

**LITERATURA DE CORDEL E HIBRIDIZAÇÃO
CULTURAL NA TELEDRAMATURGIA: O PAS-
SADO E O PRESENTE NUM DIÁLOGO ENTRE
AS MATRIZES CULTURAIS E OS FORMATOS
INDUSTRIAIS EM “CORDEL ENCANTADO”**

ANDERSON LOPES DA SILVA CORREIO
Universidade Federal do Paraná – UFPR
Curitiba, Paraná, Brasil
anderlopps@gmail.com

LITERATURA DE CORDEL E HIBRIDIZAÇÃO CULTURAL NA TELEDRAMATURGIA:
O PASSADO E O PRESENTE NUM DIÁLOGO ENTRE AS MATRIZES CULTURAIS E
OS FORMATOS INDUSTRIAIS EM “CORDEL ENCANTADO”

Resumo: O objetivo é abordar a relação entre os conceitos de matrizes culturais e formatos industriais, a partir da literatura de cordel e da teledramaturgia brasileira (destacando a telenovela “Cordel Encantado”). A metodologia utilizada, de modo ensaístico, são os referenciais teóricos já publicados acerca do tema. As considerações parciais apontam para uma narrativa híbrida e inovadora no que tange ao desmoronamento das categorias fundantes e tradicionais do gênero em questão.

Palavras chave: Literatura de cordel. Teoria das Mediações. Hibridização cultural. “Cordel Encantado”.

LITERATURA DE CORDEL Y HIBRIDACIÓN CULTURAL EN LA TELEDRAMATURGIA:
EL PASADO Y EL PRESENTE EN UN DIÁLOGO ENTRE LAS MATRICES CULTURALES
Y LOS FORMATOS INDUSTRIALES EN LA TELENÓVELA “CORDEL ENCANTADO”

Resumen: La intención de este trabajo es abordar la relación entre los conceptos de matrizes culturales y formatos industriales, vistos a partir de la literatura de cordel y das telenovelas brasileñas (con destaque a “Cordel Encantado”). La metodología utilizada, tratándose de un enfoque ensayístico, es las referencias teóricas ya publicadas sobre el tema. Las principales consideraciones parciales apuntan a una narrativa híbrida e innovadora con respecto a las roturas de las categorías fundamentales y tradicionales del género en cuestión.

Palabras clave: Literatura de Cordel. Teoría de las Mediaciones. Hibridación cultural. Telenovela “Cordel Encantado”.

BRAZILIAN CORDEL LITERATURE AND CULTURAL HYBRIDIZATION IN TELEVISION
DRAMA: PAST AND PRESENT IN A DIALOGUE BETWEEN THE CULTURAL MATRI-
CES AND INDUSTRIAL FORMATS IN THE SOAP OPERA “CORDEL ENCANTADO”

Abstract: The aim is to address the relationship between the concepts of cultural matrices and industrial formats, from the pamphlet literature and Brazilian soap operas (highlighting the telenovela “Cordel Encantado”). The methodology used in order essayistic, are the theoretical already published on the subject. The partial considerations point to a narrative hybrid and innovative regarding the collapse of the founding categories and traditional genre in question.

Keywords: Brazilian cordel literature. Theory of Mediation. Cultural hybridization. Soap opera “Cordel Encantado”.

1 INTRODUÇÃO

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 trata-se, do hoje clássico, “Dos meios às mediações – comunicação, cultura e hegemonia”, editado pela primeira vez no Brasil em 1997, pela editora da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

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 (ALMEIDA, 2003, p. 36). Para estudiosos como Raymond Williams, E. Thompson e Stuart Hall, para ficar em poucos exemplos; a recepção, a experiência da espetatorialidade era tão ou mais importante e forte do que imaginar pessoas que apenas recebiam conteúdo sem distinção, crítica ou filtro.

Martín-Barbero tem o seu diferencial em relação aos Estudos Culturais, especificamente por trazer uma nova visão de conceitos sobre nacionalismo, populismo, resistência, anarquismo, “brechas”, 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 pela matriz marxista e cristã – para chegar ao conceito de mediação, um con-

ceito que marca não apenas a obra do pesquisador, mas que a transforma em um marco nas pesquisas comunicacionais futuras.

É tentando entender este pensamento que o trabalho aqui apresentado pretende relacionar os conceitos de matrizes culturais e formatos industriais, abordados por Martín-Barbero, com a literatura de cordel e a teledramaturgia brasileira. De modo mais específico, e utilizando-se da telenovela “Cordel Encantado” (2011), a proposta desenvolvida neste artigo é compreender como e por quais meios esta relação se dá.

Baseando-se ainda nas pesquisas sobre Comunicação na América Latina, o conceito de hibridização cultural (com aprofundamento no aspecto do “desmoronamento das categorias”) trabalhado por Néstor García Canclini, também é vislumbrado para dar conta das especificidades narrativas demonstradas na telenovela em questão.

2 BREVÍSSIMAS CONSIDERAÇÕES ACERCA DA TEORIA DAS MEDIAÇÕES EM MARTÍN-BARBERO

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. Todavia, o que é explícito nesta teoria 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.

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. Canclini (1997, p. 23) afirma que Martín-Barbero consegue exemplificar de que forma o processo de massificação ocorria antes mesmo dos meios eletrônicos; isto é, através da escola, igreja, melodrama e literatura de cordel.

Faz-se importante uma ressalva: à questão econômica e seus vínculos de dominação são citados por Martín-Barbero em seu trabalho, entretanto elas não adquirem tanta expressividade e demasiada importância quanto nas pesquisas comunicacionais de cunho marxista e cristão (KUNSCH, 2002, p. 14).

A “reviravolta” metodológica proposta por Martín-Barbero é que a se pretende pautar neste artigo, observando as mediações culturais pelas quais a telenovela passa e, por conseguinte, tenta-se aqui traçar um paralelo entre estas contribuições barbereanas e a relação dos conceitos de matrizes culturais e formatos industriais a partir do “encontro” entre a literatura de cordel e a telenovela. Assim, antes de se aprofundar nestes conceitos citados, faz-se necessário explicitar um pouco mais sobre alguns aspectos culturais e sociais da literatura de cordel e da teledramaturgia vinculados à própria história do continente latinoamericano e do Brasil.

3 QUANDO A LITERATURA DE CORDEL E A TELEDRAMATURGIA 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 radio-novelas cubanas e argentinas; a telenovela sempre esteve ligada às massas e à formação sociocultural destas.

Martín-Barbero (1997, 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 norteamericano e brasilianista 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”, “istranja” e não “desconhecido”, “prudura” ao invés de “imprestável” e “zanhão” e por “desconfiado”; a literatura de cordel se apegua 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. Na realidade brasileira, Cristina Costa (2000, p. 125) traçando um paralelo similar a este, comenta que o folhetim rocambolesco, 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.

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. A pesquisadora Roberta Andrade (2003, p. 32) vai mais fundo nesta relação, ao mostrar 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.

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 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).

Neste contexto, segundo Borelli (2005, p. 193) a telenovela brasileira com todas as suas especificidades e matrizes culturais próprias, tem em “Cordel Encantado” uma exemplar mostra de como a hibridização cultural acontece na prática e no desenrolar de uma trama. Sobre este aspecto em especial, Martín-Barbero (1997, 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.

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 pe-

ríodo 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 mundo. O próprio entorno cultural das autoras, contribui para que esse “encontro” do popular e dessas matrizes ocorresse de modo ousado e bem-sucedido (VII SEMINÁRIO INTERNACIONAL OBITEL, 2012, s/n).

Esse momento de “encontro” de duas narrativas extremamente vinculadas ao popular e ao massivo, parece trazer à tona a questão das produções que tratam de um passado e de um presente compartilhado. Até que ponto uma e outra ampliam ou limitam suas narrativas a aspectos históricos e sociais restritos a um passado longínquo ou a um presente que, por uma quase inexplicável rapidez dos acontecimentos contemporâneos, escapa pelos dedos? É a partir dessas e de outras questões que a discussão a seguir é direcionada.

4 PARA PENSAR AS MATRIZES CULTURAIS E OS FORMATOS INDUSTRIAIS

Afastando-se de uma visão tecnicista, Martín-Barbero consegue trabalhar a noção das mediações pelo seguinte esquema (fig. 1):



Fig. 1 - O Esquema das Mediações (MARTÍN-BARBERO, 1997, 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 relevantes aspectos oriundos da institucionalidade, da tecnicidade, da socialidade e da ritualidade presentes e atuantes na vida social, religiosa, cultural, política e econômica.

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, ressignificação e hibridização entre cultura massiva, cultura popular e cultura erudita. O pesquisador colombiano 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 identificação e projeção com a história representada na trama irão: “se entrecruzar, hibridizar, com o imaginário burguês (das relações sentimentais do casal)” (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 16-17).

Sobre a relação entre as matrizes culturais e os formatos industriais (numa leitura diacrônica), o autor 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, 1997, p. 17)

Posto isso, parece ser necessário retomar 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” (e que Muniz Sodré questiona, com rigor, em “Reinventando a cultura: a comunicação e seus produtos”). 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 estanco, alimenta-se continuamente dos acontecimentos ao seu redor.

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, numa rede de argumentação voltada principalmente à psicanálise e análise sócio-cultural, consegue apresentar informações que corroboram seu pensamento quando de sua fala acerca da telenovela atual (tal qual o folhetim oitocentista) que ainda persiste 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 a 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. “Do ponto de vista da forma discursiva, registra-se a tendência à redundância sintagmática ou a reiteração das imagens, que compele à interação da instância produtiva com o real-histórico”, ressalta Muniz Sodré (2010, p. 156).

Dessa forma, entendendo as diferenças e as similitudes entre ambas as produções narrativas, é necessário também pensar de que forma o conceito de hibridização cultural se aplica a este encontro entre as matrizes culturais e os formatos industriais destas duas formas de expressão no conceito de hibridização cultural. Um conceito, como o próprio nome diz, que tem muito a ver com a forma produtiva da telenovela “Cordel Encantado”.

5 A HIBRIDIZAÇÃO CULTURAL EM GARCÍA CANCLINI OU O “DESMORONAMENTO DAS CATEGORIAS”

Toda esta “mestiçagem” 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 leitura mais plausível dentro do escopo deste trabalho recai naquilo que 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).

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 pe-

los 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.

Quebrando vários paradigmas que envolvem esses pensamentos, 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 telenovela, nas palavras de Muniz Sodré é uma legítima representante desse 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 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, comentando sobre o assunto, observa que:

[...] *las industrias culturales están reorganizando las identidades colectivas, las formas de diferenciación simbólica, al producir hibridaciones nuevas que dejan caducas las demarcaciones entre lo culto y lo popular, lo tradicional y lo moderno, lo propio y lo ajeno.* (2002, p. 146).

O autor colombiano termina explicando que é justamente pelo estudo sistemático destas produções “mestiças” e dos processos de comunicação massiva que será 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 telenovelas

se dá numa América Latina que já não separa mais, de acordo com Canclini (2011, p. 96), a modernização simbólica da socioeconômica.

6 ALGUNS APONTAMENTOS SOBRE “CORDEL ENCANTADO”

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 da Europa (“Seráfia”).

Lopes e Mungioli (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.

Utilizando-se de informações dos bastidores publicadas no site Teledramaturgia, de Nilson Xavier, estudioso do tema, pode-se afirmar que a união de dois mundos imaginários tão distantes entre si provou ser uma escolha mais do que acertada pelas autoras. Xavier explica o *plot* geral da trama da seguinte maneira:

A união desses imaginários era representada pelo amor entre a cabocla brejeira (Açucena/Aurora), criada por lavradores, sem saber que é a princesa de uma casta real europeia, e um jovem sertanejo (Jesuíno), que fica proscrito ao ser identificado como o filho legítimo do cangaceiro mais temido e respeitado da região. Quando a família real vem da Europa, em busca da herdeira do trono, o amor dos dois fica ameaçado. (2013, s/n).

Ainda não há um modelo de análise desenvolvido com base nas demandas específicas desse trabalho. Como o subtítulo expõe, o que se pretende aqui é

trabalhar alguns apontamentos sobre tal narrativa. 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 Chordelos 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 profeta Miguézim (Matheus Nachtergaele). 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 do “Romeu e Julieta” shakespereano. A personagem Antônio (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 ca-

tegoria 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, p. 88) 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 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.

Já no plano da resignificação – reiterando a justificativa de que neste espaço apenas hipóteses e reflexões se fazem presentes, já que não existe ainda 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* 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 (LOPEZ; GÓMES, 2012, p. 41).

Além disso, sua aceitação pôde ser vista além da simples exibição na televisão. 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 Poliana Lopes, modificou a forma de se assimilar a narrativa. Modificou a forma de se receber a telenovela.

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” (LOPES, 2011, p. 26).

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).

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A importância da literatura de cordel e, conseqüentemente, da telenovela na formação sociocultural é tão nítida que Lopes, Borelli e Resende (2002, p. 143), em seus estudos de recepção, observam que a narrativa ficcional “redefine” constantemente os hábitos de alunos e seus familiares no cotidiano doméstico. Essa observação conflui para o que Martín-Barbero indica em seus pensamentos sobre a mediação tecnológica deixar de ser meramente instrumental para se converter em ferramenta estrutural, modificando e moldando as relações sociais.

Neste ponto, o que se observou nesta relação entre as matrizes culturais e os formatos industriais a partir do cordel e da teledramaturgia é que há, conforme mostram os apontamentos sobre a telenovela “Cordel Encantado” (2011), uma presença constante da hibridização cultural na construção de sua trama, na produção de seus personagens e na forma de interação com os telespectadores via outras formas de comunicação que não apenas a televisão.

Os conceitos barbereanos dizem muito sobre os processos produtivos destas narrativas por esclarecerem questões como a relação da literatura de cordel com o tempo presente, seu entorno cultural e sua típica forma de escrita e oralidade vinculadas ao jeito matuto e sertanejo. No caso da ficção teledramatúrgica, as matrizes e formatos também apontam um debate onde o produto

comunicacional diz muito sobre o passado em seu modo arquetípico de construção narrativa, sua “entrada e permanência” no ambiente familiar, as questões de projeção e identificação por parte do telespectador, além das múltiplas formas de interação e recepção do conteúdo e forma veiculados.

No caso específico de “Cordel Encantado” tal relação entre os conceitos de matrizes culturais e formatos industriais ficam evidentes quando as autoras utilizam-se das histórias do cordel brasileiro e as inter-relacionam, numa clara aceitação do que se entende por hibridização cultural, com outras gramáticas discursivas, reiterando narrativas, intertextualidades que fazem sentido ao espectador.

O uso de histórias tidas como de acesso universal, como o exemplo dos contos de fadas, e a mescla dessas produções com adaptações de outras matrizes e formatos advindos da literatura brasileira e francesa (leia-se “clássicos”) também quebra com a ideia de que narrativas que se distinguem no espaço e tempo de uma sociedade e que se distinguem nas formas de “alimento cultural”, isto é, nas bases a que recorrem os estamentos sociais de determinados períodos; não podem ser trabalhadas de modo conjunto, de um modo híbrido.

Em suma, pensar as relações entre a literatura de cordel e a ficção televisiva (com foco na telenovela) e seus imbricamentos com a Teoria das Mediações e outros vieses do pensamento comunicacional latinoamericano, parece mostrar-se proveitoso e potencialmente bem sucedido. Um dos motivos mais básicos é a quase instantânea ligação entre o objeto de reflexão e a forma de analisá-lo contextualmente. Isto é: narrativas que se misturam com a vida e que dizem sobre ela, sobre o passado, sobre o presente e sobre o futuro. Narrativas que representam o modo de ser “latinoamericano”. Melhor: narrativas que são a América Latina.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Heloisa Buarque de. **Telenovela, consumo e gênero** - “muitas mais coisas”. Bauru, SP: ANPOCS/EDUSC, 2003.

ANDRADE, Roberta Manuela Barros de. **O fascínio de Scherazade**: os usos sociais da telenovela. São Paulo: Annablume, 2003.

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.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. Trad. Heloísa P. Cintrão e Ana Regina Lessa. 4ª ed. São Paulo: Edusp, 2011.

COSTA, Cristina. **A milésima segunda noite**: da narrativa mítica à telenovela análise estética e sociológica. São Paulo: Annablume, 2000.

CURRAN, Mark. **História do Brasil em cordel**. São Paulo: Edusp, 2009.

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.

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.; MUNGIOLI, Maria C. P. Brasil: a “nova classe média” e as redes sociais potencializam a ficção televisiva. In: LOPES, Maria Immacolata V. de; GÓMES, Guillermo Orozco (Org.). **Transnacionalização da ficção televisiva nos países ibero-americanos**: anuário OBITEL 2012. Porto Alegre: Sulinas, 2012.

LOPES, Maria Immacolata V. de; GÓMES, Guillermo Orozco (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, 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.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Trad. Ronald Polito; Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

_____. **Ofício de cartógrafo**: travesias latinoamericanas de la comunicación en la cultura. Santiago, Chile: Fondo de Cultura Económica, 2002.

PIGNATARI, Décio. **Signagem da televisão**. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1984.

PROENÇA, Ivan C. **A ideologia do cordel**. Rio de Janeiro: Imago/MEC, 1976.

SODRÉ, Muniz. **Reinventado a cultura**: a comunicação e seus produtos. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

XAVIER, Nilson. **Cordel Encantado** – bastidores. Disponível em: <<http://www.teledramaturgia.com.br/tele/cordelb.asp>>. Acesso em: 12 fev. 2013.

RECEBIDO EM: 24/05/2013

ACEITO PARA PUBLICAÇÃO: 13/01/2014

Anderson Lopes da Silva Correio

Jornalista [FACNOPAR]. Especialista em Comunicação, Cultura e Arte [PUCPR]. Mestrando em Comunicação [PPGCOM - UFPR]. Membro do NEFICS - Núcleo de Estudos em Ficção Seriada, da UFPR. Bolsista Capes.