiero, Alexandre Araújo, Alexandre Francisco da Silva, Archimedes Simões, Edson França, Edson Herdade, Ivens Guida, José Leandro Ferreira, Rafael Lima, Ricardo Nascimento e Roberto Morelli

Produção de elenco: Luciano Rabelo

Instrutoras de dramaturgia: Paloma Riani, Andrea Cavalcanti e Maria Roberta Perez

Produção musical: Eduardo Queiroz

Direção musical: Mariozinho Rocha

Caracterização: Ale De Souza e Gilvete Santos

Equipe de apoio à caracterização: Adriana Alves, Adriana Pessoa, Alessandro Nogueira, Carlos Soares, Catarina Mohilla, Cristiane Bastos, Cristina Moura, Erika Dutra, Jô Iossano, Patricia Viana, Regina Chipoleschi, Rosane Diogo e Sumaia Assis

Edição: Fabricio Ferreira, André Leite e Wilson Fragoso

Colorista: Wagner Costa

Sonoplastia: Nelson Zeitoune e Marcelo Arruda

Efeitos visuais: Toni Cid

Efeitos especiais: Marcos Soares

Abertura: Hans Donner, Alexandre Pit Ribeiro e Roberto Stein

Direção de imagem: Guto Leccioli e Ricardo Rondelli

Câmeras: Marcelo Pereira de Oliveira, Isac Coelho Bezerra Neto, Fábio Mancuso, Selmo Cardoso, João Ricardo Duarte Gomez e Cid Rima

Equipe de apoio à operação de câmera: Benedito Reginaldo Marangon, Flávio Gomes de Aguiar, Jairo Dias Baptista, Márcio Alexandre Braga Calado e Rafael Rodrigues dos Santos

Equipe de vídeo: Alexandre Carpi, Clóvis Alberto Antonioli e Gabriel Xavier Fernandes da Silva

Equipe de áudio: Carlos Eduardo de Oliveira Barros, Claudio Nantua, Diego Armando Ferreira Barbosa, Eduardo Augusto Lacava, Fábio Fernandes, Jocimar Marques Cardoso, Leandro Aguiar Faria e Valter de Barros

Supervisor e operação de sistemas: Adeldo Martins, Dannyo Escobar, Guassalim Nagen, Marco Aurélio de Souza Cardozo, Marco Lourenço e Roberto Brasil

Produtor cenografia: Carlos Alexandre Rebelo

Gerente de projetos: Marco Antonio Tavares

Supervisor de produção de cenografia: Alexandre Santana, Martinho Sobrinho e Roberto Marques

Equipe de cenotécnica: Aciel da Silva Campos, Adilio da Silva Santanna, Adriana Conceição, Adriano de Oliveira Ofrede, Alexandre Tavares da Silva, Anderson Vieira de Carvalho, Andre Luis Pires Lopes, André Moraes, Andre Vital Barbosa, Ângela Delgado, Antônio Carlos, Carlos Alberto Da Silva, Carlos José Ferreira, Carlos Lemgruber, Carlos Renato Cardoso, Carlos Roberto Ferreira, Daniel Zavoli da Silva, Dario Pereira da Silva, Eder Carlos da Silva Goes,

Edigil José Pinheiro, Elbert Santos de Assis, Fabio Flaviano de Menezes, Flavio Alexandre Nascimento, Flávio Dias, Flávio Neves Marques, Francisco das Chagas Mesquita, Genildo Rosa Filho, Gutemberg Batista Santana, Jesu da Conceição Chagas, João Araújo, João Evangelista da Silva, Jorge Costa, José Cavalcante Gomes, José Maria Ribeiro da Silva, José Raimundo da Silva, Joseilton Bento da Silva, Lucas Avenoso, Luis José Mendes de Oliveira, Marcelo Barbosa, Marcelo Fanzeres Pitanga, Marcelo Paiva Santos, Pedro Batista Jose Braz, Pedro Mauricio G. Baeta, Reginaldo Mothé, Rene Souza dos Anjos, Ricardo Alexandre de Almeida, Roberto Fernandes M. Souza, Rodrigo Silva Soares, Romulo Oliveira Pinto, Rosalie Anne da Silva, Severino Geraldo Santanna, Vilson Cosme Teixeira Cyrino e Wagner Paulo de Miranda

Pesquisadora: Luciane Reis

Continuidade: Aurora Chaves, Claudia Lima, Fabíola Lyra e Adriana Brockmann

Assistentes de direção: Joana Jabace, Joaquim Carneiro, Oscar Francisco, Alexandre Moretzsohn e Bruno Moraes

Produção de engenharia: Marco Gesualdi

Equipe de produção: Mônica Fernandes, Igor Belleza, Alex Maciel, José Perez, Luiz Otávio Alves, Renata França, Ana Carolina Morett, Cora Ayres, Alice Erlanger, Karla Correa Bittencourt e Renata Gomes

Coordenação de produção: Raul Gama, Renato Azevedo, Karen Balbi e Waldemir Pessoa

Produtor executivo: Mário Jorge

Gerência de produção: Roberto Câmara

Direção de produção: Flávio Nascimento