

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA  
CENTRO DE ARTES E LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Samantha O. de Oliveira Borges

**DA REVISTA À TELEVISÃO: A LINGUAGEM FOLHETINESCA SOB  
UMA PERSPECTIVA TRANSMIDIÁTICA EM *A MURALHA***

Santa Maria, RS  
2016

**Samantha O. de Oliveira Borges**

**DA REVISTA À TELEVISÃO: A LINGUAGEM FOLHETINESCA SOB UMA  
PERSPECTIVA TRANSMIDIÁTICA EM *A MURALHA***

Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para a obtenção do grau de **Doutor (a) em Letras**.

Orientador: Prof. Dr. André Soares Vieira

Santa Maria, RS  
2016

Ficha catalográfica elaborada através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Central da UFSM, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Borges, Samantha Orquelita de Oliveira  
Da revista à televisão: a linguagem folhetinesca sob  
uma perspectiva transmidiática em A muralha / Samantha  
Orquelita de Oliveira Borges.- 2016.  
209 p.; 30 cm

Orientador: André Soares Vieira  
Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa  
Maria, Centro de Artes e Letras, Programa de Pós-Graduação  
em Letras, RS, 2016

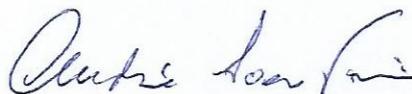
1. Estudos Literários 2. Transmidialidade 3.  
Comunicação 4. História cultural e dos meios de comunicação  
I. Soares Vieira, André II. Título.

Samantha O. de Oliveira Borges

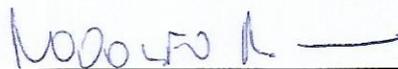
**DA REVISTA À TELEVISÃO: A LINGUAGEM FOLHETINESCA SOB UMA  
PERSPECTIVA TRANSMIDIÁTICA EM A MURALHA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, área de concentração em Estudos Literários, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para a obtenção do título de **Doutor em Letras**.

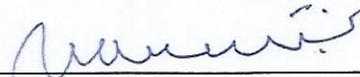
**Aprovado em 14 de dezembro de 2016:**



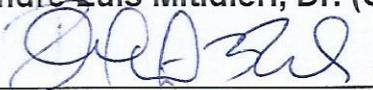
**André Soares Vieira, Dr. (UFSM)**  
(Presidente/ Orientador)



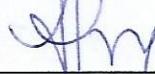
**Rodolfo Rorato Londero, Dr. (UEL)**



**André Luis Mitidieri, Dr. (UESC)**



**Rosani Ursula Ketzler Umbach, Dra. (UFSM)**



**Luciana Ferrari Montemézzi, Dra. (UFSM)**

## DEDICATÓRIA

*A meu querido irmão John,  
que virou Luz no inverno de 2014.*

## AGRADECIMENTO

Agradeço a todos que, de alguma maneira, contribuíram para a concretização deste trabalho. Agradeço, ainda, de forma especial:

- Ao meu orientador, André Soares Vieira, pelo acompanhamento e orientação da pesquisa, sempre realizada com dedicação e competência. Agradeço, sobretudo, pela amizade dedicada, pelas conversas sobre a vida, pelas preocupações compartilhadas, pelo atendimento sempre rápido no *whatsapp* e pelo cuidado à distância durante o estágio de doutorado em Paris.

- À coorientadora Claudia Poncioni, pelo aceite na coorientação do trabalho e pela atenção prestada durante o período de Doutorado Sanduíche.

- Aos meus pais, amparo que nunca falha; ao meu irmão e a minha cunhada, por sempre acreditarem em mim; aos meus sobrinhos, fonte da minha alegria; aos tios, tias, primos e primas pelas manifestações eternas de apoio; aos meus avós, Orquelita e Francisco (*in memoriam*) pelo orgulho que sempre demonstraram; e, especialmente, ao meu irmão Johnson (*in memoriam*) por me mostrar que o amor deve ser sempre, o que nos move.

- Ao meu namorado Guilherme, pelo carinho e por não se cansar de me ouvir (ou me ouvir, mesmo cansado).

- Aos colegas de doutorado por compartilharem estudos, discussões, opiniões e preocupações - acadêmicas ou não.

- Aos amigos de todos os tempos e distâncias, que tornaram meu caminho muito mais leve: Amália, Cristiane, Sabrina, Daiane, Anderson, Ana, Luisa; aos amigos de Paris, que sonharam acordados comigo na cidade mais bonita do mundo: Carlos, Fabiana, Simone, Ane, Leandro.

- À universidade pública, gratuita e de qualidade (UFSM), por viabilizar a realização do trabalho e à Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, pelo acolhimento durante a participação no Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior, proporcionando acesso a bibliotecas, aulas, cursos e seminários indispensáveis para o aprofundamento da pesquisa.

- À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Ensino Superior (CAPES), pelo financiamento da pesquisa através de bolsa no Brasil (DS) e no exterior (PDSE).

## RESUMO

### DA REVISTA À TELEVISÃO: A LINGUAGEM FOLHETINESCA SOB UMA PERSPECTIVA TRANSMIDIÁTICA EM A *MURALHA*

AUTORA: SAMANTHA O. DE OLIVEIRA BORGES  
ORIENTADOR: ANDRÉ SOARES VIEIRA

O presente trabalho tem como objetivo realizar a análise da narrativa *A muralha* desde sua primeira publicação, em formato de folhetim na revista *O Cruzeiro*, ocorrida entre julho de 1953 e fevereiro de 1954; sua edição em livro, que foi lançado ainda no mesmo ano e teve várias reedições; e sua posterior adaptação para a minissérie televisiva homônima, no ano 2000. O fio condutor dessas transições midiáticas é a linguagem folhetinesca, que recebe na pesquisa uma releitura sob a perspectiva da transmidialidade. A partir disso, propõe-se o termo folhetim transmídia, que se refere à capacidade de uma narrativa de transitar por diferentes mídias. *A muralha*, escrita por Dinah Silveira de Queiroz, conta a saga da família de Dom Braz Olinto, líder de um grupo de bandeirantes dispostos a desbravar o Brasil durante o fim do século XVII e dar início à construção da cidade de São Paulo. A minissérie, de autoria de Maria Adelaide Amaral, mantém a história de lutas e romances, acentua o melodrama, e acrescenta personagens e temas à trama produzida pela Rede Globo de Televisão. A metodologia utilizada tem como base uma análise comparativa entre as edições de *A muralha* na revista *O Cruzeiro*, a obra literária, e a minissérie em DVD<sup>1</sup>. Para compreender a transição da narrativa pelas diferentes mídias e realizar uma releitura da linguagem folhetinesca a partir da perspectiva transmidiática, foi realizada uma revisão teórica desde as noções de dialogismo até as correntes de estudo mais recentes, como a intermidialidade, a transficcionalidade e a transmidialidade. Opta-se pela transmidialidade e o resultado fundamental do trabalho é a contribuição para um olhar mais amplo sobre objetos transmídia, que não se limite apenas a narrativas da contemporaneidade, como defende Henry Jenkins, autor da proposta da cultura da convergência. Assim, através de uma metodologia comparativa, elencam-se elementos presentes na linguagem folhetinesca e que podem ser considerados como propósitos básicos da teoria da transmidialidade. Por fim, exemplifica-se essa aproximação através do objeto de pesquisa *A muralha*, concluindo-se que é possível realizar uma releitura de narrativas folhetinescas pelo viés da transmidialidade, pois a linguagem, tanto em termos de conteúdo quanto de seu formato, propicia a transição de suas narrativas por diferentes mídias. A ampliação da proposta transmidiática, assim, afina-se a um contexto que não inaugura os processos transmidiáticos, mas promove uma efervescência de suas criações.

**Palavras-chave:** Linguagem folhetinesca. Transmidialidade. *A muralha*.

---

<sup>1</sup> Acrônimo de “Digital Video Disc” ou, em português Disco Digital de Vídeo.

## ABSTRACT

### FROM MAGAZINE TO TV: FEUILLETONISTIC LANGUAGE UNDER TRANSMEDIA APPROACH IN A MURALHA

AUTORA: SAMANTHA O. DE OLIVEIRA BORGES  
ORIENTADOR: ANDRÉ SOARES VIEIRA

This study aims to do the analysis of the narrative A Muralha since it was first published in feuilleton in the magazine O Cruzeiro, occurred between July 1953 and February 1954; its edition book, which was released later the same year and had several editions; and its subsequent adaptation to the homonymous television mini-series in 2000. The common thread of these media transitions is feuilletonistic language, which receives a reinterpretation from the perspective of transmediality. From this, we have proposed that the term transmedia feuilleton, which refers to the ability of a narrative through different media. A Muralha, written by Dinah Silveira de Queiroz, the saga of the Don Braz's family, leader of a group of pioneers inclined to brave Brazil during the late seventeenth century and begin the construction of the city of São Paulo. The TV mini-serie written by Maria Adelaide Amaral, keeps the history of battles and romance, accentuates melodrama and adds characters and themes to the narrative produced by Globo TV. The methodology is based on a comparative analysis of the issues of A Muralha in the magazine O Cruzeiro, the literary work, and the TV mini-serie on DVD. To comprehend the transition from narrative by different media and to reinterpret the feuilletonistic language from the transmedia perspective, a literature review was performed from the dialogic notions to the latest study of currents, as intermediality, the transfuncionality and transmediality. We have opted for the transmediality and the fundamental result of the work are the contribution to a broader view at transmedia objects, which is not limited only to contemporary narratives, as advocated by Henry Jenkins, author of Convergence Culture proposal. Thus, by a comparative method, we list elements present in feuilletonistic language and which may be considered basic theory transmediality purposes. Finally, an example is this approach through the research object A Muralha, concluding that it is possible to reinterpret the feuilletonistic narrative by the bias of transmediality because the language, both in terms of content and its format, provides the transition their narratives by different media. The expansion of transmedia proposal thus adjust to a context that does not inaugurate the transmedia processes, but promotes an effervescence of its creations.

**Keywords:** Feuilletonistic Language. Transmediality. *A muralha*.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1.....	25
Figura 2 .....	26
Figura 3 .....	29
Figura 4.....	30
Figura 5 .....	31
Figura 6.....	33
Figura 7.....	35
Figura 8 .....	39
Figura 9 .....	41
Figura 10 .....	41
Figura 11.....	42
Figura 12 .....	43
Figura 13 .....	44
Figura 14 .....	47
Figura 15 .....	49
Figura 16 .....	49
Figura 17 .....	49
Figura 18 .....	51
Figura 19 .....	52
Figura 20 .....	52
Figura 21 .....	59
Figura 22 .....	62
Figura 23 .....	67
Figura 24 .....	68
Figura 25 .....	80
Figura 26 .....	81
Figura 27 .....	82
Figura 28 .....	94
Figura 29 .....	96
Figura 30 .....	98
Figura 31 .....	134
Figura 32 .....	153
Figura 33 .....	153
Figura 34 .....	154
Figura 35 .....	154
Figura 36 .....	155
Figura 37 .....	155
Figura 38 .....	189

## SUMÁRIO

<b>CONSIDERAÇÕES INICIAIS</b>	<b>09</b>
<b>1 A MURALHA (EM) REVISTA: O CRUZEIRO COMO PRIMEIRO SUPORTE MUDIÁTICO</b>	<b>15</b>
1.1 Do brilho à queda: a estrela <i>O Cruzeiro</i>	16
1.2 Introdução ao romance-folhetim	22
1.3 Do rodapé dos jornais às revistas semanais: O folhetim em <i>O Cruzeiro</i>	24
1.4 <i>A Muralha</i> em <i>O Cruzeiro</i> : romance-folhetim ou romance <i>em</i> folhetim?	36
<b>2 CONSTRUINDO E DESCONSTRUINDO MURALHAS: REVISTA, LIVRO E TELEVISÃO</b>	<b>55</b>
2.1 Heranças do folhetim: <i>A muralha</i> na revista <i>O Cruzeiro</i> e no livro	57
2.2 O melodrama potencializado: elementos do folhetim na minissérie	86
<b>3 SOBRE LITERATURA E MÍDIAS: RELAÇÕES (TRANS)TEÓRICAS</b>	<b>101</b>
3.1 Intermedialidade, Transmedialidade, Convergência: a busca por um termo	112
3.3 transmedialidade e transficcionalidade: novas perspectivas	126
<b>4 UMA RELEITURA DA LINGUAGEM FOLHETINESCA: APROXIMAÇÕES TRANSMIDIÁTICAS</b>	<b>143</b>
4.1 Relações mercadológicas: a literatura com valor comercial	145
4.2 Contexto (s)	158
4.2.1 Novos contextos: o folhetim na América Latina e no Brasil	162
4.2.2 Contextos do folhetim e <i>A muralha</i> : caminhos para a transmedialidade	175
4.3 Transmedialidade e relações com o público: a intenção como projeto	185
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>195</b>
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	<b>201</b>

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

*Contar histórias é sempre a arte de repetir histórias*  
(BENJAMIN, 1992, p.90)

Em um mundo dinâmico e contemporâneo, a literatura vê potencializada a sua capacidade de recriar, reinventar e ressignificar seus textos, o que propicia a frequente adaptação de narrativas em diferentes suportes. Isso possivelmente ocorre porque em uma sociedade em que quase nada mais acontece de forma isolada, torna-se recorrente a construção de relações entre o literário, outros campos do saber e outros suportes comunicacionais. Assim, as ligações se renovam à medida que o contexto em que circulam também se transforma rapidamente. Entretanto, nem tudo o que é apresentado como novidade é de fato novo, e mesmo o ato de adaptar histórias não é exclusividade contemporânea. Segundo Linda Hutcheon, “os vitorianos tinham o hábito de adaptar quase tudo [...] poemas, romances, peças de teatro, óperas, quadros, músicas [...] eram constantemente adaptados de uma mídia para outra, depois readaptadas novamente” (2006, p.11).

É preciso questionar, então, o que faz com que as narrativas circulem entre as diversas mídias e mantenham vivo um processo incessante de recriação. Além disso, pode-se discutir sobre o que assegura a receptividade de narrativas que mantêm a recorrência de elementos literários que há séculos já atraíam e captavam a atenção de leitores, sendo que esse público vivenciava um tempo e uma realidade diferenciados do que hoje existe. A partir desses questionamentos é possível dar início a uma reflexão, a qual gira em torno de alguns elementos a serem considerados como a base que sustenta a linguagem folhetinesca. Nascido no contexto europeu da ascensão da burguesia e do mundo capitalista, o folhetim possui relação direta com o surgimento dos meios de comunicação de massa – em especial o jornal impresso diário – e encontrou no Brasil um espaço propício para sua sobrevivência.

Observe-se, por exemplo, o seguinte enredo: Susana é amante de Fernando. Fernando decide terminar com Susana e casar-se com Carlota (que guarda um segredo). Para se vingar de Fernando, Susana troca a filha dele e de Carlota por outro bebê. Vinte e dois anos depois, Sandra e Vitória são duas belas moças que disputam o amor do mesmo homem. Como se não bastasse a natural rivalidade,

descobrem que foram trocadas na maternidade. Nessas cinco linhas tem-se vingança, traição, um grande segredo, filhos trocados na maternidade e a sempre triunfal luta pelo amor. Trata-se, certamente, de um bom folhetim francês lançado no século XIX? Não. O enredo, na verdade, pertence à novela *Boogie Oogie*, transmitida pela Rede Globo de Televisão, em 2014.

Com o exemplo, pode-se perceber que a linguagem folhetinesca, nascida na França há mais de dois séculos, parece manter-se bastante viva no contexto do século XXI, no Brasil. A televisão é, sem dúvida, o suporte midiático que mais absorveu as potencialidades do folhetim no país. Antes disso, no entanto, essas histórias já eram contadas e tinham em outros meios o seu espaço de veiculação. Assim, é sobre literatura, romance-folhetim, ficção televisiva e transmidialidade que se assenta a pesquisa *Da revista à televisão: a linguagem folhetinesca sob uma perspectiva transmidiática em A muralha*. Mas é preciso ressaltar que, sobretudo, o foco da pesquisa reside no estudo desses elementos postos em movimento: relacionando-se entre si, criando novas formas de leitura de um mesmo texto e construindo novas histórias sobre uma mesma história.

Para desenvolver a proposta, o objeto de pesquisa se mostra capaz de manter-se “em trânsito” por mais de meio século. Fala-se aqui de *A muralha*, de Dinah Silveira de Queiroz. A “primeira muralha” a ser construída encontrou nas páginas da revista *O cruzeiro* sua apresentação inicial ao público: em formato de romance em folhetim, *A muralha* foi publicada em capítulos entre julho de 1953 e fevereiro de 1954. Encomendada à autora como forma de homenagem aos 400 anos da cidade de São Paulo, a saga de Dom Braz Olinto, Tiago, Beatriz, Isabel e tantos outros personagens, divide espaço na revista com anúncios de xampu e produtos de beleza. É sobre essa primeira publicação e as relações estabelecidas pelo contexto de uma literatura disposta em um meio de comunicação de massa, que se detém o primeiro capítulo da pesquisa. Realiza-se, então, uma apresentação da revista. Analisa-se de que maneira os romances convivem com os aspectos comerciais dessas mídias – como a presença de anúncios - e também de que forma se utilizam de outras ferramentas comunicacionais disponíveis no meio de comunicação – como a exploração de imagens que ilustram os textos. Após uma breve introdução sobre folhetim, pois seu surgimento e as particularidades de seu contexto, seu conteúdo e seu formato serão questões aprofundadas nos capítulos

seguintes, busca-se compreender o percurso percorrido pelo romance-folhetim na revista *O Cruzeiro*. E fechando o capítulo, são tecidas observações sobre a presença de *A muralha* no semanário.

A partir das primeiras explicações apresentadas no capítulo inicial sobre as relações construídas entre o folhetim e a revista *O Cruzeiro* – com destaque para *A muralha* – elencam-se, no segundo capítulo, os elementos da linguagem folhetinesca que se sobressaem na narrativa, em outras duas mídias pelas quais a história transita: livro e televisão. Com uma análise comparativa, a primeira questão a ser destacada é que o texto publicado em *O Cruzeiro* é exatamente o mesmo que o leitor tem acesso, no livro. A partir disso, constata-se que a análise pode manter-se paralela entre revista e livro e irá encontrar na adaptação televisiva seus maiores contrastes. Assim, na narrativa apresentada em *O Cruzeiro* e no livro, são ressaltados os elementos da linguagem folhetinesca mais recorrentes como os temas e personagens que são apresentados como desencadeadores das reviravoltas no enredo; o ambiente e os exotismos do Novo Mundo como novo palco do folhetim; e a serialidade e simultaneidade como bases para a multiplicação de tramas.

A segunda parte do capítulo em questão, irá então destacar o processo de adaptação da obra para a televisão e a maneira como isso alterou alguns temas, personagens e rumos da história. É através da análise da transição da narrativa para a minissérie homônima transmitida no ano 2000, na Rede Globo de Televisão, em homenagem aos 500 anos de descobrimento do Brasil, que se pode ressaltar a presença, mais acentuada, do melodrama na história. Observa-se, através de sua apreciação, que na versão televisiva o melodrama é potencializado, exacerbando, assim, esse que é um dos elementos mais frequentes no romance-folhetim. Na minissérie, o melodrama é encontrado na apresentação de novos temas como a Inquisição, que por sua vez acrescentam personagens que correspondem a características tradicionais do melodrama, como o martírio da vítima e a presença do grande vilão. Quanto aos personagens já existentes na obra, novos temas são explorados a partir deles, como o incesto, o “filho perdido” e o humor, recorrentes também na linguagem melodramática.

O terceiro capítulo, por sua vez, aprofunda a sustentação teórica sobre as análises apresentadas nos primeiros capítulos da tese. Assim, é realizada uma

contextualização sobre o surgimento dos meios de comunicação de massa, os quais construíram uma rede de relações com o contexto social, da mesma forma que o contexto social também influenciou em sua evolução. Nesse jogo de relações e influências, a literatura não é inatingível, pois é justamente no período em que o jornal impresso ascende como principal meio de comunicação de massa que se estabelece uma ligação profícua entre a mídia e o romance. Afinal, é através da explosão dos jornais diários que o romance-folhetim se consolida e, segundo Umberto Eco (2008), ocorre a popularização de uma literatura que aproxima-se do mercado, que almeja ser vendável e rentável. Essas questões acabam relacionando-se diretamente com a análise da permanência do folhetim enquanto linguagem capaz de transitar pelos jornais, revistas, rádio e televisão.

Observa-se, portanto, que a linguagem folhetinesca é composta de elementos que propiciam essa transição. Para compreender melhor e fundamentar essa proposta é preciso então aprofundar-se primeiramente em teorias como a intermedialidade, a cultura da convergência, a transmedialidade e a transfuncionalidade, desenvolvidas por autores como Claus Clüver, Irina Rajewski, Henry Jenkins e Richard Saint-Gelais. O levantamento de tais teorias tem como objetivo a busca por um termo que especifique a linguagem folhetinesca. Com base nesses pressupostos, aprofunda-se a compreensão da teoria da transmedialidade, por intermédio de novas perspectivas que problematizam a transição da literatura por diferentes mídias. Somam-se à discussão outros autores, como Crysti Dena, Mary-João Massarolo e Domingues, que apresentam olhares plurais, e às vezes discordantes, sobre o fenômeno da transmedialidade. A partir da concatenação das bases teóricas, propõe-se o termo “folhetim transmídia”, que abarca a tese de que o folhetim pode ser considerado como detentor de uma linguagem capaz de adaptar-se a diferentes suportes comunicacionais, o que mantém sua sobrevivência, especialmente no Brasil.

Assim, tem-se, no primeiro capítulo, a aproximação inicial ao objeto de pesquisa: *A muralha* em sua primeira publicação, sua relação com a revista *O cruzeiro* e uma introdução mais genérica sobre o romance-folhetim. No segundo capítulo, desenvolve-se a análise de elementos norteadores da linguagem folhetinesca, presentes em *A muralha* em livro e televisão: o que permanece, o que se altera, o que é ressignificado. Já no terceiro capítulo, apresenta-se a sustentação

teórica para o que se irá propor, então, como a tese central da pesquisa. Toma-se o caminho de diferentes teorias ao longo do tempo, do dialogismo à transmidialidade, que podem ser interligadas e guiar a proposta de realizar uma releitura da linguagem folhetinesca sob uma perspectiva transmidiática.

Após esse longo percurso, é no quarto e último capítulo, que se realizará de maneira analítica uma aproximação entre a linguagem folhetinesca e a transmidialidade, propondo *A muralha* como um possível exemplo de folhetim transmídia. Para tanto, três pontos servem de base para a análise: as relações mercadológicas; o(s) contexto(s); e a transmidialidade e suas relações com o público. A partir do primeiro ponto, argumenta-se que o romance-folhetim pode ser relacionado à cultura transmídia tendo em vista que sua afinidade com questões mercadológicas é intrínseca. Por outro lado, para ampliar a compreensão do romance-folhetim sob uma perspectiva transmidiática, recorre-se ao seu contexto. Da França do século XIX para o Brasil do século XX fatores sociais, políticos, econômicos e culturais específicos promoveram o sucesso do folhetim, mas, sobretudo no Brasil, essas especificidades lhe ofereceram permanência.

Finalmente, resgata-se a ideia de que a relação entre um objeto transmidiático e seu público representa um papel importante para sua disseminação. Pensada enquanto projeto transmídia, uma narrativa transmidiática irá explorar questões de interação com seu público desde sua gênese. Em *A muralha* isso se mostra através de um “impulso intencional”, pensado desde antes de sua publicação. Se a história foi encomendada à autora Dinah Silveira de Queiroz em homenagem aos 400 anos da cidade de São Paulo, e a minissérie escrita por Maria Adelaide Amaral faz parte de uma homenagem aos 500 anos de descobrimento do Brasil, a escolha do tema, o uso da linguagem folhetinesca e, principalmente, a opção pela publicação em um meio de comunicação de massa que vive seu auge no contexto midiático brasileiro, contém em si uma intenção pré-determinada de como atingir seu público.

Essas três questões fecham a tese, propondo assim a releitura de uma linguagem que existe há mais de dois séculos, sob a perspectiva de uma teoria que começa a se sobressair somente no século XXI – a transmidialidade. Uma proposta que impõe desafios complexos, ao ter que optar por uma nomenclatura em meio a uma vasta oferta de denominações como é o terreno da relação entre literatura,

outras artes e mídias. Esse fato, por sua vez, encontra outros desafios ainda mais complexos, como debater uma corrente teórica que ainda não está consolidada e questionar seu uso muitas vezes restrito. O resultado é a tentativa de uma arqueologia teórica sobre a transmidialidade, com base na análise de um objeto que contém em si o velho (linguagem folhetinesca) e o novo (teoria da transmidialidade): *A muralha* representa de maneira autêntica o romance publicado em capítulos que transita por diferentes mídias e se vale, também, de elementos que podem ser considerados transmidiáticos. E, sobretudo, *A muralha* em uma narrativa que possui como essência a transitoriedade, que se mantém viva, porque se mantém em constante movimento.

## 1 A MURALHA (EM) REVISTA: O CRUZEIRO COMO PRIMEIRO SUPORTE MUDIÁTICO

A história de *A muralha* realizou o caminho tradicional de um clássico folhetim: foi publicado em periodicidade semanal, em capítulos, na revista *O Cruzeiro*, de 18 de julho de 1953 a 27 de fevereiro de 1954 e no mesmo ano de 1954 foi compilada em livro. O primeiro passo da pesquisa, portanto, para uma posterior análise do(s) objeto(s), foi comparar os dois primeiros textos em questão, *ipsis litteris*. Na dissertação que precedeu a tese realizou-se processo semelhante entre obra literária e minissérie de televisão, porém, a versão de *A muralha* em moldes de folhetim, no suporte *O Cruzeiro*, não foi analisado. Portanto, o primeiro questionamento é: algo mudou, algo foi transformado na adaptação do texto em folhetim na revista, para a obra publicada em forma de livro?

A resposta é sim e não.

Não, para o texto em si. A narrativa de *A muralha*, em uma análise literal, continua exatamente a mesma, exceto por algumas correções ortográficas realizadas, o que se mostra natural, considerando que a edição da obra utilizada para a comparação foi publicada no ano 2000<sup>1</sup>. E mesmo em algumas edições um pouco mais próximas da sua divulgação na revista *O Cruzeiro – 1953 -*, como a edição de 1970 ou de 1988, também apresentam alguns poucos traços de mudança, todos referentes à ortografia portuguesa – acentos, grafia de palavras, tempo de verbos – que sofreu mudanças ao longo do tempo. A resposta positiva virá, portanto, fazer referência a alguns elementos acrescentados à narrativa e que podem ser ligados diretamente ao formato folhetinesco, como ocorre com o trecho abaixo, texto que antecede o início da narrativa, apresentando-a ao leitor da revista e que não se encontra na publicação em livro:

A verdade dessa narrativa lhe veio – à autora – em seu velho sangue paulista e de sua própria alma, água de uma nascente que ficou no passado de um São Paulo amanhecendo. Mas seu sangue e sua lembrança não lhe trouxeram os verdadeiros nomes das personagens e dos lugares neste episódio em que põe sua fé (GASPAR, 1953, p.72).

---

<sup>1</sup> Foram manuseadas também as edições de *A muralha* de 1970 e 1988, que seguem o mesmo padrão de conteúdo da edição de 2000. A publicação de 1954 possui imagens da capa, na internet, mas não foi encontrado algum exemplar.

Além dos pequenos textos que ora apresentam a narrativa, ora retomam os capítulos anteriores, também se observa a presença de ricas ilustrações e legendas. São esses elementos paratextuais que serão analisados adiante, porém, antes disso, será realizado um histórico da revista *O Cruzeiro*, um dos meios de comunicação impresso mais importantes do Brasil no século XX. Também será apresentada uma breve introdução sobre o popular folhetim, que esteve presente em páginas de jornais e revistas, antes de sua linguagem chegar à televisão, no formato de telenovela (a teoria sobre o folhetim será aprofundada no capítulo quatro, quando a linguagem será relacionada à transmidialidade). A partir disso, será possível compreender de que maneira meio e linguagem comunicaram ao seu público uma narrativa que buscou recontar a história da fundação de São Paulo e reafirmar determinada representação de um período da história do Brasil.

### **1.1 Do brilho à queda: a estrela *O Cruzeiro***

No livro *A revista no Brasil*, Thomas Souto Corrêa organiza uma historiografia da revista no país. Um elemento que chama a atenção é a ligação imediata feita por seus autores entre revista e nacionalidade, como demonstra o parágrafo de abertura do livro:

Este livro começa pouco antes da independência do Brasil. E retrata, do ponto de vista da atuação das revistas, a defesa de nossa independência e a busca de uma identidade nacional. O que se vê é como essas publicações têm sido indispensáveis na manutenção das raízes e dos valores brasileiros (KAZ, apud CORRÊA, 2000, p.11)

A relação entre imprensa e construção de uma identidade nacional brasileira fica explícita, colocando a revista como um meio que, diante do jornal impresso, já consolidado no Brasil no início do século XX, dá um passo adiante, pois utiliza novas formas de comunicar, valendo-se especialmente e cada vez mais ao longo do tempo, de ferramentas que despertam o interesse do leitor, como as ilustrações e a fotografia. Segundo Martins,

Por volta de 1890, a inexistência de uma indústria livreira conferiu, especialmente às revistas, a função de suporte adequado para veiculação da imagem de um novo Brasil. [...] Não seria abusivo admitir para aqueles idos que – *tanto quanto o jornal, porém mais que o livro* -, a revista era o instrumento eficaz de propagação de valores culturais, dado seu caráter de impresso do momento, condensado, ligeiro e de fácil consumo. [...] Cada número publicado transformava-se em símbolo emblemático da transição vivida, expressando os conflitos do período e apresentando-se como portavoz de múltiplas gerações (2008, p.26-27).

A revista, portanto, se consolida com a força da imagem, com o poder da reflexão e com a disposição em divulgar valores. Uma fórmula que se sedimenta enquanto expressão mais “intensa” da realidade, indo além do que é transmitido apenas por palavras. A velha máxima “a imagem fala por si” vai se tornando o carro-chefe da nova forma de transmitir informação. Aliás, em comunhão com o trunfo da imagem, é assim que a revista se impõe em um período em que a imprensa brasileira ainda dava seus primeiros passos - como um meio de comunicação que não visa ao mero ato de informar:

Foi nas revistas de informação, a começar por *Visão*, em 1952, que a reportagem encontrou seu terreno natural. *Veja*, [...] chegou com a disposição de ir além da mera resenha da semana, servindo ao leitor coberturas exclusivas e, sobretudo, interpretação: o contexto em que o fato se deu, seus possíveis desdobramentos e consequências (CORRÊA, 2000, p.60).

Assim, a revista, por não ter a necessidade de publicar a notícia instantaneamente, por ter o direito de ter sua própria e estendida periodicidade – semanal, quinzenal, mensal – ganha espaço para a reflexão. Devido a sua periodicidade, que pode ser semanal, quinzenal ou mensal, as revistas cobrem funções culturais mais complexas que a mera transmissão de notícias, visando entretenimento, análise, reflexão, concentração e experiência de leitura. Além disso, a revista avança bem mais do que o jornal, no terreno do entretenimento, que faz parte de sua essência. Segundo Marília Scalzo, as revistas surgem, historicamente, sob dois pilares, o entretenimento e a educação:

Enquanto os jornais nascem com a marca explícita da política, do engajamento claramente definido, as revistas vieram para ajudar na complementação da educação, no aprofundamento de assuntos, na segmentação, no serviço utilitário que podem oferecer a seus leitores.

Revista une e funde entretenimento, educação, serviço e interpretação dos acontecimentos. Possui menos informação no sentido clássico (as “notícias quentes”) e mais informação pessoal (aquela que vai ajudar o leitor em seu cotidiano, em sua vida prática) (SCALZO, 2006, p.14).

A autora destaca ainda a construção de uma relação diferenciada entre a mídia revista e o público, que pode ser considerada como uma relação de proximidade e afetividade. Scalzo cita Juan Caño, autor que declara existir uma “história de amor” entre revista e seu leitor. Um dos motivos para isso é que o suporte visa a atingir um público leitor bem definido e dessa forma consegue aproximar-se dele, conhecer seu rosto, chamá-lo de você: “a revista entra no espaço privado, na intimidade, na casa dos leitores” (SCALZO, 2006, p.14).

Mas não é apenas em termos de conteúdo que a revista pode ser diferenciada de outros meios de comunicação impressa. A mídia também se destaca por seu formato, no qual a imagem sempre ocupa papel importante, pois é o primeiro elemento que atrai a atenção do leitor. Além disso, “ela é fácil de carregar, de guardar, de colocar numa estante e colecionar. [...] Seu papel e impressão também garantem uma qualidade de leitura – do texto e da imagem – invejável” (SCALZO, 2006, p.39). A partir das características relacionadas ao seu formato, observa-se que a revista foi o suporte essencial que propiciou o avanço no uso da imagem enquanto forma de transmitir e informar sobre a realidade. O fato, no entanto, não ocorreu logo no início, já com as primeiras publicações, devido à carência de recursos técnicos.

No Brasil, as primeiras publicações que levavam o termo revista no título aproximavam-se bastante do formato livresco ou de fascículos e jornais, pois consistiam em grandes blocos de textos dispostos em páginas sem fotos, ilustrações ou qualquer elemento que causasse uma ruptura visual positiva para o leitor. Foi assim com *As Variedades*, surgida em 1812 e com o *Correio Braziliense* (1808 – 1822), que dividem o mérito de precursoras da revista no país. O cenário começa a mudar na segunda metade do século XIX, momento a partir do qual o desenho tem sido aproveitado de modo “ilimitado, para reforçar comentários políticos, ornamentar textos literários, adicionar informação às reportagens [...] ou simplesmente divertir o leitor” (CORRÊA, 2000, p.65). Porém, é na passagem para o novo século que o uso de ilustrações firma-se como um modo diferenciado de se comunicar:

Desenhos enfeitavam a capa das revistas da *belle époque*, entre elas *A Ilustração Brasileira*, *Fon-Fon!* e *A Cigarra*. Predominavam as pinturas de salão, de estilo acadêmico, às vezes temperadas com referências *art nouveau*. Falava-se de temas históricos ou festejava-se um acontecimento importante. Mas um dos temas preferidos era a mulher, em pose contemplativa, como um espelho da leitora da época (CORRÊA, 2000, p. 67).

Enfim é no novo século, nascido na esteira da modernidade, que o segmento da revista no Brasil é impulsionado. Segundo Martins, a revista é um gênero comunicacional bastante valorizado, pois se apresenta como capaz de documentar os acontecimentos “através de registro múltiplo: do textual ao iconográfico, do extratextual – reclame ou propaganda – à segmentação, do perfil de seus proprietários àquele de seus consumidores” (MARTINS, 2008, p.21). *O Cruzeiro*, conforme Baptista e Abreu, se valia dessa receita de multiplicidade, apresentando conteúdo nacional e internacional, ancorado pelo “material fotográfico, literatura, reportagens sobre locais exóticos e quase desconhecidos da flora e fauna nacionais, colunas que abordavam um grande espectro de assuntos” (BAPTISTA & ABREU, 2010, p.07).

Com essas características, a revista tornou-se o veículo símbolo da modernidade no país, que tem alavancado, nos anos 20 e 30, a ideologia nacionalista, herança do Romantismo do século anterior. O suporte comunicacional recebe nova roupagem: está ainda mais preocupado com o progresso, com a urbanização e com a construção de uma identidade nacional ligada não mais ao doce indianismo, mas sim a uma sociedade cosmopolita e mais glamourosa

O panorama já era outro em 1930, ano em que dois acontecimentos mexeram, cada um à sua maneira, com os brios da nacionalidade: a revolução que veio abrir a longa era Vargas e a eleição de uma Miss Universo gaúcha, Yolanda Pereira, celebrada como a consagração internacional da beleza da mulher brasileira (CORRÊA, 2000, p.22).

É, portanto, no espaço ufanista dos anos 20/30, que o Brasil vê nascer aquele que seria considerado como um dos principais meios de comunicação da América Latina durante mais de quatro décadas: *O Cruzeiro*. Lançada em 1928, a revista tornou-se um símbolo da modernidade no país, ditando modas e costumes – a partir

daí trocando o modelo de vida francesa pelo estilo de vida americano -, revolucionando o jornalismo e o fotojornalismo e, principalmente, influenciando na construção de um novo imaginário do povo brasileiro, sustentado pelo contexto da urbanização e da modernização. O semanário foi um lançamento de Assis Chateaubriand, o Chatô, dono da potência *Diários Associados*, um conglomerado midiático que dominava a imprensa de então, a revista

nasceu no governo de Washington Luiz Pereira de Souza, período de intensa imigração do campo para as cidades, época em que o Brasil registrava o aumento da vida urbana, em que fábricas se espalhavam, absorvendo costumes agrários e dando ao país ares de modernidade, enquanto o mundo vivia o período entreguerras (SERPA, 2003, p.43).

A análise do contexto de surgimento da revista *O Cruzeiro* se faz necessária quando se objetiva utilizar esse meio de comunicação como fonte de pesquisa histórica e literária, pois é preciso destacar que:

A pertinência desse gênero de impresso como testemunho do período é válida, se levarmos em consideração as condições de sua produção, de sua negociação, de seu mecenato propiciador, das revoluções técnicas a que assistia e, sobretudo, da natureza dos capitais nele envolvidos (MARTINS, 2008, p.21).

Além disso, destaca-se que *O Cruzeiro* mesclou indissociavelmente dois fatores, um que consistia na proposta de representar o Brasil de então e outro que era seu contexto peculiar de fundação: a compra da publicação semanal foi financiada pelo então ministro da fazenda Getúlio Vargas, aquele que viria a ser o personagem principal da luta pelo ideal de uma nação hegemônica, o que deixa muito clara a influência política e ideológica a que estava submetida a criação do veículo. A submissão, no entanto, transformou-se em poder, pois devido ao sucesso alcançado pela revista - que se transformou em um verdadeiro império da comunicação no país - o semanário passou a influenciar e subjugar política, economia e hábitos culturais, chegando ao ponto de eleger e depor políticos de renome nacional, inclusive Getúlio Vargas. Em seu auge, nas décadas de 40 e 50, os *Diários Associados* chegaram a contabilizar

trinta e um jornais, cinco revistas, vinte e uma emissoras de rádio, três estações de televisão, uma agência telegráfica, duas agências de representação e duas empresas industriais. *O Cruzeiro*, [...] era uma espécie de TV Globo da época. Em setembro de 54, na edição com o suicídio de Getúlio Vargas, anunciava uma tiragem [...] de 720 mil exemplares, tida como proporcionalmente recorde até os dias de hoje (CARVALHO, 2001, p.20).

Muito do poder adquirido pela revista se deve à reunião de profissionais de peso da comunicação, como o jornalista mais conhecido no Brasil, na década de 50, David Nasser - e que permaneceu em *O Cruzeiro* por 30 anos - e o fotógrafo francês Jean Manzon, que revolucionou o uso da fotografia nos meios de comunicação de massa no país. Os avanços implantados por Manzon impulsionaram as chamadas fotoreportagens, fotonovelas, entre outras produções.

Entretanto, a grandiosidade da revista e o poder da empresa de comunicação à qual pertencia não resistiram à falência. Depois de alcançar o céu – fazendo jus ao nome *Cruzeiro*, que homenageava a constelação *Cruzeiro do Sul* -, a publicação acabou acumulando inúmeras dívidas. O patrimônio que tinha como principal símbolo um moderníssimo prédio planejado por ninguém menos que Oscar Niemeyer, localizado na Rua Livramento, no bairro da Gamboa, no Rio de Janeiro, foi completamente consumido pelos débitos, e a revista teve seu funcionamento encerrado em 1974, mesmo apresentando ainda uma boa tiragem de vendas.

Os arquivos da revista encontram-se completos – de 1928 a 1974 – de posse do jornal *Estado de Minas*, periódico que pertencia aos Diários e Emissoras Associadas, mas que conseguiu sobreviver à bancarrota. A maioria das edições de *O Cruzeiro*, que representam não somente um acervo bibliográfico, mas registros da história e da memória nacional, também podem ser encontradas nas principais bibliotecas e museus do país, como a Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, O Museu de Arte Moderna de São Paulo e Arquivo Público do Estado de São Paulo, na capital paulista e Museu de Comunicação Hipólito José da Costa, de Porto Alegre.

## 1.2 Introdução ao romance-folhetim

Para falar sobre folhetim na revista *O Cruzeiro*, é preciso que, antes, se compreenda o que afinal é esta linguagem e como ela nasceu, já que ela pode ser vista como “Fênix eternamente renascida, com similitudes estruturais e temáticas dentro das diferenças de história e de veículo” (MEYER, 2005, p. 65)<sup>2</sup>. Um extenso resgate bibliográfico foi realizado e está compilado no livro que é um dos pilares de sustentação para este trabalho. Em *Folhetim: uma história*, de Marlyse Meyer, é possível encontrar uma historiografia bastante sólida sobre esta produção literária que ainda hoje pode ser considerada “marginalizada” pela literatura. O folhetim, devido a suas características narrativas, mas principalmente por sua ligação direta ao advento da imprensa e ao que mais tarde se entenderá como “indústria cultural”, acaba recebendo críticas por parte de teóricos da literatura. Inclusive, este é o primeiro ponto que merece destaque quando se decide explorar o tema: é possível perceber que alguns autores não consideram o estilo da narrativa folhetinesca como sendo de cunho literário.

Antonio Candido, no texto de prefácio ao livro de Meyer, lembra que o próprio termo “folhetim” é muitas vezes insuficiente para abarcar a gama variada de textos que são inseridos neste espaço. Segundo o autor as “acepções da palavra *folhetim*, que corresponde, sobretudo, a uma localização na página de jornal (o rodapé), [...] acabou esposando tantos significados quantos foram os gêneros ali tratados, desde a crônica noticiosa até o ensaio crítico e a narrativa ficcional, isolada ou em série” (CANDIDO, 2005, p.11). Também Meyer debate sobre o uso do termo, que se consolidou ao longo do tempo, mas teve inicialmente a função de denominar os textos localizados especificamente em um determinado espaço do veículo que disseminou o gênero:

De início, ou seja, começos do século XIX, Le feuilleton designa um lugar preciso do jornal: o rez-de-chausée – rés-do-chão, rodapé -, geralmente o da primeira página. Tinha uma finalidade precisa: era um espaço vazio destinado ao entretenimento [...]. Aquele espaço vale-tudo suscita todas as

---

<sup>2</sup> A autora refere-se, na passagem, a um dos primeiros e mais aclamados folhetins franceses, *O Conde de Monte Cristo*, de Alexandre Dumas (pai) destacando suas diferentes versões, como por exemplo, a do romance-folhetim em si, a radiofônica, a cinematográfica. Meyer ratifica, assim, a capacidade de o folhetim renascer em diferentes meios, como a mitológica ave Fênix, que sempre renasce das cinzas.

formas e modalidades de diversão escrita: nele se contam piadas, se fala de crimes e de monstros, se propõem charadas, se oferecem receitas de cozinha ou de beleza; aberto às novidades, nele se criticam as últimas peças, os livros recém-saídos – o esboço do Caderno B, em suma. E, numa época em que a ficção está na crista da onda, é o espaço onde se pode treinar a narrativa, onde se aceitam mestres e noviços do gênero, histórias curtas ou menos curtas e adota-se a moda inglesa de publicações em série se houver mais textos e menos colunas (MEYER, 2005, p. 57-58).

É a partir daí que jornais como *La Presse* e *Le Siécle*, assim como autores como Eugène Sue, Alexandre Dumas, Paul Féval e Montépin - e até mesmo Honoré de Balzac - entram em cena com suas narrativas de linguagem verdadeiramente “folhetinesca”: através do corte, do suspense, da exploração do diálogo e de personagens tipificados e, principalmente, das temáticas sempre recheadas de mocinhas injustiçadas por terríveis vilões e salvas no final pelo herói prodigioso, sem falar na eterna existência de um filho raptado, abandonado ou perdido.

Com essa formulação, rapidamente o público passa a acompanhar assiduamente as publicações, impulsionando decisivamente a venda de assinaturas dos jornais (que podiam chegar, dependendo do sucesso de um determinado romance-folhetim, a uma tiragem de 300 ou 400 mil exemplares) e com o tempo abrindo espaço para a ascensão do romance como gênero fundamentalmente burguês: eis, no palco, ao melhor estilo “produto capitalista”, a chamada “literatura industrial” – para desespero dos teóricos defensores do cânone. Especificamente sobre a relação entre romance-folhetim e literatura de mercado e ainda sobre outros elementos constituintes da linguagem folhetinesca, será desenvolvido o quarto capítulo, a partir do qual será possível compreender melhor como as narrativas folhetinescas conseguem se manter populares até a atualidade. A discussão sobre considerar o romance-folhetim literatura ou não, faz parte, especialmente, dos debates sobre literatura de massa, cultura e literatura popular. Essas questões serão abordadas de maneira mais aprofundada no quarto capítulo, quando se fará uma análise contextual do período de formação da literatura industrial na França e no Brasil, tendo destaque nesse contexto o percurso de surgimento e consolidação do folhetim, do século XIX até os dias atuais, aproximando a linguagem folhetinesca da perspectiva transmidiática.

Assim, aqui se realiza apenas uma pequena introdução sobre o surgimento do romance-folhetim, como forma de transição para a análise da presença de romances publicados em formato de folhetim na revista *O Cruzeiro*. Com a proposta

de ser a grande porta-voz do Brasil moderno, apresentando em suas páginas grandiosas reportagens jornalísticas, política, opinião, entretenimento e moda, *O Cruzeiro*, ainda assim resguardou espaço em suas páginas para o imortal folhetim, como ocorre com *A muralha*, entre 1953 e 1954.

### 1.3 Do rodapé dos jornais às revistas semanais: O folhetim em *O Cruzeiro*

Segundo Leoní Serpa, “*O Cruzeiro* não apenas foi um veículo de comunicação importante no país, como foi intencionalmente criado para ser porta-voz de uma nova ordem: a modernidade nacional” (2003, p.45). Como já observado, o folhetim teve como principal veículo de publicação o jornal impresso. Entretanto, com o avanço das tecnologias de impressão o folhetim foi se adaptando aos espaços surgidos nos novos meios de comunicação. No Brasil, entre o final do século XIX e especialmente na primeira metade do século XX, as revistas passam a ter grande destaque: como já destacado por Marília Scalzo, investe-se nas grandes reportagens, na apresentação mais atraente das publicações com uso de fotos e ilustrações, amplia-se o espaço destinado ao entretenimento e o suporte ainda mostra-se como canal bastante rentável, já que a propaganda está presente em quase todas as suas páginas. Na revista *O Cruzeiro*, essas características eram evidentes:

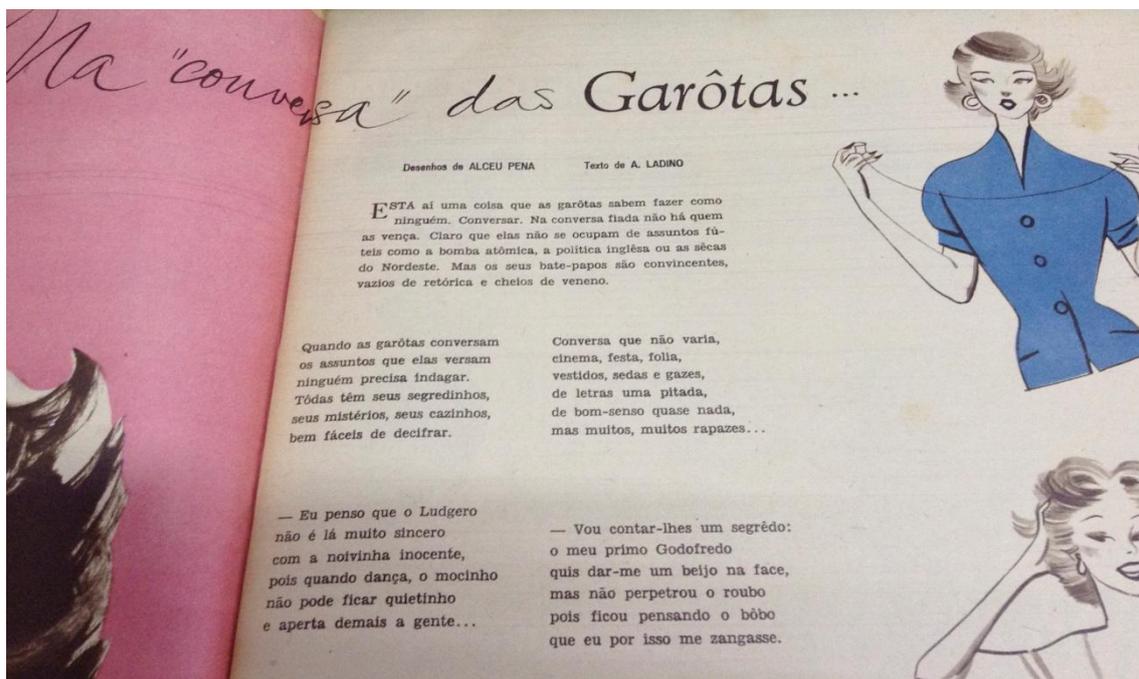
Um exame da coleção a partir de janeiro de 43 [...] mostra que a revista procurava ampliar o universo de leitores com matérias de serviço, entretenimento e cultura. Nássara já estava com sua página de humor. Alceu Penna já desfilava suas garotas. Millôr Fernandes criava os versos e logo estrearia “O pif-paf”. Fernando Lobo e Ary Vasconcelos alternavam a coluna musical ‘Background’. Maria Tereza e Elza Marzullo pilotavam as seções femininas. Fernando de Barros escrevia sobre a beleza (do lar, das lãs, das Américas...) (CARVALHO, 2001, p.62).

Desse modo, pode-se observar que a revista construiu uma lista de seções que se transformaram em marcas de uma época. Foi assim com o “O pif-paf”, o bem-humorado “O amigo da onça”, e ainda com o apimentado e divertido “Garôtas”. A imagem abaixo mostra essa última seção na edição de número 42, de 01 de janeiro de 1953. O texto poderia ser considerado preconceituoso em relação às

mulheres, mas depois da introdução provocativa acaba mesclando-se com um tom mais humorístico escrito em versos:

Está aí uma coisa que as garotas sabem fazer como ninguém. Conversar. Na conversa fiada não há quem as vença. Claro que elas não se ocupam de assuntos fúteis como a bomba atômica, a política inglesa ou as secas do Nordeste. Mas os seus bate-papos são convincentes, vazios de retórica e cheios de veneno (LADINO & PENA, 1953, p.31).

Figura 1:



Legenda: A seção “Garôtas”, destaque da revista especialmente na década de 50. Página 31 de 01 de agosto de 1953.

Com tantas seções ilustradas, percebe-se que o conteúdo dividia espaço – e muitas vezes perdia a disputa – com grandes fotos e ilustrações. Nos primeiros anos percebe-se que as ilustrações eram mais frequentes e as fotografias ainda esparsas. Além disso, também o uso de cores, inicialmente, era reduzido. Aos poucos, porém, com o avanço das técnicas de imagem e impressão e principalmente com a contratação de fotógrafos experientes – como Jean Manzon – as ilustrações deixaram de ser em preto e branco e as fotos também ganharam cor e mais definição. Segundo o próprio Manzon, a reportagem fotográfica ainda não existia em *O Cruzeiro* e o semanal mantinha uma paginação e um *layout* confuso. Carvalho

também destaca a desorganização na apresentação de *O Cruzeiro*, em seus primeiros anos:

Desordenadamente ilustrada, com profusão de fotografias, *O Cruzeiro* oferecia rica variedade de temas: farta cobertura da Segunda Guerra Mundial; acontecimentos sociais de toda ordem; moda, beleza e culinária; muito cinema americano; competições esportivas; notícias requentadas. [...] Tudo isso apresentado num *design* confuso, sem unidade, em meio a muitos anúncios, matérias pagas ou sem caracterização publicitária. Editorialmente, era governista e conservadora – refletindo os acertos da reconciliação entre Chatô e Vargas (CARVALHO, 2001, p.63).

Com efeito, ao se folhear as diversas edições da revista<sup>3</sup>, a sensação é a de que existe uma quantidade excessiva de informação, imagem e entretenimento, sem qualquer preocupação com um *layout* de página mais agradável ao leitor, o que começará a ocorrer com o passar dos anos:

Figura 2:



Legenda: Páginas 76 e 77 da edição de 26 de setembro de 1953.

<sup>3</sup> Para esta Tese de Doutorado foram pesquisadas diversas edições da revista *O Cruzeiro* – compreendidas entre os anos 1928 e 1970 -, além das 62 em que *A muralha* foi publicada. O acervo acessado está disponível no Museu da Comunicação Hipólito José da Costa, em Porto Alegre – RS, Brasil.

As duas páginas da imagem acima são apenas um exemplo desse modelo de *layout* que a revista seguia ainda nos anos 50. Nelas pode-se observar que dividem espaço anúncios variados – de meias, xampu, antiácido, etc. -, publicação de folhetins, a notícia “A octogenária reconheceu o filho após 67 anos de separação!” e a seção “Elegância e Beleza”. Com esse conteúdo, as páginas lembram muito as dos antigos jornais parisienses, que como já destacado por Marlyse Meyer, preenchem o espaço do rodapé dos periódicos com uma miscelânea de propagandas, notícias melodramáticas, futilidades, entretenimento e, claro, folhetins.

Ainda sobre a apresentação geral da revista, é surpreendente perceber que a disposição do conteúdo muitas vezes não segue lógica alguma. Tomando-se como exemplo algumas edições da década de 50, constata-se que é hábito da revista não seguir uma ordem linear de acomodação de matérias e histórias – inclusive dos folhetins. É assim que o leitor que começar a ler uma grande reportagem ou folhetim na página 10, por exemplo, poderá encontrar ao fim dessa página a indicação entre parênteses “*continua na página 58*”. Ao “saltar” para a página 58, o leitor será ainda mais surpreendido, pois ao fim dessa poderá encontrar um “*continua na página 18*”. Não há pesquisa que indique um motivo para tal disposição de conteúdo e é muito difícil analisar de que maneira isso influenciava na recepção do mesmo e no próprio processo de leitura realizada pelo público de *O Cruzeiro*. O que é possível considerar é que razões comerciais, como a inserção de anúncios publicitários, afetassem diretamente na disposição dos textos literários em determinadas páginas. E a partir disso, torna-se interessante questionar de que maneira esse mecanismo de corte das publicações afetava a estrutura dessas narrativas, tornando-as essencialmente fragmentárias – fossem elas jornalísticas ou literárias.

Assim, com tantas particularidades em seu aspecto formal, unidas a uma grande variedade em seu conteúdo, a revista *O Cruzeiro* apresenta-se como um interessante objeto de pesquisa. E justamente por isso há uma lista considerável de dissertações de mestrado e teses de doutorado, ou mesmo trabalhos de conclusão de curso nas áreas de comunicação, sociologia, história, etc., sobre ela. Pesquisas que apresentam as mais diferentes temáticas de análise, da influência do semanário na sociedade brasileira à importância das grandes reportagens para a história da

imprensa. O que ainda não há, entretanto, é alguma pesquisa mais significativa sobre a presença do folhetim nas páginas de *O Cruzeiro*.

Em geral, os trabalhos existentes no país se limitam aos folhetins publicados nos jornais. Mesmo Marlyse Meyer, autora do livro que certamente se mostra como o mais completo da bibliografia brasileira, que contempla a presença do folhetim tanto na França quanto no Brasil, apresenta apenas um capítulo voltado para o romance-folhetim em revista. Salienta Meyer: “Há ainda que mencionar a presença do romance-folhetim de sempre nas revistas semanais. Numa pelo menos – não estendi a pesquisa -, a julgar por duas coleções que possuo [...]” (1996, p.373). A revista que Meyer destaca é a *Fon-Fon*, semanal que publicou coleções como “Revista Semanal – O romance de Fon-Fon”, disponibilizados em dias diferentes da revista em si. Porém, como a própria autora ressalta a pesquisa não se estendeu a outros títulos de revistas.

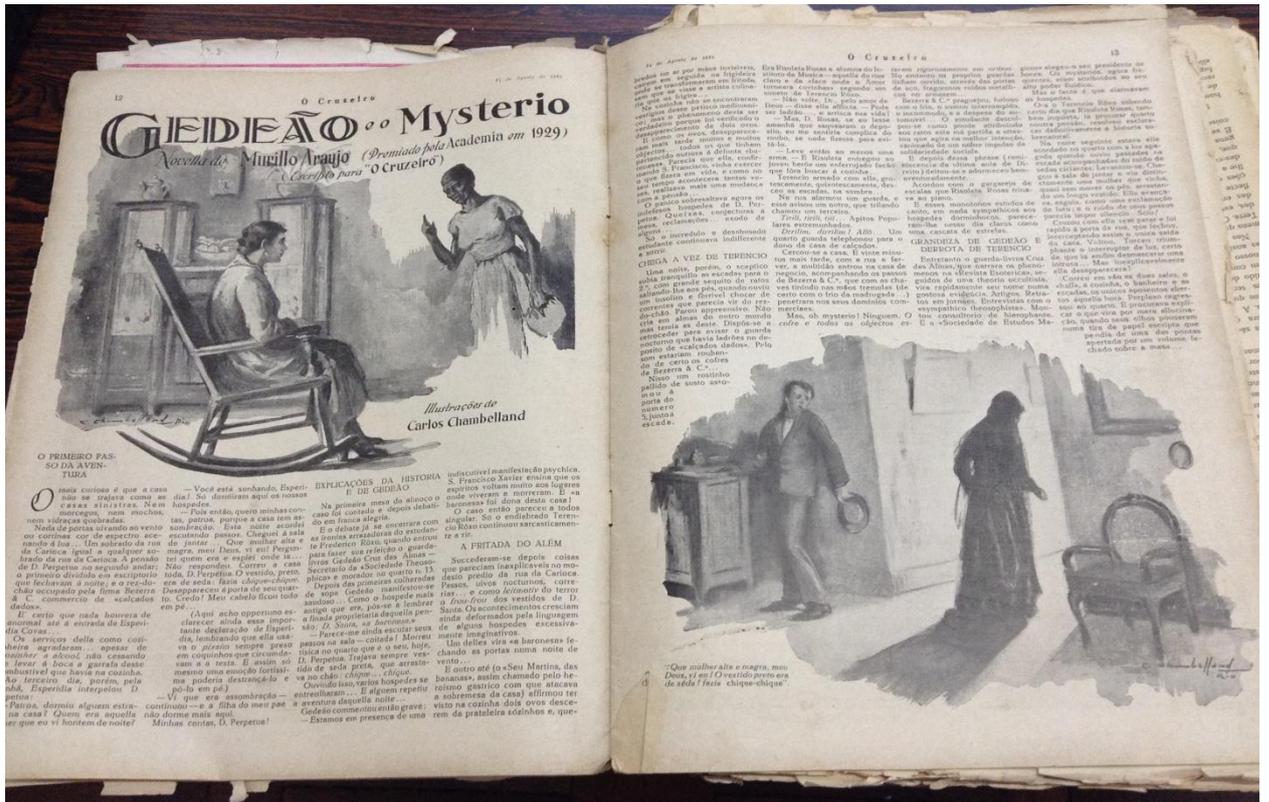
Diante desse contexto, a pesquisa aqui apresentada se volta para uma análise da presença específica de *A muralha* em *O Cruzeiro*, lembrando que o foco da tese é o trânsito da narrativa pelas diferentes mídias – revista, livro e televisão -. Mesmo assim, é possível destacar algumas questões relacionadas à publicação de ficção na revista como um todo. O primeiro ponto que chama a atenção ao pesquisar a revista *O Cruzeiro* a partir do ano de 1929<sup>4</sup> é que o romance-folhetim não se faz presente em suas páginas. A ficção, entretanto, possui seu espaço reservado: desde o início há a publicação de contos e novelas, que se estendiam por cerca de três ou quatro páginas, iniciando e terminando assim na mesma edição do semanário.

Durante pelo menos a primeira década de sua publicação, *O Cruzeiro* ainda mantinha um *layout* bastante pesado para uma revista, conservando uma formatação muito próxima dos jornais: com bastante texto contínuo e poucas fotografias ou imagens. Entretanto, era nas páginas de ficção que as ilustrações ganhavam destaque. Mesmo nos contos, novelas ou mais esporadicamente poemas, as histórias ficcionais recebiam ilustrações que complementavam seu texto:

---

<sup>4</sup> Não há nenhum exemplar da revista datada de 1927, ano de sua fundação, no Museu de Comunicação José Hipólito da Costa. Nos primeiros anos da revista, em geral, faltam alguns exemplares e os mesmos apresentam-se bastante deteriorados, o que às vezes dificulta – mas não compromete – a pesquisa.

Figura 3:



Legenda: A imagem mostra a novela *Gedeão e o Mysterio*, com texto de Murilo Araújo e ilustrações de Carlos Chambelland. Publicada na edição de 24 de agosto de 1929, a narrativa curta ocupava apenas as páginas 12 à 14, mas mesmo assim já contava com a presença da ilustração em preto e branco.

Em um jogo em que texto e imagem se relacionam para construir a história que chegará ao leitor, é possível destacar a proposta de Barthes quando aborda sobre a mensagem fotográfica e uma “retórica da imagem”. Ao discorrer em relação à fotografia na imprensa, por exemplo, Barthes é enfático: « La photographie de presse est un message » (1982, p.09). A mensagem, porém, por estar constituída em forma de imagem, é carregada de ambiguidade. Para diminuir o efeito dessa ambiguidade recorre-se ao texto: legendas, por exemplo, delimitam a possibilidade de leitura de uma foto. Dessa forma, imagem e texto constroem uma relação de *fixação* ou *ancoragem*, ou seja, a imagem está subordinada ao texto. Pode ocorrer, no entanto, outro tipo de contato entre os dois elementos: Barthes define como *relais* ou *complemento*, quando a imagem está complementando o texto. Essas definições serão importantes para analisar as relações entre texto e imagem na revista *O Cruzeiro*, mas, principalmente na narrativa *A muralha*, que como poderá ser

observado no item posterior, estabelece relação com diferentes tipos de imagem, como ilustrações e propagandas.

Antes disso, ainda é possível conhecer melhor *O Cruzeiro*. Inúmeros autores escreviam para a revista, e uma constante no semanário era a existência de “concursos literários”. Através dessas competições escolhiam-se muitas das histórias veiculadas nas páginas de *O Cruzeiro*, o que sugere que a revista servia também como meio de divulgação de novos autores. Não é difícil ainda encontrar autores que mais tarde tornam-se consagrados, como Érico Veríssimo, que escreve *Ladrões de gado*, conto publicado em 31 de agosto de 1929.

Figura 4:

2  
Cruzeiro

# "Cruzeiro" Contos e Novellas

*institue um concurso permanente de*  
*Quem quer ver seus trabalhos publicados com bellas illustrações?*

“O CRUZEIRO”, que iniciou na imprensa nacional a publicação de contos illustrados por um grupo de artistas consagrados e professores da Escola de Bellas Artes, convida os escriptores, tanto da Capital como dos Estados, a lhe enviarem contos ou pequenas novelas para serem publicados em suas paginas.

O *Cruzeiro* deseja assim applicar em grande escala a obra de imaginação dos escriptores nacionaes esse nucleo de eminentes illustradores, e revelar ao grande publico os novos escriptores que esperam

o ensejo de se tornarem conhecidos, dando ás suas produções o realce de uma interpretação artistica

A redacção de *O Cruzeiro* funcionará como jury para a selecção dos contos que mereçam ser publicados e a cujos autores será attribuido o premio de Rs. 100\$000 e offerecido um desenho original escolhido entre as illustrações do respectivo conto.

Os artistas a quem será confiada a illustração dos contos da autoria de escriptores nacionaes serão os Srs. professor Marques Junior (medalha de ouro); professor Henrique Cavalleiro (medalha de ouro); professor Carlos Chambelland (medalha de ouro); Oswaldo Teixeira (medalha de ouro) e todos premiados com viagens á Europa.

Semanaalmente *O Cruzeiro* publicará a relação dos titulos dos contos recebidos e de entre elles assignalará os que foram considerados dignos de publicação.

**Medicos**  
Dr. MADEIRA DE FREITAS  
CLINICA MEDICA  
Especialidade:  
**DIABETE**  
Avenida Rio Branco 153-1.º andar

**OS CALÇADOS ORTHOPÉDICOS**  
DO DR. LENGFELLNER  
ENXEBITA OS PÉS TORCIDOS  
DAS CRIANÇAS  
AVENIDA MEM DE SÁ N. 309

**Leilões**  
LEILOEIRO  
**Virgilio**  
Escritorio e Armazem:  
Rua S. José, 70  
Tel. Central 2276  
Encarrega-se da venda em leilão de moveis, predios, terrenos, objectos de arte, etc.

**Magnesia Fluida GRANADO**  
APERITIVA LAXATIVA ESTOMACHICA

**AO GAROTO DE MÜNCHEN**  
BAR E RESTAURANTE  
Cozinha allemã com comida excellente.  
PREÇOS MODICOS  
Rua Buenos Aires, 101

**SAL DE MEZA**  
PURIFICADO POR PROCESSO PRIVILEGIADO  
A cada 12 volumes 243000 desconto de 5 a 15%  
PEREIRA CARNEIRO & CIA. LTDA  
110 - AVENIDA RIO BRANCO 112

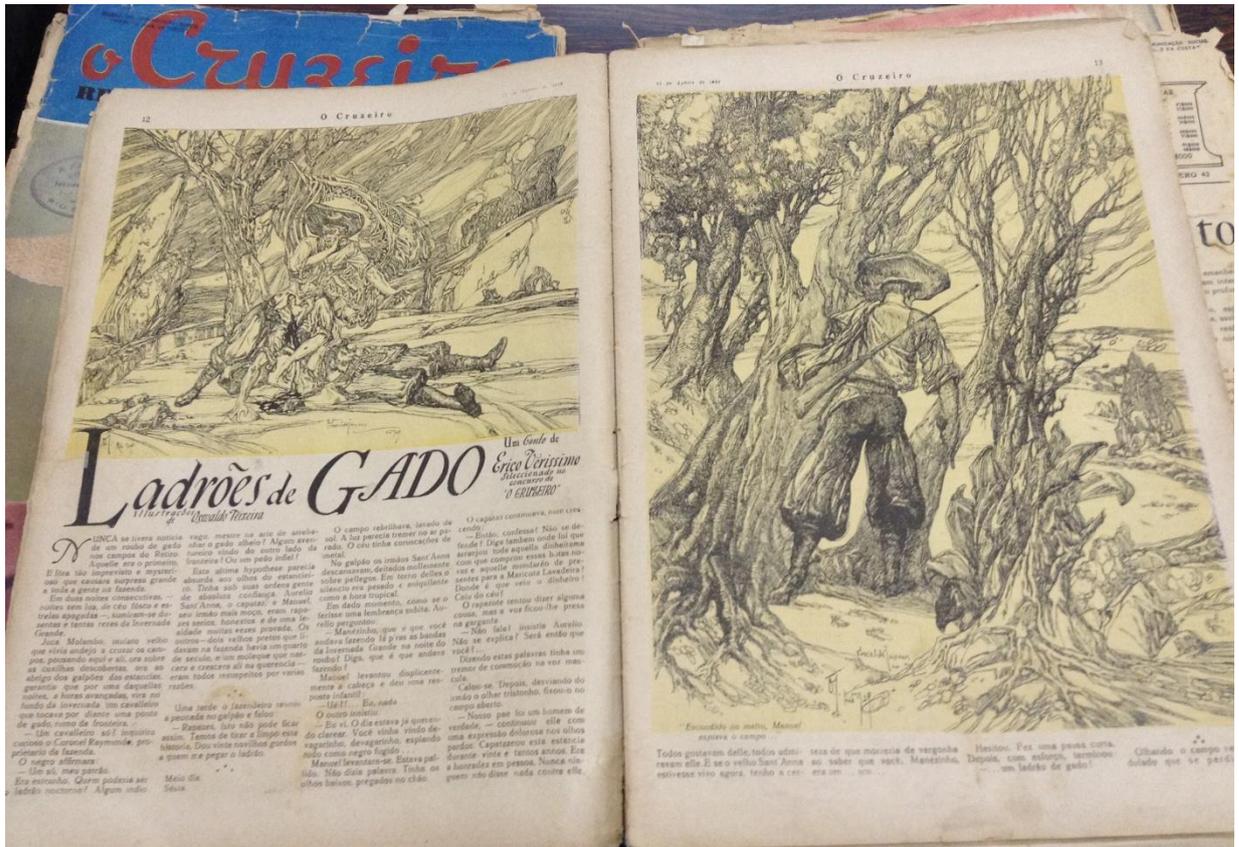
UM pequeno anuncio insistente produz mais do que um grande anuncio collocado isoladamente.

TAPETES  
CORTINAS

Em cada mal ha um microbio. No mal de amor tam

Legenda: Na edição de 1929, página 2, divulgação de concurso para contos e novelas ilustradas.

Figura 5:



Legenda: Em 31 de agosto de 1929, a revista trazia nas páginas 12 à 14 e 64, o conto *Ladrões de gado*, de Érico Veríssimo.

Mesmo não havendo ainda nos primeiros anos da revista a publicação de romance-folhetim, pode-se destacar que os títulos de novelas e contos são bastante sugestivos da linguagem folhetinesca. Alguns exemplos são o próprio *Gedeão* e o *Mysterio*, *O coveiro que enlouqueceu*, *Obreiros de milagres*, *Marido inimigo*, *Quando o homem ama*, *Thamalus – amor e ódio*, entre outros. Os romances em formato de folhetim só começarão a ser publicados quase duas décadas depois do surgimento da revista. De acordo com o acervo disponível no Museu de Comunicação Hipólito José da Costa, o primeiro capítulo de *Naufrágio no Porto*, supostamente o primeiro romance<sup>5</sup> em folhetim publicado em *O Cruzeiro*, data de 05 de janeiro de 1946. De autoria de Lazineira Luis Carlos de Caldas Brito e ilustração de Alceu Penna, o romance marca o início da publicação de capítulos semanais de longos romances. O

<sup>5</sup> Para informar um título preciso seria necessário ter acesso a todas as edições da revista *O Cruzeiro*. Apesar de um acervo quase completo, a falta de algumas edições no Museu de Comunicação Hipólito José da Costa impede que essa precisão seja dada nesta pesquisa.

primeiro romance em folhetim publicado em *O Cruzeiro* é, portanto, de autoria brasileira. Porém, é importante destacar que a presença de ficções estrangeiras se torna bastante frequente. O contexto só se modificará em 1947 quando será lançado um grande concurso literário, agora para romances. O concurso atraiu centenas de “competidores” de todo o país e alavancou a presença de escritores brasileiros nas páginas da revista.

Já nessa época o semanário contava com um sumário organizado na primeira página. Nele continha a seção “Contos e romances”, destinada às ficções, elemento que não existia nos exemplares dos primeiros anos e que dificultava a localização do leitor sobre o conteúdo da publicação. Além disso, havia o anúncio dos romances em chamadas de capa da revista, o que indica um possível sucesso das narrativas frente ao público leitor. O sucesso se mantém na década seguinte, quando a revista segue se modernizando, mas resguarda o espaço de várias páginas para a veiculação de capítulos de até três romances na mesma edição. A extensão da revista, nesta época, é bastante ampliada, chegando a uma média de 100 a 120 páginas.

Figura 6:



Legenda: Na capa da edição de 11 de outubro de 1947 as chamadas de capa anunciavam “um romance para mocinhas”, *O casal solteiro*, e “um romance para todos os leitores”, *A morte também faz rir*.

O cenário começa a mudar a partir da década de 60, pelo menos para a literatura disponibilizada na revista. Observando-se o sumário da edição de 05 de março de 1960, percebe-se que já não há mais a seção “Contos e romances”. A ficção perde espaço, havendo em edições esporádicas somente a publicação de contos breves, já que os romances têm a sua veiculação cessada. Um dos motivos

que certamente pode ser destacado é a consolidação das telenovelas. Se as primeiras ficções televisivas datam da década de 1950 é, no entanto, a partir da década de 60 que inovações técnicas começam a impulsionar o folhetim televisivo para que enfim, nos anos 70, através da união de elementos sociais, técnicos, políticos e econômicos, a telenovela conquiste seu espaço intransponível na grade televisiva<sup>6</sup>. A revista fica um pouco mais enxuta e é perceptível que o *layout* aproxima-se muito da apresentação de revistas da atualidade, como se observa nas capas abaixo:

---

<sup>6</sup> No quarto capítulo será abordado com mais detalhes o contexto de consolidação da televisão, bem como da telenovela.

Figura 7:



Legenda: A edição de 20 de fevereiro de 1960 não apresenta mais a publicação de romances em folhetim. A capa já mostra grande aproximação com as revistas atuais, pelo tipo de papel utilizado, pela substituição de ilustrações pela fotografia de modelos de capa e as chamadas possuem cunho mais jornalístico, sem referência a existência de narrativas ficcionais na publicação.

Diante dessas informações, destaca-se que o trabalho de consulta ao acervo da revista é uma forma de compreender de que maneira o romance se estabelece primeiro em formato de folhetim, mas se revela também como uma contribuição aos estudos sobre o romance-folhetim em revistas no Brasil, como já comentado, ainda tão incipientes. Além disso, esse processo de pesquisa nas edições do semanário suscita diversos questionamentos que contribuem para observar o caminho que a narrativa *A muralha* percorre, até chegar a sua última adaptação, uma minissérie de

TV (depois lançada ainda em formato de DVD), servindo de base para as posteriores análises sobre a possível influência e importância da linguagem folhetinesca para a cultura ficcional do país.

#### **1.4 A *Muralha* em *O Cruzeiro*: um romance-folhetim ou um romance em folhetim?**

De acordo com Meyer, ao acertar a mão com a fórmula do folhetim oitocentista francês, o sucesso

[...] vai também generalizar o modo de publicação de ficção, donde nova etiqueta que confunde: praticamente todos os romances passam a ser publicados nos jornais ou revistas *em folhetim*, ou seja, em fatias seriadas. [...] Mas se todos os romances, em média, passam a ser publicados em folhetim, nem todos são romances-folhetim (2005, p. 60).

Seguindo o mesmo ponto de vista teórico, Tânia Costa Serra irá destacar que há diferenças, especialmente estruturais, entre o que se chama de romance-folhetim e romance *em folhetim*:

O romance em folhetim tem preocupações estruturais e temáticas que diferem das do romance-folhetim, mais voltado ao grande público em busca de diversão, embora esta não seja negada ao romance em folhetim. A diferença básica está nos objetivos literários: o romance em folhetim está sempre atento à sua organização interna, com vistas a uma unidade da estrutura narrativa necessária para seu valor estético, enquanto o romance-folhetim pode ir sendo construído no dia a dia até o total esgotamento da curiosidade do público, o que causa, frequentemente, falhas nessa unidade (SERRA, 1997, p.21).

A partir dessas considerações e das observações realizadas sobre a publicação de *A muralha* na revista *O Cruzeiro*, pode-se sugerir que a narrativa aproxima-se mais da ideia de *romance em folhetim* do que da ideia de *romance-folhetim*. Entretanto, mesmo que isso fique claro por algumas razões que serão posteriormente explicitadas, é importante ressaltar que os limites entre uma nomenclatura e outra são bastante tênues e muitas vezes torna-se difícil distingui-las. Portanto, a análise não é fechada e se propõe muito mais a detalhar a apresentação da narrativa na revista do que a encaixá-la em determinado conceito,

utilizando-se, assim, sem problemas de confusão durante a análise, tanto o termo romance em folhetim, quanto romance-folhetim.

Na edição de 11 de julho de 1953, ou seja, seis meses antes do IV Centenário da cidade de São Paulo, a revista *O Cruzeiro* dedica pelo menos três páginas e meia para a divulgação do novo romance, que seria publicado no semanário a partir da edição seguinte. Entre as páginas 72, 73, 76 e 30, sob o título “São Paulo há trezentos anos – A Muralha”, Carlos Gaspar (texto) e Nélio Berto (fotos) apresentam ao leitor a autora Dinah Silveira de Queiroz e curiosidades sobre o processo de produção do romance *A muralha*:

Não faz muito tempo, a notável romancista Dinah Silveira de Queiroz, depondo em uma “enquête”<sup>7</sup> a respeito do livro que gostaria de escrever, afirmou que sonhava com a possibilidade de compor uma história sobre a epopeia das bandeiras. Mas teria que ser uma história diferente, profundamente humana, antes de tudo. Paulista de 400 anos, descendente de uma família de intelectuais, Dinah, desde criança que se interessava por tudo que dissesse respeito ao seu Estado, especialmente à luta dos desbravadores dos sertões. Seu interesse fixava-se, porém, particularmente, no papel que tivera a mulher na tarefa ciclópica da colonização (GASPAR, 1953, p.73).

A partir do parágrafo, que abre a matéria em meio a várias fotos, algumas questões já podem ser destacadas. A primeira delas é certamente relacionada a esse processo de escrita de *A muralha*, que se confirma na continuação do texto: “Êsse romance diferente surgiu agora, por fim. Trata-se de ‘A Muralha’, que Dinah Silveira de Queiroz escreveu e que O CRUZEIRO publicará em homenagem ao 4º centenário de S. Paulo, a partir de seu número de 18 de julho” (GASPAR, 1953, p.73). Essa passagem mostra que *A muralha* já estava com sua narrativa completamente escrita pela autora, antes de ser publicada. Já o folhetim clássico, como se sabe, vai sendo escrito ao longo de sua publicação, o que implica a construção das relações específicas entre o desenvolvimento da história e sua recepção por parte do público, sendo a resposta desse último, responsável muitas vezes pela modificação dos rumos do folhetim e de seus personagens.

Como *A muralha* já estava escrita, a relação história *versus* público, se concretiza de maneira diferente, ou seja, a narrativa não é modificada ao longo de

---

<sup>7</sup> Diversas palavras transcritas dos textos de *O Cruzeiro* possuem grafia e acentuação diferentes das utilizadas hoje, devido às regras gramaticais vigentes na época. Como se trata de uma transcrição fiel mantiveram-se essas grafias, mesmo que não estejam em acordo com as regras da gramática atual.

sua publicação, que durou sete meses, compreendendo o período de 18 de julho de 1953 a 27 de fevereiro de 1954, em um total de 33 edições. A história, portanto, não se mostra tão suscetível ao gosto do público, pois é uma narrativa já fechada, do começo ao fim. Então, o questionamento que surge através da constatação é o que a narrativa absorve do folhetim, afinal, em termos estruturais. Uma das respostas é sem dúvida a serialização, que organiza a publicação do romance em capítulos (a seguir será detalhado como isso ocorre).

Observando ainda essa matéria organizada com o objetivo de divulgar *A muralha*, nota-se que ao longo do texto, a vida pessoal da autora Dinah Silveira de Queiroz é relacionada à história da narrativa literária. A impressão transmitida na matéria é que não haveria outra escritora ou escritor que pudesse melhor redigir uma obra sobre São Paulo: Dinah é paulista, apaixonada pela cidade e sua história, e sonhava desde criança em escrever sobre a “épica bandeirante”. Fica claro, assim, que existe a tentativa por parte da revista de construir um processo de identificação entre a autora e o leitor (especialmente o leitor paulistano), de maneira que a ponte que liga um e outro seja justamente o romance.

Na primeira apresentação de *A muralha* ao público, as fotos também ganham destaque. Dinah Silveira de Queiroz é fotografada em sua casa, em companhia de uma de suas filhas, olhando mapas europeus que mostram o Brasil no século XVII e foram utilizados para pesquisar sobre o tema explorado no livro. Uma das fotos (imagem abaixo) mostra ainda Dinah ao lado de uma pequena jaguatirica, de nome Chelita, que a autora tem como animal de estimação. Curiosamente, no romance *A muralha*, a personagem Isabel também possui como companheira uma pequena onça, que ganha o nome de Morena. Dessa forma, percebe-se que elementos da vida de Dinah podem remeter a questões exploradas na obra:

Figura 8:



Legenda: Dinah Silveira de Queiroz observando alguns mapas que lhe serviram de pesquisa, a filha Léa e na companhia de sua jaguatirica de estimação, Chelita. Página 73 de 11 de julho de 1953.

A exposição da vida de Dinah, sempre relacionada à narrativa, se mostra, portanto, como um artifício eficiente para a aproximação entre o romance e seu público, gerando expectativa sobre o que virá na próxima edição, assim como os leitores de jornal do século XIX esperavam ansiosos pelo próximo capítulo de um folhetim parisiense. É possível considerar, inclusive, que a matéria e suas fotos aproximam-se de um teor propagandista, através do qual, segundo Barthes, existe uma significação intencional. A aproximação se deve, certamente, ao fato de que a reportagem tem o objetivo claro de divulgar o lançamento de *A muralha* na revista, utilizando assim elementos que atraem a curiosidade de seus potenciais leitores. Depois dessa considerável apresentação, que constrói no leitor da revista a expectativa necessária para receber a narrativa que recontará sua própria história,

tem início então, no número 40, ano XXV da revista *O Cruzeiro*, a publicação do romance *A muralha*, de Dinah Silveira de Queiroz.

A data é 18 de julho de 1953. O sumário segue a tradicional lista que anuncia a variedade de assuntos que encontra o leitor da revista que já era então símbolo de uma época e de um país. Entre os títulos *Artigos, Reportagens, Seções, Humorismo, Cinema, Figurinos, Variedade e Assuntos Femininos* que compõem o sumário, na primeira página de *O Cruzeiro*, também está *Romances*, no qual se encontram o 28º capítulo do romance *Siá Menina*, de Emi Bulhões Carvalho da Fonseca (texto) e Percy Deanne (ilustrações) e também o primeiro capítulo de *A muralha*<sup>8</sup>.

Ambos os romances seguem basicamente a mesma estrutura, o que reitera a constatação de que, ao longo de sua história, a revista *O Cruzeiro* seguiu uma composição formal básica na publicação de seus romances. Nessa estrutura, exemplificada pelas imagens que seguem abaixo, apresenta-se com destaque a introdução do capítulo, sendo o restante do texto “encaixado” em páginas aleatórias do semanário. O início do capítulo ocupa sempre duas páginas e vem acompanhado de uma grande ilustração. Aliás, pode-se levantar a hipótese de que a intenção na abertura de cada capítulo é realmente chamar mais atenção para a imagem do que para o texto em si, já que o espaço dado à ilustração é bem mais significativo que aquele dedicado à escrita:

---

<sup>8</sup> A autoria de *A muralha*, como se sabe é de Dinah Silveira de Queiroz. Entretanto, ao contrário de outros romances publicados, não foi encontrado em nenhuma edição referência à autoria das ilustrações do romance.

Figura 9:



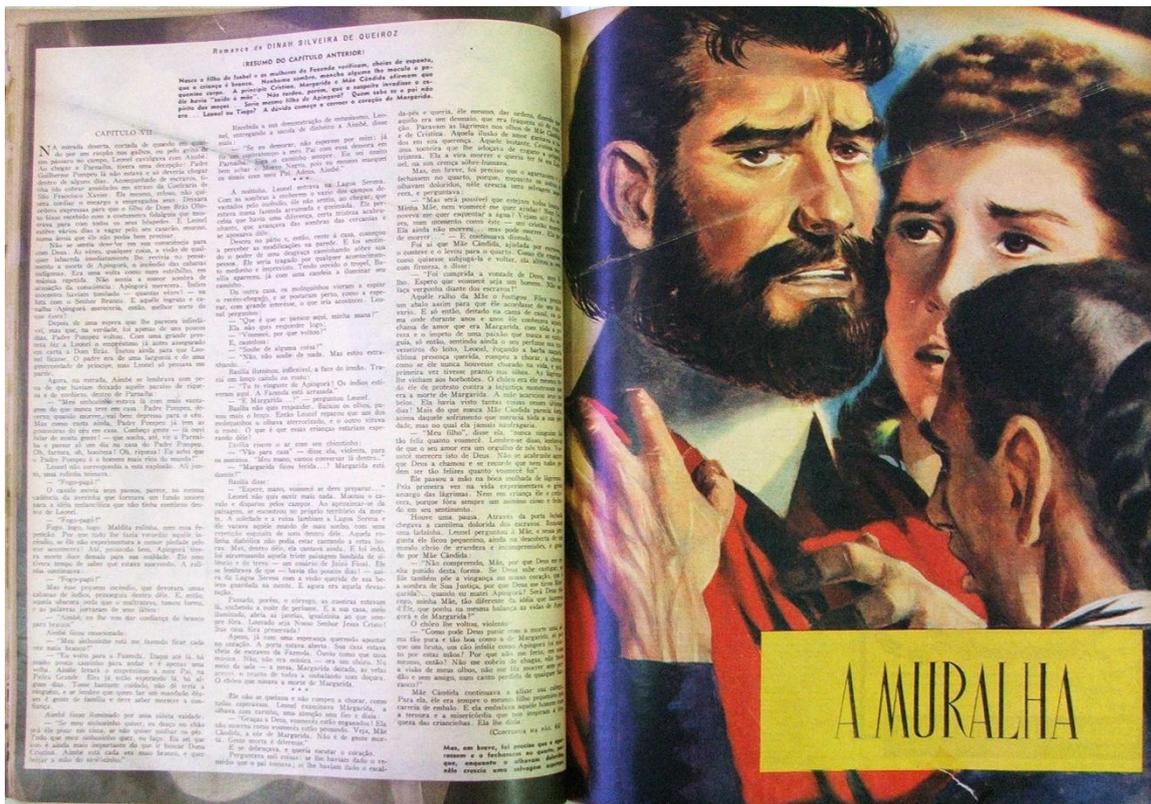
Legenda: Páginas 42 e 43 da edição de 18 de julho de 1953, ano XXV da Revista O Cruzeiro, ilustrando o primeiro capítulo de *A Muralha*.

Figura 10:



Legenda: Abertura do capítulo XIII, edição de 31 de outubro de 1953, páginas 21 e 22, que mostram cena da Guerra dos Emboabas.

Figura 11:



Legenda: Abertura do VII capítulo, edição de 06 de setembro de 1953, páginas 20 e 21, que mostram expressões e emoções dos personagens.

O que também pode ser observado e merece nota é que a narrativa explora de maneira produtiva as potencialidades da mídia “revista”. E isso pode ser comprovado através de duas estruturas diferenciadas que compõem o “todo” da publicação de cada capítulo. A primeira estrutura é esta: a introdução de cada capítulo vem acompanhada da ilustração, através da qual o leitor constrói um olhar diferente na recepção da história. Afinal, se na mídia livro, em geral, o leitor irá concentrar seus esforços na imaginação individual e própria sobre o que está lendo, na revista, através das imagens, ilustram-se personagens, ambientes, figurinos, cores e mesmo expressões e emoções de determinadas passagens ou “cenas”. Claro que é preciso destacar que existem também livros ilustrados, porém, a revista se torna um suporte que explora com mais frequência esse elemento.

Além disso, outros elementos são possibilitados através do suporte midiático. Se há uma ilustração, une-se a ela uma legenda, que explica a imagem ou a ela adiciona alguma informação. E, ainda, a cada capítulo se antecipa um pequeno texto em box. Na imagem abaixo se observa o box presente no primeiro capítulo da

narrativa. Nele se ratifica o destaque dado pela revista à relação da autora Dinah Silveira de Queiroz com a história de São Paulo, tema da ficção que apresenta ao público. Diz parte do texto: “A verdade desta narrativa lhe veio – à autora – em seu velho sangue paulista e a sua própria alma, água de uma nascente que ficou no passado de um São Paulo amanhecendo” (*O Cruzeiro*, 1953, p.42).

Figura 12:



Legenda: Início do primeiro capítulo de *A muralha*, página 42, de 18 de julho de 1953.

Se no primeiro capítulo o texto que antecipa a narrativa serve para relembrar a importância da origem da autora do romance e sua ligação com a história que escreve, nos capítulos seguintes esse texto servirá como elemento de retomada do capítulo anterior, aos leitores. Sempre em *box*, a partir do segundo capítulo o texto virá intitulado por “Resumo do capítulo anterior”, como mostra a imagem abaixo:

Figura 13:



Legenda: Na página 26 da edição de 25 de julho de 1953, os elementos explorados pela disposição estrutural da narrativa: grande ilustração colorida abrindo o capítulo, texto com “Resumo do capítulo anterior” e legenda na imagem, destacando uma passagem da história que complementa a ilustração.

Antes de observar as páginas que dão sequência à narrativa, é necessário refletir sobre os elementos explorados na página de apresentação do capítulo: título, ilustração, legenda, textos em *box*. Diante disso, segundo a teoria barthesiana, qual a relação existente entre texto e imagem apresentada por *A muralha*: de fixação/ancoragem ou de relais/complemento? Através da análise, é possível compreender que a resposta pode ser positiva para as duas possibilidades. Isso porque o uso de diferentes elementos textuais, que exercem funções variadas, contribui tanto para um efeito de complementaridade quanto de fixação, como pode ser observado nas imagens apresentadas anteriormente. Observa-se que na figura 12, no início do primeiro capítulo, um pequeno texto contextualiza e acrescenta

informações (relação de relais/complemento) e as imagens ilustram o texto, complementando-o. Já na figura 13, a legenda da ilustração é uma passagem do texto que está sendo ilustrado, garantindo assim um processo de fixar o que é mostrado através da imagem (relação de fixação/ancoragem).

A exploração múltipla sobre a relação texto/imagem pode ser explicada devido à também múltipla apresentação do suporte revista. Hoje, é quase impossível encontrar uma revista com ilustrações, pois a fotografia é o elemento visual por excelência. Entretanto, na época em que *A muralha* foi veiculada, a ilustração ainda dividia espaço com a fotografia, estando presente até mesmo nas imagens publicitárias, como poderá ser visto posteriormente. Assim, dividem o espaço das páginas de *O Cruzeiro*, fotos, ilustrações, textos literários, textos jornalísticos e muita publicidade, sendo que cada um dos componentes é capaz de gerar significações distintas. Barthes, em *L'obvie et L'obtus* diferencia a mensagem gerada por uma fotografia e por outro tipo de imagem, como um desenho, por exemplo:

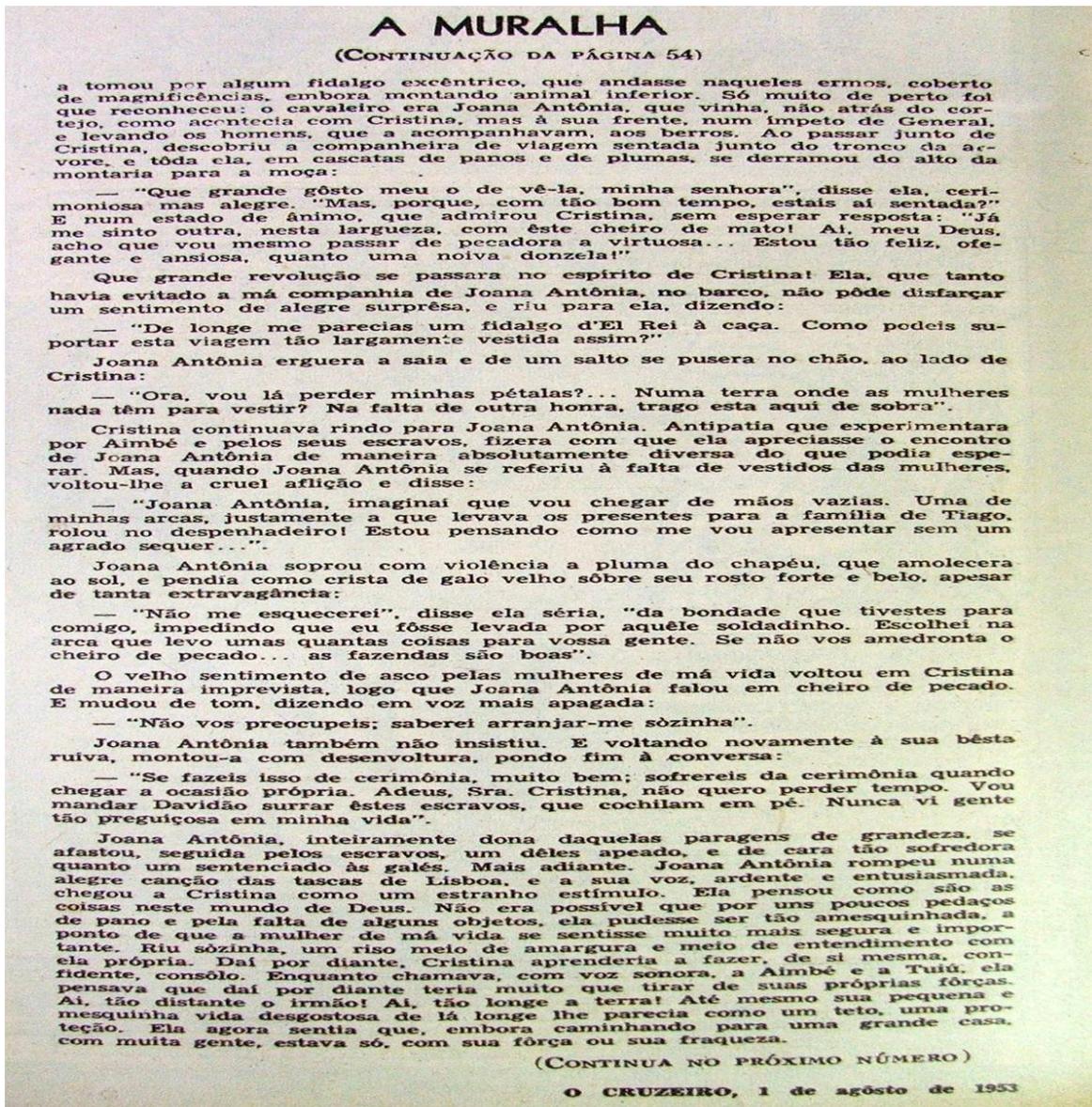
Surge assim o estatuto particular da imagem fotográfica: uma mensagem sem código; proposição sobre a qual se faz uma afirmação importante: a mensagem fotográfica é uma mensagem contínua. Existirão outras mensagens sem código? À primeira vista, sim: são precisamente todas as reproduções analógicas da realidade: desenhos, quadros, cinema, teatro. Mas, de fato, cada uma dessas mensagens desenvolve de maneira imediata e evidente, além do próprio conteúdo analógico (cena, objeto, paisagem), uma mensagem suplementar, que é o que se chama comumente o estilo da reprodução; trata-se pois de um segundo sentido, de que o significante é um certo "tratamento" da imagem sob a ação do criador, e cujo significado, quer estético, quer ideológico, remete a uma certa cultura da sociedade que recebe a mensagem. (BARTHES, 2000, p.327).

Ainda de acordo com o autor, mesmo que a fotografia seja uma mensagem sem código, há, em geral, a presença de elementos que codificam e direcionam seu sentido, como uma legenda, por exemplo, que acaba fixando a atenção do leitor em determinados elementos de significação. Barthes (1982) esclarece que em ilustrações é comum que a imagem (como o termo já sugere) *ilustre* o texto; já no caso da fotografia de imprensa, especialmente, é o texto que assume a função de complementar a imagem, o que compreende uma mudança histórica na relação texto/imagem: “a imagem não ilustra mais a palavra, é a palavra que, estruturalmente, torna-se o parasita da imagem [...]” (BARTHES, 2000, p.18).

A partir disso, a revista se mostra uma mídia que aglutina diferentes funções, tanto aquelas que já se encontravam presentes em suportes anteriores – como nos jornais –, quanto nos posteriores, antecipando, por exemplo, elementos que serão muito explorados pela televisão (o “resumo do capítulo anterior” – Figura 13 – será usado na TV através de chamadas na programação, *flashbacks*, etc.). A revista é, portanto, uma mídia de transição, mista por excelência, intermediária e capaz de dialogar com diferentes linguagens, característica comum da cultura de massa.

Após o conjunto dessas duas páginas que sempre abrem um novo capítulo o que se segue é o que já foi observado no item anterior: a narrativa então passa a ser disposta ao longo de diferentes páginas da mesma edição, sem seguir uma sequência linear, – o leitor pode retroceder da página 45 para a 18 e logo depois avançar para a 70, por exemplo –. Em cada início de uma parte da narrativa, entre parênteses há a indicação “continuação da página...” e ao final dela a frase “continua na página...”. Da mesma forma, ao fim de cada capítulo, o leitor se depara com o elemento clássico que encerra os folhetins: “continua no próximo número”:

Figura 14:



Legenda: Trecho de um capítulo de *A Muralha*, que mostra alguns elementos de continuidade da narrativa seriada: “Continuação da página 54” e “Continua no próximo número”. Página 59, 01 de agosto de 1953.

Anteriormente foi afirmado que a disposição da narrativa nas páginas da revista se coloca de duas formas. A primeira, nas duas páginas de abertura, nas quais se explora muito bem os recursos de um suporte midiático como a revista, na qual podem ser utilizados elementos tanto da escrita quanto da imagem. Já a segunda estrutura é aquela em que a narrativa vai sendo alocada em diferentes páginas. Assim, se as páginas que sempre dão início a um novo capítulo de *A muralha* exploram a imagem como elemento para captar a atenção do leitor, a

continuidade do texto, nas outras páginas, também sofre influência da imagem, porém de imagens que possuem outra finalidade. A narrativa ganha espaço, na mídia, em três ou quatro páginas, sem contar as duas iniciais com a ilustração do capítulo. Nessas três ou quatro páginas o que se percebe é que existe um “encaixe” da história no *layout* da página. Isso porque a narrativa divide espaço com um elemento indispensável à sobrevivência de uma mídia como a revista: a propaganda (e que estará bastante presente também na versão televisiva, como será discutido no capítulo quatro). Ao estudar a imagem publicitária, Barthes ratifica

Qu'en publicité, la signification de l'image est assurément intentionnelle : ce sont certains attributs du produit qui forment *a priori* le signifiés du message publicitaire et ces signifiés doivent être transmis aussi clairement que possible ; si l'image contient des signes, on est donc certains qu'en publicité ces signes sont pleins, formés en vue de la meilleure lecture : l'image publicitaire est *franche*, ou du moins emphatique (BARTHES, 1982, p.26).<sup>9</sup>

Assim, convivendo com a propaganda e sua significação claramente intencional, constata-se, inclusive, uma evidente falta de cuidado com o espaço destinado à narrativa *A muralha*, trazendo à tona, assim, a antiga ideia de rodapé que sustenta o folhetim, ou seja, o folhetim é o texto que se insere no espaço que “sobra” no jornal, pois o mais importante é que se garanta lugar para o que contribui ao sustento do meio de comunicação, no caso o lucro advindo da publicidade. É a partir disso que fica nítido que a narrativa *A muralha* “espreme-se” entre as mais variadas propagandas, como se observa nos exemplos abaixo:

---

<sup>9</sup> Na publicidade, a significação da imagem é seguramente intencional: são certos atributos do produto que formam a priori os significados da mensagem publicitária e esses significados devem ser transmitidos o mais claramente possível; se a imagem contém certos signos, assim é determinado que na publicidade esses signos são plenos, formados com vista à melhor leitura: a imagem publicitária é franca, ou pelo menos enfática (BARTHES, 1982, p. 26, tradução nossa).



Considerando as 33 edições da revista *O Cruzeiro*, nas quais *A Muralha* foi publicada e tendo como base as páginas em que a narrativa divide espaço com a propaganda, pode-se constatar que uma maioria absoluta de anúncios é destinada ao público feminino. É preciso destacar, entretanto, através do resultado obtido, que o semanário não é considerado uma “revista feminina”, como havia na época – e ainda há nos dias de hoje. Pelo contrário: em toda a revista percebe-se a busca por contemplar os mais variados públicos: feminino, masculino, jovens, idosos.

O que é perceptível também, no entanto, é que parece haver delimitações claras que “separam” o que é destinado a um público e a outro. É a partir disso que as grandes reportagens, com assuntos considerados “mais sérios”, com temas que giram em torno da política, economia, esportes e assuntos internacionais, possuem um perfil mais masculino. Já para as mulheres, não faltam as seções explicitamente destinadas a elas como “Da mulher para a mulher”, “Elegância e Beleza”, etc., e que se mantém basicamente nas temáticas da beleza, juventude, moda, relações amorosas e vida familiar e doméstica.

É possível acompanhar uma lógica de público variado também através das propagandas veiculadas na revista. Há anúncios para todo tipo de receptor, com produtos que vão de aspirador de pó e sofá-cama a veneno para pulgas e fortificantes corporais. Ao folhear diversas edições da revista, no entanto, fica claro que a maior fatia de anúncios concentra-se na área dos produtos de higiene e beleza: xampus, sabonetes e pastas de dente parecem formar o grande filão de mercado da época. Já ao realizar o recorte da análise apenas para as páginas em que está publicada a narrativa de *A muralha*, como já dito, percebe-se uma tendência bastante clara ao público feminino.

Em uma contagem parcial<sup>10</sup>, mas digna de nota, em um total de aproximadamente 140 páginas de revista em que o romance foi publicado, a narrativa dividiu espaço com cerca de 220 anúncios. Desses, considerando uma divisão entre propagandas destinadas ao público feminino, masculino e geral (pode ser destinado tanto aos homens quanto às mulheres), observa-se que em torno de 40 são de temática geral (cursos profissionalizantes, móveis, institucionais de

---

<sup>10</sup> Considera-se parcial a contagem, pois mesmo tendo acesso a todo o conteúdo de *A muralha* publicada na revista *O Cruzeiro* (através da compra das digitalizações da narrativa pelo site *memória viva* - [www.memoriaviva.com.br](http://www.memoriaviva.com.br)) duas edições, das 33 totais, permaneceram faltantes na pesquisa ao acervo do Museu de Comunicação Hipólito José da Costa.

grandes empresas); cerca de apenas 30 para o público masculino (produtos para o cabelo, como a famosa *brilhanina*, artigos de vestuário como meias e sapatos, fortificantes); e, por fim, aproximadamente 150, ou seja mais da metade, destinado ao público feminino (produtos de maquiagem – pós, batons -, artigos de higiene – xampus, absorventes -, produtos para casa – aspiradores de pó, liquidificadores, batedeiras -, vestuário e acessórios – tecidos, joias -, etc.).

Figura 18:

**ANIVERSÁRIO**  
MUNDANISMO  
C. S. S.

**HÁ UMA LÃ SAMS PARA CADA FIM**

**SANTISTA**

**A MURALHA**  
Continuação de pag. 12

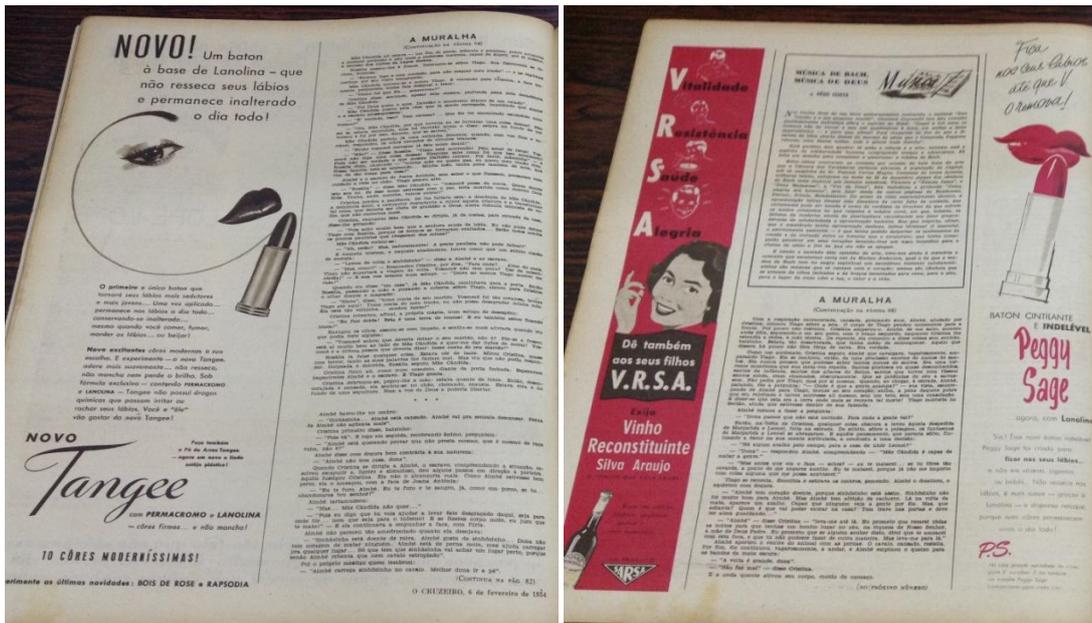
**quanto custa o seu conforto?**

quase nada - apenas pouco mais de Cr\$ 2,00 por dia! Sim, isto é quanto lhe vai custar Modess - a proteção sanitária que garante super-absorvência e absoluta segurança! Modess é mais higiênica porque é usada uma só vez e jogada fora. Experimente Modess ainda hoje mês.

**Modess**

GRATIS! Um formulário para receber de graça amostras, encaminhado ao proprietário que preencher o formulário, sendo enviado para: Editora Globo, Dept. 11.111 - 80, Rua Funchal 140, São Paulo.

Figura 19 e 20:



Legenda: As páginas 36 de 28 de novembro de 1953, e 64 e 68 de 06 de fevereiro de 1954, respectivamente, mostram a presença de propagandas destinadas ao público feminino que dividiam espaço com *A muralha*.

Para afirmar, a partir disso, que os romances publicados em folhetim na revista *O Cruzeiro* tenderiam a atingir o público feminino, seria certamente necessário realizar uma pesquisa bem mais demorada ao acervo da mídia como um todo. O que é possível salientar, contudo, é que há evidências consideráveis, ao menos quando se trata de *A muralha*, que revelam a tendência de fidelização de um público receptor feminino, através dos anúncios que circundam a narrativa. Segundo Leoní Serpa, que realizou uma pesquisa sobre a presença feminina na revista no período de 1928 a 1945,

*O Cruzeiro* não era uma revista essencialmente feminina, mas dedicava mais de 50% das páginas a esse público, em colunas especializadas e publicidade, ou em espaços que mostravam a realidade social das “senhoras” e das “moças” das classes mais privilegiadas da época [...]. Também se preocupavam em divertir o público com novelas e contos romanceados que ocupavam, em média, três páginas, ou, ainda, relatando estórias das atrizes *hollywoodianas* (SERPA, 2003, p.58-59).

Enfim, a presença maciça de propagandas, seja para que público for, apresentada nas páginas em conjunto com o romance – e muitas vezes lhe roubando espaço –, exemplifica o entrelaçamento que literatura e meios de comunicação de massa começam a vivenciar de modo mais acentuado, desde o

surgimento do romance, do folhetim nas páginas dos jornais, das adaptações das narrativas para o cinema e outras mídias. Afinal, se o livro fora considerado por Umberto Eco como o primeiro meio de comunicação de massa da história (como se verá no capítulo três), não é surpresa que se ratifique a tendência à intensificação das relações entre o conteúdo que lhe constitui e as novas formas de apresentação do texto a um público em crescimento.

Com o surgimento de grandes conglomerados de comunicação, novas mídias e agências de publicidades no país, o leitor brasileiro do século XX torna-se suscetível a um contexto que une literatura e artes em geral, e ainda ao poder da propaganda e do *marketing* na geração, acima de tudo, de um potencial mercado consumidor. Além disso, novas mídias, como a televisão, serão responsáveis por intensificar o poder da imagem e da propaganda, como se verá – no capítulo quatro – através da análise das relações entre a minissérie *A muralha* e os aspectos mercadológicos suscitados pelos comerciais televisivos que fragmentam sua apresentação diária.

Neste primeiro capítulo, o objetivo da pesquisa manteve-se na análise das particularidades da narrativa *A muralha* no primeiro suporte midiático em que foi veiculado. Elementos específicos de uma revista, como a presença de ilustração, a convivência com anúncios e reportagens e, principalmente, a publicação fragmentada, em capítulos de frequência semanal que alimentam o “continua no próximo número” organizam a narrativa em forma de *romance em folhetim*. Mas se em seu aspecto formal, *A muralha* sinaliza sua ligação com o folhetim, há em seu conteúdo, ou seja, em seu enredo, a existência de elementos que confirmam a presença de uma linguagem folhetinesca?

Para dar uma resposta ao questionamento, é preciso que se apresente, então, a história contada em *A muralha*. Em relação a esse enredo, é preciso assinalar que a primeira transição realizada com a narrativa, que vai da revista para o suporte livro, mantém o conteúdo de sua história inalterado. Assim, o leitor que teve acesso à narrativa publicada na revista *O Cruzeiro*, encontra a mesma história quando tem o livro em mãos. Porém, a maneira de apreender a leitura, certamente é muito diferente: se antes o receptor precisava aguardar semana após semana, durante seis meses, pelos capítulos do romance em folhetim, agora ele mesmo comanda a progressão de sua leitura. A relação entre texto e imagem também se

modifica no processo de transição do texto da revista, para o livro. No livro, nem ilustrações, nem propagandas são inseridas junto ao texto, diluindo-se, assim, principalmente, o intuito mercadológico que antes se mantinha muito forte.

Para analisar com mais atenção as especificidades dessa transição, assim como seu terceiro processo adaptativo – da obra para a televisão -, o segundo capítulo detém-se primeiramente sobre o conteúdo de *A muralha*. Então, a partir de seu conteúdo, é possível compreender melhor a relação construída entre a linguagem folhetinesca e a capacidade sugerida pela narrativa de transitar entre diferentes mídias. Após esse trabalho de análise fica mais fácil identificar o que a adaptação de *A muralha* para a televisão irá apresentar de novo ou, ainda, o que irá acentuar a partir do uso da linguagem em folhetim, considerando que a TV é um dos suportes midiáticos que melhor explora a ficção folhetinesca e melodramática no Brasil.

## 2 CONSTRUINDO E DESCONSTRUINDO MURALHAS: REVISTA, LIVRO E TELEVISÃO

No primeiro capítulo desta pesquisa, observou-se que *A muralha* pode ser considerada um romance em folhetim, devido à sua primeira forma de publicação na revista *O Cruzeiro*, mas que, além disso, trata-se de uma narrativa que possui elementos de uma linguagem folhetinesca e isso fica mais explícito em sua capacidade de transição por diferentes mídias. Assim, diante da estrutura formal na qual está inserida *A muralha* e também do conteúdo de sua narrativa, o segundo capítulo pretende organizar os elementos que motivam a possibilidade de falar na existência de uma linguagem folhetinesca como temáticas, personagens, elementos de melodrama, serialização e simultaneidade.

A narrativa, como também já foi explicitado, mesclou um desejo antigo da autora Dinah Silveira de Queiroz com a intenção midiática da revista *O Cruzeiro*: levar aos leitores uma história que retratasse a fundação da cidade de São Paulo, com ênfase para a saga dos Bandeirantes. Essa aspiração encontrou um momento histórico simbólico para se materializar, o aniversário de 400 anos da capital paulista. A união da narrativa com a comemoração do IV Centenário culmina em uma grande exaltação da cidade, tanto através do resgate da memória histórica de seu povo, quanto na visão otimista de seu futuro, alimentado por um presente marcado pelo crescimento econômico da cidade mais moderna do país.

É importante destacar que os dois olhares para a mesma São Paulo encontram espaço nas páginas do mesmo veículo de comunicação – *O Cruzeiro* –, sendo que *A muralha* antecipa a importância das comemorações já no ano anterior, em 1953. Como apresentado no primeiro capítulo, depois de uma reportagem que anuncia o início da publicação da narrativa na revista, o leitor paulista – e também o brasileiro em geral, já que São Paulo foi uma das primeiras cidades a serem fundadas no país – começa, através de *A muralha*, uma viagem para a sua própria história.

A história tem como protagonista a personagem Cristina, uma jovem portuguesa prometida ao primo Tiago, filho de Dom Braz Olinto. A família Olinto vive em um sítio chamado Lagoa Serena e é tradicional nas terras de São Paulo de Piratininga por sua atuação no bandeirantismo. Esse, inclusive, é o tema principal da

narrativa: a aventura de uma família de Bandeirantes ao desbravar as terras do Novo Mundo. A palavra “saga” é muitas vezes utilizada justamente pelo objetivo que fica claro ao longo tanto do enredo publicado na revista, quanto nos adaptados ao livro e à TV: mostrar a vida dos Bandeirantes como uma verdadeira odisseia, tanto pela época remota em que viviam quanto pelo ambiente selvagem que ainda imperava em solo brasileiro.

Cristina chega ao Brasil e logo se percebe que ela é a representação da autêntica “mocinha romântica”, como mostra o trecho que abre o romance em folhetim:

Era como uma brecha ou ferida rasgando as árvores e plantas, uma vila miserável que transbordava de gente. Ela via os casebres, o povo afluindo ao pôrto, o navio chegando à bacia de óleo, e punha sua vista naquele teatro com a firmeza do sacrifício que se entrega, cuidando no céu. Se Deus bem quisesse, daí a momentos iria conhecer Tiago, seu primo, seu prometido, a resposta que dera à vida pequenina de Lisboa. O olhar crescia na água, atravessando as lágrimas que não queriam cair. Havia um apagado de luz branca, em tórno da mancha vermelha e cinza de orlas verdes de São Vicente. Ali estava seu caminho, seu destino, “Sou como um inocente que entenda seu próprio nascer” (QUEIROZ,1953, p.42).

A passagem é um exemplo do que a narrativa apresentará como elementos essenciais: um “amor verdadeiro”, mas carregado de decepções até que chegue ao final feliz; a presença da crença no destino, envolvido pelo mistério e pelo desconhecido; um ambiente hostil e sem lei; o pano de fundo histórico; e, acima de tudo, a sugestão de que ao existir uma mocinha haverá também o vilão/vilã, construindo assim a clássica dualidade entre o bem e o mal. Mas esse é apenas o início da história. Como se verá a seguir, ao chegar enfim à Lagoa Serena, a trajetória de Cristina descortinará alguns folhetinescos personagens e alguns melodramáticos acontecimentos.

## 2.1 Heranças do folhetim: elementos da linguagem folhetinesca na narrativa de *A muralha* na revista *O Cruzeiro* e em livro

Ao ter em mãos a narrativa de *A muralha* publicada na revista *O Cruzeiro* e a narrativa publicada em livro, percebe-se que, em termos de conteúdo da história, não há modificações. Ali está, *ipsis literis*, o mesmo enredo, os mesmos personagens, o mesmo ambiente diegético, o mesmo período histórico retratado. Diante dessa constatação, a comparação entre a narrativa em revista e em livro se dá primeiramente a partir da constatação de seu igual conteúdo e posteriormente sobre suas diferenças – que ocorrem, portanto, em nível formal -, como já se destacou de certa maneira, no primeiro capítulo.

Inicialmente é necessário ressaltar que *A muralha* é uma narrativa essencialmente feminina: escrita por uma mulher e protagonizada não só pela já citada Cristina, mas também pelas outras cinco mulheres que dão vida à Lagoa Serena. São elas: Mãe Cândida, a matriarca da família Olinto; Basília, a filha mais velha; Rosália, a filha mais jovem; Margarida, nora de Mãe Cândida; e Isabel, sobrinha de Mãe Cândida e de Dom Braz. A visão feminina explorada pela narrativa mostra-se como um diferencial, pois é um contraponto a uma história comumente protagonizada e contada por homens. Além disso, tornar as mulheres protagonistas da história também possibilita espaço para algumas temáticas comuns ao folhetim, ligadas ao universo feminino. Porto e Silva, no artigo *Melodrama, folhetim e telenovela: anotações para um estudo comparativo* resume o que Meyer já destacava como elementos essenciais da linguagem folhetinesca:

A narrativa envolve amores tornados impossíveis, intrigas, cons-pirações, mistérios, segredos, crianças trocadas, filhos perdidos, juramentos, venenos, passagens secretas, fugas espetaculares, noites tempestuosas cortadas por relâmpagos e trovões. De fácil apelo sentimentalista, aos olhos do leitor desenha-se o sofrimento humano ao mesmo tempo em que o fascínio pelas situações dramáticas e apaixonantes levadas ao exagero. Explora-se ainda a atração pelo fantástico, pelo nebuloso, pelo exótico, marcantes influências do romance gótico. Em alguns autores as descrições dos ambientes (internos ou externos) e das ações são feitas de modo quase teatral, semelhantes em alguns casos a rubricas detalhadas (PORTO e SILVA, 2005, p.49).

Dessa forma, com base nos temas elencados no trecho e também naqueles já apontados por Meyer e outros autores, o primeiro tema central de *A muralha* é o

casamento, explorado através não apenas de Cristina, mas também de outras personagens da narrativa. Segundo Meyer, como o folhetim no século XIX tinha muitas vezes como pano de fundo o modelo social burguês, alguns autores exploraram o tema do casamento, pois, à época, ele “reflete e coloca em causa as leis e os costumes, uma ordem econômica e toda a política, crenças e exigências, um sistema de valores” (MEYER, 1996, p.250). A autora destaca, no entanto, que “não se trata aqui daquele casamento com final feliz, coroando percalços romanescos de heróis de olhos cor de violeta” (MEYER, 1996, p.249).

O que Meyer ressalta é que o casamento, ao ser retratado pelo viés de seus preceitos morais, suas convenções e, sobretudo, sob o olhar do feminino, como ocorre em *A muralha*, acaba abrindo espaço para a construção de personagens com relações conflituosas, adultérios, vinganças, traições, filhos bastardos, etc. O casamento é retratado não como a romântica solução das dificuldades vividas pelos personagens, mas justamente como um elemento muitas vezes causador de intempéries.

A forma diferente de desvelar o casamento se apresenta em *A muralha* através de diferentes personagens. No caso de Cristina, é pelo sonho do casamento que ela atravessa os mares, com apenas 18 anos, em direção ao desconhecido. A importância da instituição familiar oficial, em uma terra em que a ordem social ainda está em fase de formação é revelada ao longo da narrativa. O trecho abaixo, narrado na versão de *A muralha* na revista *O Cruzeiro*, e em livro, destaca o momento em que Padre Manoel celebra a união matrimonial entre Tiago e Cristina:

Passou depois, em seu sermão, a invocar a grandeza do casamento nas terras a se fundarem. Se o homem tem boa companhia ele é homem por inteiro, nobre e justo, a pelejar fora de casa por um lar que lhe merece todo o heroísmo. Cada lar é nação pequenina, e é a esposa que torna esta nação merecedora de honra, amor, respeito e servidão. O casamento, nas plagas da Europa, é bem pouco, comparado ao matrimônio na terra moça. Cada noivo e cada noiva são príncipes de seus destinos. Marido e mulher se perdem nas multidões das terras de Europa. Marido e mulher governam nas casas e nos espaços de Piratininga (*O Cruzeiro*, 1953, *A muralha*, 2000, p.143)<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> Nas normas da MDT/ABNT, não foi encontrada, explicitamente, uma norma que defina de que maneira a mesma citação presente em duas formas de publicação diferentes, devem ser formatadas. Portanto, optou-se por identificar não a autora, mas as duas mídias que servem de suporte à narrativa, porque isso caracteriza a análise realizada de modo concomitante e exemplifica a observação de que em termos de conteúdo, a história teve poucas alterações na transposição da revista, para o livro.

Figura 21:



Legenda: O esperado casamento de Cristina e Tiago, em São Paulo de Piratininga (O Cruzeiro,1953, p.22).

A citação anterior ratifica a importância da instituição do casamento nas terras brasileiras. Mas, para que a temática seja explorada em um viés mais folhetinesco, o matrimônio é apresentado em companhia de dois outros elementos: a traição e um segredo advindo dessa traição. Cristina, ao aportar no Brasil, encontra o noivo que esperava: belo, educado, de família honrada. Diante disso, apaixonou-se por Tiago, que pela moça nutre instantaneamente o mesmo sentimento, contexto que parece ideal para a felicidade romântica. Porém, um mistério “paira” no ar, impedindo que essa felicidade se consuma até quase o final da narrativa. Tiago foge de Cristina, muitas vezes é ríspido com a jovem e a isso se soma a figura de Isabel, também envolto por uma desconfiança até certo momento não revelada.

Valendo-se do terreno da sugestão vai-se construindo aos poucos a trama. Em uma determinada passagem da história, Tiago encontra-se bêbado e evidencia, mas não deixa claro, o motivo de seu comportamento conflituoso: “Nem que eu quisesse poderia explicar a mim mesmo. Eu acho que sei... Mas não tenho muita

certeza, não. Principalmente hoje... tudo está tão confuso...” (*O Cruzeiro*, 1953; *A muralha*, 2000, p.114). Em outra passagem, Cristina questiona Tiago sobre sua repulsa ao casamento, quando no momento em que se encontrava bêbado havia lhe dito que ela era exatamente a mulher que esperava: “Já não exijo nada, estou confusa, não entendo... [...] Não compreendo porque nos casamos. Diga-me, Tiago, pelo amor de Deus, que se passa?” (*O Cruzeiro*, 1953; *A muralha*, 2000, p.153).

O “segredo” de Tiago começa a ser desvendado lentamente através de acontecimentos paralelos. Isabel, sobrinha que Dom Braz assume como filha desde que ela perdeu seus pais, destaca-se das mulheres de Lagoa Serena por ser considerada praticamente um homem. Dotada de personalidade selvagem e deslocada do padrão feminino da época, a própria personagem se reconhece como alguém que se identifica mais com os animais do que com os homens: “Este cavalo e a Morena me chegam pra meu afeto. Meu tio Dom Braz, coitado, bem que me quer, mas eu só sei mesmo envergonhar a família. Eu devia era ter nascido bugio e morar nas árvores” (*O Cruzeiro*, 1953; *A muralha*, 2000, p.104).

Isabel acompanha os homens nas viagens ao Sertão (terras do interior do país desbravadas pelos Bandeirantes), na busca por ouro e captura de índios para escravização. Ao voltar da última viagem, a personagem se mostra ainda mais arredia, além de também passar por episódios de desmaio e cansaço durante a expedição. A primeira personagem a notar certa estranheza em Isabel é Margarida, a doce esposa de Leonel, filho mais velho de Dom Braz. É ela quem afirma que desconfia que Isabel esteja grávida:

Tenho sofrido muito pela falta de um filho, e venho acompanhando, com uma sorte de inveja, os sinais nas outras mulheres. [...] Cada vez que um filho se anuncia, cai uma espécie de moleza no corpo da mãe. [...] Ontem, Isabel, quando voltava do desmaio, parecia imoral, mais carregada de sexo. Estava para ajudá-la, quando soube que havia caído. E fiquei horrorizada a lhe olhar a cintura, o movimento do seio bambo, quando ela se quis firmar. (*O Cruzeiro*, 1953; *A muralha*, 2000, p.107-108).

A desconfiança é então confirmada alguns capítulos depois, em uma conversa entre Mãe Cândida e Isabel:

Mãe Cândida ficou uns instantes também sem falar. E depois tomou alento:  
 - Eu não tenho valor para dizer o que estou pensando.  
 Ainda de face voltada, Isabel disse baixinho:  
 - Pois é isso mesmo que vosmecê está cuidando.

- Não pode ser, Isabel, eu não lhe disse: eu peço perdão a Deus da ideia que formei, quando vi vosmecê deitada, e notei mudança em seu corpo! [...]
- Não, Isabel, alguma coisa faz com que vosmecê desfaça de si mesma. Mas nem se o que pensei fosse verdade...
- Pensou não. É verdade. Vosmecê vai ver... Mais um filho do mato na cozinha da Lagoa Serena. (*O Cruzeiro*, 1953; *A muralha*, 2000, p.160).

É assim que Isabel revela à Mãe Cândida a tragédia de seu destino, que se encaixa na recorrente temática folhetinesca do filho bastardo: a moça está grávida. Porém, o mistério que permeia a gravidez continuará entrelaçado à narrativa, como se algo sobre essa desonra ainda estivesse por ser revelado. Isabel diz que seu filho será “filho do mato”, ou seja, que o pai de seu filho é um índio e que, portanto, a criança é mestiça. Porém, ao nascer, a aparência da criança insinua o contrário: “- Isabel, o menino é branco! Então Isabel não disse nada. Soluçou. Só parou de soluçar quando Mãe Cândida exclamou: - O sangue da família é mais forte. Nem mestiçagem pega nele” (*O Cruzeiro*, 1953. e *A muralha*, 2000, p.211). Mas se Mãe Cândida agradece por Afonso – nome dado ao menino – ser branco, por herdar a aparência física apenas da mãe, Margarida se mostra menos ingênua e se deixa consumir pela dúvida de quem, afinal, seria o pai do filho de Isabel:

- Mas, Cristina, vosmecê não levou um susto, quando viu o filho de Isabel?
- Porque o menino é branco? Minha mana – isso é tão comum, as crianças saírem a um lado só! Deus foi misericordioso, e reparou a ofensa na própria criança. (...)
  - Nunca pensei que vosmecê fosse tão ingênua. Será que o orgulho da família pegou em vosmecê também? O menino é filho de branco... E meu pensamento vai até esse ponto – não quero ir mais adiante. Oh, eu não posso, eu vou morrer se continuar a pensar... porque eu não quero pensar. (*O Cruzeiro*,1953; *A muralha*, 2000, p.218).

Figura 22:



Legenda: Afonso, o filho de Isabel que supostamente contraria a mestiçagem nascendo branco, nos braços de Cristina.

A desconfiança de Margarida vai ganhando respaldo ao longo da narrativa e a verdade por fim vem à tona, porém não sem que antes ocorra um desfecho bastante trágico para seu próprio casamento. O fim do mistério sobre quem é o pai do filho de Isabel termina com a confissão de Tiago. E na rede em que está tecida a trama desse mistério, mais um elemento do folhetim é explorado: o adultério. Meyer, quando escreve sobre o assunto em seu livro *Folhetim – Uma história*, assinala logo na primeira frase: “Note-se que o adultério é sempre do gênero feminino. O homem comete suas levandades, mas adúltera é a mulher” (MEYER, 1996, p.253). Em princípio, como o personagem casado é Tiago e não Isabel, poderia se pensar que Tiago é o adúltero. Porém, da maneira como o acontecimento é narrado, mesmo que Isabel não seja comprometida, mais que adúltera, ela é terminantemente a culpada, ou seja, a vilã da história.

A culpa imbuída à Isabel se deve ao fato de que a personagem nutre uma paixão proibida por Tiago. Atormentada por esse sentimento, em uma noite no

Sertão, ela pinta o rosto e o corpo para passar-se por uma índia e seduzir Tiago. Destaca-se que aos homens era “permitido” que dormissem com as índias quando viajavam ao Sertão, já que o tempo que passavam longe de suas mulheres justificava a “leviandade”, como definiria Meyer. Assim, Tiago é tido como vítima de sua prima. Para acentuar ainda mais seu papel de vítima diante da vilã Isabel que ludibriou, traiu e enganou para por em prática seu pecado (ter relações sexuais fora do casamento), a Tiago cabe o tormento de não saber exatamente o que havia acontecido porque estava bêbado. Por isso ele se mostrava tão confuso e agressivo ao encontrar Cristina: vivia na ambiguidade de amar sua esposa e ter sido capaz de uma traição que resultou em um filho bastardo. Tiago, portanto, é a vítima e Isabel é a algoz, quem usou do feitiço da carne feminina para sedução, quem envergonhou a família e pecou contra o matrimônio.

Mas de que maneira a traição afeta o casamento de Leonel e Margarida, levando a um trágico desfecho de seus personagens? Margarida, como já comentado, é a típica heroína romântica: delicada, correta e apaixonada pelo marido, que por ela nutre o mesmo sentimento. Os dois mantêm a alegria visível do casamento perfeito, do casal que se entende e mantém, mais que um encontro de corpos, um encontro de almas. Mas, como o folhetim insiste em pincelar suas influências na narrativa, mesmo um casamento representado como “perfeito” não encontrará seu final feliz. A doce Margarida se vê mergulhada em angústia, primeiro por não conseguir engravidar e consagrar assim o seu casamento perfeito; e segundo, pela perturbação gerada pela gravidez de Isabel: não só pela terrível desconfiança de que qualquer um dos homens de Lagoa Serena pudesse ser pai da criança, incluindo aí o marido Leonel, mas também porque lhe consumia a ideia de que Isabel, uma mulher indigna de ser mãe, conseguisse algo que ela, que tanto desejava ter filhos, não conseguia:

Meu coração anda doente, cada vez pior, e eu não o governo mais. Ontem senti as pernas bambearem, quando Mãe Cândida repetia aquilo que a faz ficar até gloriosa: ‘Iguazinho a meus filhos, quando eles nasceram’. [...]. – Estou me sentindo muito doente, e não é só de ciúme. Eu morro de inveja de ter um filho. É tão injusto que Deus dê uma criança a essa desgraçada, a essa mulher má que nos ofende a todas, e me negue um filho...” (O *Cruzeiro*, 1953; *A muralha*, 2000, 169)

Enquanto o sofrimento de Margarida vai se tornando cada vez mais insustentável, devido à fragilidade de sua personalidade, Leonel torna-se o desencadeador de uma das grandes tragédias que irão se abater sobre a família de Dom Braz Olinto. Antes mesmo de o filho de Isabel nascer, ela acaba confessando ao tio o seu segredo. Dom Braz, desesperado, encontra na esposa Mãe Cândida, o seu consolo. A matriarca, entretanto, dá vazão a um engano, quando os dois conversam sobre a gravidez da sobrinha:

Então Mãe Cândida disse, sem uma lágrima:

- Já faz tempo que eu sabia. Todas as manhãs, eu fazia um esforço para contar... e não tinha coragem... Eu sei quem foi o culpado.

- Então tu soubeste e não me disseste, para que eu punisse o infame?

- Isabel disse que... Vosmecê havia saído com os outros homens e ela foi apanhada de surpresa por Apingorá. Isabel custou muito a me dizer de sua vergonha. Queria manter segredo, Jurava que a culpa fora da bebida. Ela havia tomado demais e não tinha certeza...

Mãe Cândida mal podia dizer a palavra – Não tinha certeza de ter sido... forçada.

Dom Braz pensou em Apingorá, aquele índio, aquele filho de chefe, seu escravo, que tivera em sua fazenda, e que aprendera até a ler com os padres, graças à sua benemerência. Desfrutara, depois, da liberdade e até fundara uma aldeia.

- Essa corja não merece mesmo bondade. Deus sabe que punir, agora, é o meu direito (*O Cruzeiro*, 1953, *A muralha*, 2000, p.179).

Isabel prefere acusar Apingorá, um índio amigo da família e seu amigo também, para proteger o verdadeiro pai de seu filho. E com essa mentira se constrói o terreno perfeito para o surgimento de mais um elemento bastante comum nos folhetins. De acordo com Meyer, a primeira fase do romance-folhetim tem como base temática os mistérios e vinganças. É nesse período que os chamados “romances de capa e espada” como *Os Três Mosqueteiros* e *O Conde de Monte Cristo*, ambos de Alexandre Dumas, alcançam um vasto público leitor. Especialmente em *O Conde de Monte Cristo*, a história vivida por *Edmond Dantès*, que após ser preso na *Ille de Monte Cristo*, consegue fugir e construir uma trama perfeita de vingança contra seu algoz *Fernand Mondego*, apresenta com clareza tanto o jogo da dualidade Bem versus Mal, quanto a riqueza atrativa da vingança que destrói o vilão e faz triunfar o herói.

Segundo Antônio Cândido, a vingança é um dos “grandes temas” da literatura ao longo do tempo, mas que ganha no romance e consequentemente no romance-

folhetim, um espaço acentuado. Isso porque uma das possíveis consequências de se explorar a temática da vingança é sua capacidade de criar histórias paralelas, mistérios, intrigas, que movimentam e alimentam uma narrativa que se prolonga, uma história que precisa de mais capítulos para desenvolver todas as suas nuances. Um contexto perfeito para sedimentar o aspecto mercadológico do folhetim. Assim, discorre o autor que a vingança

Embora tão velha na literatura quanto a própria literatura, recebeu do romantismo alguns toques especiais. Não será excessivo lembrar que ela se tornou então um recurso de composição literária, de investigação psicológica, de análise sociológica e de visão do mundo. [...] a vingança, como tema, permite e mesmo pressupõe um amplo sistema de incidentes, a ficção seriada, como gênero, exige a multiplicação de incidentes. Daí a frutuosa aliança referida, que atendia às necessidades de composição criadas pelas expectativas do autor, do editor e do leitor, todos os três interessados diretamente em que a história fosse a mais longa possível: o primeiro, pela remuneração, o segundo, pela venda, o terceiro pelo prolongamento da emoção. [...] a vingança foi uma das possibilidades de verificar a complexidade do homem e da sociedade, permitindo circular de alto a baixo na escala social. Vingança estreitamente ligada à perseguição e ao mistério... [...] A partir daí pode-se aquilatar a importância dos romances sociais e folhetinescos, em que o ombro-a-ombro motivado pela vingança nivela a alta sociedade ao bas-fond, resolvendo, na sua marcha, como um arado espectral, as consciências e os níveis sociais (CANDIDO, 2006, p.26-27).

Assim, em *A muralha*, a intriga que move a vingança empresta fôlego ao que se tornará tragédia. Além disso, é possível lembrar ainda que o folhetim também traz em seu centro o caráter moralizante, o que propicia a exploração do tema da vingança. Se na Europa o folhetim apresentava-se não só como diversão, mas também como “educador” e disseminador dos valores burgueses, no Brasil, em uma sociedade em busca de identidade, é visível a acentuação da posição do homem branco enquanto detentor do poder de ordem e moral, sobre nativos, negros e mestiços, justificando a vingança planejada, como se percebe na fala (já acima citada) de Dom Braz: “Essa corja não merece mesmo bondade. Deus sabe que punir, agora, é o meu direito (*O Cruzeiro*, 1953; *A muralha*, 2000, p.179). O que se coloca então é o direito de vingar a honra da família Olinto, manchada por um índio. E a vingança realmente acontece, realizada pelas mãos de Leonel:

Tudo nele pedia vingança. [...] Apingorá, que servira com fingida dedicação à gente da Lagoa Serena estava agora no pequeno arraial constituído por índios, na maioria já meio civilizados, vindos de várias regiões. E foi com disfarçada cortesia que ele hospedou a Bandeira, matando até animais para

um banquete comum, para uma festa. No entanto, naqueles dias em que o antigo escravo festejara seu senhor, se cumprira a vingança. O antigo servo, apesar de fingir uma afeição de filho ao rever Dom Braz – manchara a honra de Isabel, e se pagara dos dias em que ele, um filho de cacique, houvera pertencido ao amo branco (*O Cruzeiro*, 1953; *A muralha*, 2000, p.183).

O que a família da Lagoa Serena não espera é que a vingança também será vingada. E nada mais justificável ao leitor, que sabe que não fora Apingorá a destruir a honra de Isabel. Assim, o que se segue transforma completamente o destino dos Olinto. Após cometer a vingança, Dom Braz, Tiago e quase todos os homens da Lagoa Serena, incluindo os servos, partem para a grande expedição ao Morro Negro. As mulheres, como de costume, mantêm-se no comando da fazenda. E é nesse momento que os índios da aldeia de Apingorá cumprem sua vingança: promovem um ataque sangüinário contra a Lagoa Serena, matando os poucos servos que haviam permanecido para a manutenção da fazenda; ateando fogo aos celeiros, casas, galpões; e quase matando Mãe Cândida, Isabel, Margarida e Cristina, que lutam com as armas que possuem pela sua sobrevivência e defesa de sua terra. Uma batalha descrita com a riqueza de detalhes de uma verdadeira aventura folhetinesca:

Escravos corriam, atônitos, para as poucas armas que restavam. Quando um deles tirou da parede um longo machado e se colocou à janela, ao lado da outra estavam Isabel e Basília, Margarida, que se levantara, veio, excitada também, com um machado igual. [...] Basília atirou mais uma vez, porém o tiro já não os alcançou, foi além dos três índios. [...] Tombou um dos índios, mas o outro já punha a mão no parapeito da varanda. Era um homem horrendo; tinha um enchimento no lábio inferior, que lhe dava feição extra-humana. Daquela sua boca deformada partia o grito de guerra:

- Apingorá!

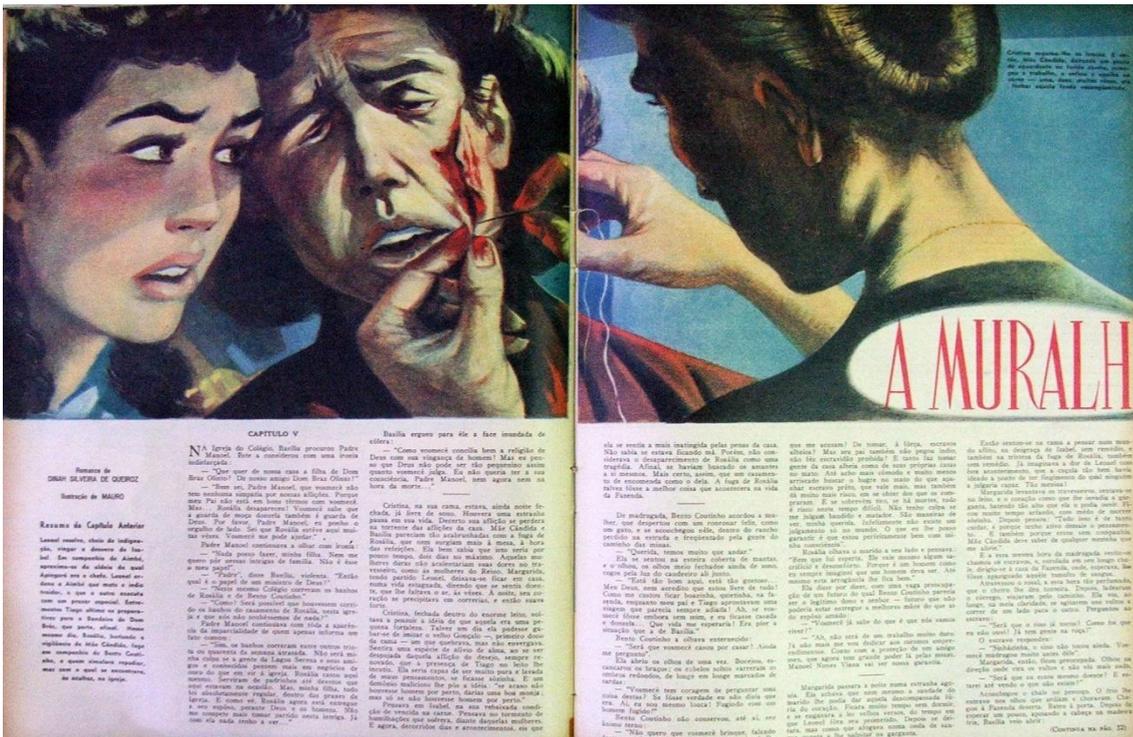
Talvez este fosse entrar. Seria preciso sustentar luta com ele dentro de casa, porque mais dois índios já vinham chegando, munidos de flechas, enquanto o que entrava na casa brandia na mão direita uma longa faca. Então, Margarida, chorando e rindo excitada, da sua janela atirou o machado, que de maneira miraculosa alcançou o braço do índio a se apoiar no corrimão da varanda, prendendo-lhe ali. [...] Cristina a essa hora, ajudada por Mãe Cândida, carregava as armas. E Basília, para poder alcançar os índios, conservava a porta meio aberta, escondendo-se atrás dela, dali fazendo mira para os bugres que iam chegando. Enquanto Isabel conseguia alcançar um mais distante, que apontava no muro, Basília pegava o que já vinha no meio do pátio e dava um pequeno grito de prazer, grito de homem desabusado (*O Cruzeiro*, 1953; *A muralha*, 2000, p.200-201).

Figura 23:



Legenda: Leonel mata Apingorá e destrói parte de sua aldeia, para vingar a honra de Isabel.

Figura 24:



Legenda: Basília é gravemente ferida na face, durante o ataque dos índios à Lagoa Serena.

Além da tragédia vivida, envolvendo a todos da Lagoa Serena, mas tendo na figura de Leonel o desencadeador da batalha e no filho de Isabel o motivo para a desgraça, ainda há para Margarida um fim mais cruel. A jovem, tão feliz em seu casamento, torna-se vítima de sua frágil personalidade e tomada pela tristeza de não conseguir ser mãe, acaba morrendo por problemas no coração. Leonel, que de nada sabia, ao retornar da viagem em que cumpriu a viagem contra Apingorá, encontra Lagoa Serena destruída pelo ataque dos índios e seu grande amor sendo velado. A descrição poética e trágica da cena, em que Leonel vai da descrença ao desespero pela perda da esposa, adquire forte tom melodramático, explorando fortemente a máxima folhetinesca “sangue e lágrimas”:

Leonel não se queixou e não rompeu a chorar, como todos esperavam. Examinava Margarida, olhava-a com carinho, uma atenção sem fim e dizia: - Graças a Deus, vosmecês estão enganados! Ela não morreu como vosmecês estão pensando. Veja, Mãe Cândida, a cor de Margarida. Não é de gente morta. Gente morta é diferente. E se debruçava, e queria escutar o coração. Perguntava mil coisas: se lhe haviam dado o remédio que o pai tomava; se lhe haviam dado o escalda-pés; queria, ele mesmo, dar ordens, dizendo que aquilo era um desmaio, que era só fraqueza de coração. [...] Mas em breve, foi preciso que o agarrassem e o fchassem no quarto, porque, enquanto os outros olhavam doloridos, nele crescia uma selvagem

aspereza. [...] Foi aí que Mãe Cândida, ajudada por escravos, o conteve e o levou para o quarto. Como ele reagisse, como quisesse subjugar-la e voltar, ela alteou a voz, com firmeza, e disse:

- Foi cumprida a vontade de Deus, meu filho. [...]

Aquele ralho de Mãe o fustigou. Fora preciso um abalo assim, para que ele acordasse de seu desvario. E só então, deitado na cama de casal, na cama onde durante anos e anos ele conhecera aquela chama de amor que era Margarida, com toda a pureza e o ímpeto de uma paixão que nunca se extinguia, só então [...], rompeu a chorar como se nunca houvesse chorado na vida, e pela primeira vez tivesse pranto nos olhos (*O Cruzeiro*, 1953; *A muralha*, 2000, p.232-233).

O desespero de Leonel é tão intenso, digno dos grandiosos e trágicos amores românticos, que o destino do personagem escorrega para a sugestão de outro tema bastante frequente no romance-folhetim: a loucura. Para Meyer a “loucura da vítima” é aquela “nascida do desencontro dos desejos, do desequilíbrio das paixões” (MEYER, 1996, p.249). Leonel decide enterrar Margarida no quintal da casa que pertencia aos dois, aos pés das roseiras de que a personagem tanto gostava. Ele ainda ordena aos escravos que tranquem e preguem tábuas nas portas e janelas da residência, como se pudesse manter assim, como um terno sepulcro, o local onde viveram juntos. E, por fim, resolve sair mundo afora, sem destino ou esperança: “Mãe, eu quero que vosmecê me perdoe. Faça de conta que eu estou enterrado aqui, com Margarida. Esqueça que tem um filho. O que sobrou de mim, mãe, já não vale nada (*O Cruzeiro*, 1953; *A muralha*, 2000, p.238).

Portanto, se há entre Tiago e Cristina um casamento marcado pela traição e pela temática do filho bastardo, entre Leonel e Margarida constrói-se o casamento com destino trágico. E por fim, comprovando a capacidade da autora de explorar o tema do matrimônio com elementos da linguagem folhetinesca, pode-se destacar ainda a presença do “amor proibido”<sup>12</sup>. Assim como o tema da vingança, o amor proibido tem sido um dos mais explorados pela literatura e pelo romance de modo mais específico, sendo base do folhetim e de boa parte da literatura ocidental e tendo como exemplo mais clássico o célebre *Romeu e Julieta*, de William

<sup>12</sup> Sobre o tema do amor proibido, tão recorrente na literatura como um todo, pode-se buscar aporte teórico no Formalismo Russo, especialmente no autor Vladimir Propp, que estabelece 31 funções narrativas das situações dramáticas. Seu livro *A morfologia dos contos de fadas*, mesmo tendo como objeto de estudo o conto, pode ser utilizado nesta pesquisa por apresentar elementos que servem de base a uma análise narratológica do caminho traçado pelos personagens – principalmente pelo herói - e dos acontecimentos da ação. O amor proibido, na teoria de Propp, é posto como um entrave, um empecilho que se coloca no caminho do herói, impedindo-o momentaneamente de chegar ao seu intuito final, que Propp denomina como “Núpcias do herói”, última função narrativa que estabelece o casamento ou ascensão ao trono desse herói.

Shakespeare. Seja por diferença de classe social, seja por rivalidade entre famílias, ou por outros infinitos motivos que impedem a união tranquila entre dois personagens, na linguagem folhetinesca o amor proibido sempre terá muitos elementos envolvidos e não um único motivador. O tema precisa ser capaz de desencadear uma infinidade de outros acontecimentos, que é o que ocorre na narrativa de Dinah Silveira de Queiroz.

Os protagonistas dessa trama em *A muralha* são o vilão Bento Coutinho, que ao longo da narrativa torna-se o principal inimigo da família Olinto, sendo responsável inclusive pela morte de Dom Braz e seus homens; Rosália, a filha mais jovem do patriarca da Lagoa Serena; e Mãe Cândida. Os dois se conhecem durante o casamento de Tiago e Cristina e passam a encontrar-se em segredo na cidade de São Paulo de Piratininga. A família Olinto é contra qualquer aproximação de Rosália com Bento Coutinho porque o rapaz chega a São Paulo já com má fama. Basília é a primeira a ser informada do passado de Coutinho, por um convidado, ainda na festa de casamento:

- Meu irmão disse que Bento Coutinho veio fugido do Rio de Janeiro, e até ficou muito admirado da sua incrível ousadia, quando o viu na festa. Ele disse que Bento tem ordem de prisão nas costas, assinada pelo Governador... Parece que andou roubando escravos de fazendas no Rio de Janeiro, incendiando e até matando gente ao fugir. Diz meu irmão que não podia jurar se a acusação que fizeram é verdadeira... Mas foi o que soube (*O Cruzeiro*, 1953; *A muralha*, 2000, p.162).

Mesmo com o aviso, a família não consegue perceber a aproximação posterior entre o casal e nem mesmo impedir a fuga de Rosália para casar-se às escondidas com ele: “Rosália, mal Genoveva saiu para a sacristia, correu pela porta lateral da igreja. Esperando, do lado de fora, estava Bento Coutinho, a cavalo, tendo ao lado outra montaria” (*O Cruzeiro*, 1953; *A muralha*, 2000, p.191-192). Rosália representava para a família a “caçula”, às vezes rebelde e inconveniente, mas a quem todos tratavam com idolatria por julgarem-na ainda uma criança. A jovem, porém, se mostra egoísta e inconsequente ao renegar a família em nome de um amor que, quanto mais proibido, mais lhe aguça o sentimento de romper com as regras sociais impostas. As consequências da escolha de Rosália surgem, entretanto, logo no primeiro despertar do casal juntos. Ao perguntar ao marido sobre como irão sobreviver, Bento Coutinho responde: “Conto com a proteção de um

amigo meu, que agora tem grande poder lá pelas minas. Manuel Nunes Viana vai ser nossa garantia” (*O Cruzeiro*,1953; *A muralha*, 2000, p.197). É Manuel Nunes Viana que será responsável, juntamente com Bento Coutinho, por mais uma grande perda para a família de Lagoa Serena.

Nesse momento vale ressaltar mais uma vez o apelo histórico, elemento ao qual a narrativa está profundamente envolvida, já que possui como objetivo retratar o período de fundação da cidade de São Paulo. *A muralha* apresenta uma relação estreita com o formato do romance histórico, que mescla personagens fictícios e históricos, época narrada anterior ao do autor e reprodução dos costumes de um povo em determinada época. George Lukács (1966), ainda apresenta como especificidades típicas do romance histórico a narrativa de grandes painéis históricos, traçados em uma temporalidade de ordem cronológica e dados históricos recorrentes ao longo da obra.

A autora Dinah Silveira de Queiroz utiliza essas especificidades, amarrando ao transcorrer da ficção dados, acontecimentos e personagens que fazem parte da memória histórica da capital paulista e de sua região. Assim, fazem parte do enredo personagens reais da história brasileira como El-Rei, o Rei de Portugal, que é citado ao longo da obra; Manoel Nunes Viana, ao qual se refere Bento na citação anterior, e que representa o líder dos chamados “emboabas”; Manuel Borba Gato, famoso Bandeirante, que morreu como Juiz Ordinário da Vila de Sabará; e até mesmo o próprio Bento do Amaral Coutinho, também personagem real, mas que é incorporado com destaque à ficção do romance.

A proteção de Bento Coutinho é dada então por Manoel Nunes Viana, personagem que é nomeado Governador de Minas Gerais, em ato duvidoso e não reconhecido pela Coroa. Bento torna-se um dos principais homens de Nunes Viana na luta pela conquista de ouro nas terras de Minas Gerais, liderando em especial uma expedição que tem como objetivo tomar posse do local conhecido por Morro Negro, o mesmo pelo qual também lutará a expedição comandada por Dom Braz Olinto e Tiago. A disputa torna-se então o clímax da narrativa e coloca em questão outro grande tema, bastante frequente na primeira fase do folhetim: o tema do tesouro, que pode variar entre uma herança desconhecida, um tesouro perdido em algum lugar distante ou perigoso, entre outros, que são sempre capazes de despertar a ambição dos personagens, sejam eles heróis ou vilões.

O assunto encontra terreno fértil no contexto histórico em que se passa a história: a corrida pelo ouro que começava a ser descoberto nas terras brasileiras, entre o final do século XVII e início do século XVIII. Se o bandeirantismo tinha como principal objetivo desbravar a imensidão de terras selvagens existentes no Brasil, a confirmação da existência de jazidas de ouro, especialmente no sudeste do país, acrescenta à narrativa uma espécie de “caça ao tesouro”, como nas velhas histórias de reinos distantes, em que uma riqueza escondida ou perdida alimenta a cobiça de nobres cavaleiros e terríveis vilões. Isso se materializa no enredo principalmente quando Dom Braz recebe do governador uma carta de permissão para explorar o já citado “Morro Negro”, local em que supostamente existe uma grande jazida de ouro. Diz a carta, que é lida por dom Braz à sobrinha Isabel:

“Faço saber aos que esta minha provisão virem, que tendo consideração a me representar Dom Braz Olinto, que ele tinha notícia do sítio em que havia grandes jazidas de ouro, pela experiência que fez no lugar que chamou Morro Negro, no tempo em que andou ocupado no descobrimento dele, e presentemente se oferece para continuar, à sua custa, a empreitada, levando para esse efeito escravos e mais que se tornar necessário. Atendendo ao muito que convém que se consiga assim para maior aumento destes povos como da real Fazenda, hei por bem encarregar ao dito Dom Braz Olinto deste descobrimento (O *Cruzeiro*,1953; *A muralha*, 2000, p.170).

A concessão oficial à Dom Braz Olinto para que ele realize a exploração da região do Morro Negro unida à confirmação de que existe uma grande quantidade de ouro no local atrai a cobiça de outros grupos de exploradores, principalmente de trapaceiros e ladrões. A viagem ao Morro Negro começa a ser pensada por Dom Braz como a grande expedição de sua vida, porém, o que deveria ser uma grande conquista para a família de Lagoa Serena acaba sendo a marca de sua ruína. O enredo ganha a partir daí mais elementos de ação e aventura. São descritas as dificuldades da caminhada pelo Sertão, mas principalmente as sequências de batalhas pela conquista do Morro Negro. A primeira delas ocorre logo na chegada de Dom Braz e seus homens ao local:

Dom Braz, a essa altura, já estava próximo do morro. Já não se cobriam mais os homens com sombras das árvores, nem se esgueiravam. Corriam em direção do morro e alguns gritavam palavras nativas, com furioso ímpeto. Lá do alto começavam a rolar pedras, caíam flechadas e zuniam alguns tiros. Tiago e seus companheiros lutavam a faca. Os emboabas, tendo sido alertados sobre a vinda de Dom Braz, ali estavam escondidos (O *Cruzeiro*,1953; *A muralha*, 2000, p.261).

Em maior número de homens, Dom Braz derrota os Emboabas e comemora ao ver jorrar da terra enorme quantidade de ouro: “agora o que fora mistério estava exposto, o tesouro escondido vinha à mostra, e o ouro era extraído numa dissipação de alegria” (*O Cruzeiro*, 1953; *A muralha*, 2000, p.280). Porém, essa primeira vitória não garante seu triunfo: os emboabas são apresentados como os vilões, tendo como principal líder Bento Coutinho, e carregando consigo os elementos característicos da vilania: a dissimulação, a intriga, a crueldade e a ambição. Aos poucos, os Emboabas, ou Boabas como também eram conhecidos, com o apoio de Manoel Nunes Viana, que se encontrava agora no poder, vão tomando conta das terras de Minas Gerais, salteando vilas, matando paulistas, tomando posse de fazendas. Com o correr das notícias, os homens de Dom Braz se preparam para sua maior batalha: ao saber da derrota de seus homens, Bento Coutinho manda reunir outros mil para formar uma emboscada ao grupo de Dom Braz Olinto.

O que a autora Dinah Silveira de Queiroz reconstrói aí, através das linhas da ficção, é um importante momento histórico, a conhecida Guerra dos Emboabas, luta travada entre os anos 1708 e 1709. A narrativa recria esse episódio vivido por Bandeirantes paulistas e Emboabas (forasteiros portugueses e de demais regiões do Brasil) que disputavam a posse de jazidas de ouro encontradas no estado de Minas Gerais:

O conflito entre os sertanejos paulistas, pioneiros nas descobertas das minas, e os recém-chegados do litoral e da metrópole, alcunhados pelos paulistas de “emboabas”, não demorou a acontecer. Os primeiros senhores dos “descobertos” julgando ter privilégios em relação aos demais forasteiros, passaram a hostilizá-los. Aproveitando a ausência de representantes da Coroa, impunham sua vontade na repartição dos terrenos, ficando com os mais promissores. Os arraiais de mineradores cresciam sob os insultos dos paulistas e a submissão dos emboabas (LOPEZ e MOTA, 2008, p. 193).

O que assegura a história real é ressaltado pela ficção: a batalha final, historicamente denominada como “Capão da Traição” é reescrita literariamente por Dinah, desde a chegada de Bento Coutinho e seus mil homens, até os detalhes da luta corpo a corpo dos personagens:

Lá ao longe, aquela força que parecia brotar da própria natureza, um barulho que participava do rugido de uma torrente que se entornasse sobre o campo, foi ficando mais e mais distinto. Podiam discernir os paulistas, agora, a composição daquela enorme nuvem, eriçada de gumes, de flechas, de armas de toda a espécie e que varejava o campo fendido pela claridade da tarde. No centro, vinham Bento Coutinho e seus homens de confiança, montando cavalos fortes e bem tratados. Em volta, marchavam soldados de farda, unidos a tipos rasgados e sujos (*O Cruzeiro*, 1954; *A muralha*, 2000, p.325).

Através das descrições de uma batalha sangrenta, a trama construída entre os personagens sempre se sobressai. No seio de uma luta histórica, está Bento Coutinho a pensar na reação de Rosália ao saber que o esposo matara seu pai. A jovem, diante da partida do marido para derrotar os homens de Dom Braz é tomada pelo remorso e decide fugir do amor que lhe afastou da família. Ao saber disso, Bento Coutinho se encontra entre a cruz e a espada: se conseguir fazer com que os paulistas se rendam, pode usar o fato como gesto de consideração pela esposa e lhe pedir perdão; ao mesmo tempo, alimentado pelo ciúme e pela vilania, deseja matar Dom Braz por julgar-lhe culpado pela fuga da mulher. É assim que história, amor proibido, vingança, batalhas, corrida pelo ouro, filhos perdidos, tudo se entrelaça na linguagem folhetinesca em que está assentada a narrativa. E dessa forma se trava o último combate:

Tiago lutava de todas as maneiras – a empurrar o pai que avançava, louco de fúria, para Bento Coutinho, e a defendê-lo das armas dos reinóis. [...] Dom Braz, liberto do cerco do próprio filho, se precipitou. Bento Coutinho, como que saindo de um mau sonho, olhava a plasta sangrenta. [...] Dom Braz Olinto agora estava rente dele, a camisa aberta, manchada de sangue, as barbas trementes:

-Mata-me, desgraçado! Quero ver a última baixeza de um boava! Mata-me! [...]

Bento Coutinho o viu, plantado à sua frente, naquele desafio e naquele sarcasmo. Empalideceu e baixou os olhos. O fantasma de Rosália se interpunha entre eles. Mas um escravo de Coutinho, vindo de relance, abateu Dom Braz com um profundo golpe de machado.

Tiago, agora, estava envolvido por todos os lados. E na fúria da luta, lhe derrubavam as armas, e ele rolava pelo chão, e caía num pequeno valado (*O Cruzeiro*, 1954; *A muralha*, 2000, p.336-337).

A descrição da batalha entre os paulistas - Dom Braz e seus homens - e os Emboabas – Bento Coutinho e seus seguidores -, ganha o espaço de pelo menos 15 páginas da narrativa. E o que se segue depois desse momento, que é o clímax da história, é o desfecho que em meio a tanta desgraça que se abate sobre a gente da Lagoa Serena, revela um final, senão feliz, ao menos esperançoso e profético. Tiago

é um dos poucos, dentre cerca de 300 homens de Dom Braz, que consegue sobreviver devido a um golpe do destino: ao ser ferido e cair em uma vala, sendo dado por morto, sobrevive. Renegado por Mãe Cândida, que o acusa de não ter defendido o pai, resta a Cristina, que já havia decidido voltar a Portugal, cuidar do marido. Sem poder deixá-lo na casa principal da Lagoa Serena ela busca refúgio na antiga casa de Margarida. Ao cuidar durante semanas de Tiago, a convivência imposta pelo destino acaba aproximando-os e fazendo com que enfim assumam abertamente o sentimento que nutrem um pelo outro.

Assim são tramadas, portanto, as vidas de Mãe Cândida e Dom Braz, Leonel e Margarida, Rosália e Bento Coutinho, Isabel, Basília, Apingorá. Entrelaçadas no amor, no ódio, na vingança, na guerra, nos dramas da vida e, acima de tudo, na força e na bravura: “Cristina não compreendia aquele amor que resistia a tudo. Soube que era possível mágoa e amor viverem juntos; soube que era possível o desprezo, o ódio e a continuação do amor... Mas, só naquelas mulheres, feitas de outra massa, vivendo num outro mundo” (*O Cruzeiro*, 1954; *A muralha*, 2000, p.354). Os temas e personagens unidos à forma de romance publicado em folhetim reapresentam, em pleno século XX, elementos de uma linguagem folhetinesca digna de seus tempos mais rentáveis.

Devido à obra *A muralha* ser um romance em folhetim deslocado no tempo e no espaço, uma vez que o berço da linguagem folhetinesca é o século XIX europeu e não o século XX brasileiro, é importante que se realize algumas considerações. Com base no que foi relatado neste item, foi possível perceber que em alguns momentos falava-se em característica da “primeira, segunda ou terceira fase” do folhetim. A classificação foi construída por alguns autores franceses e pode ser encontrada também na bibliografia de Meyer. O que se vê em *A muralha*, entretanto, é uma narrativa que não se encaixa apenas em uma ou outra fase, mas sim em todas, pois apresenta elementos de todos os períodos de desenvolvimento do folhetim, justamente por ser escrita posteriormente a esses três principais momentos.

Outro elemento que merece ser destacado na narrativa de *A muralha* é o ambiente e a maneira como ele é retratado. A questão a ser introduzida aqui, já que se está abordando os personagens da narrativa, é que a natureza pode ser considerada quase como um personagem do enredo, pois é insistentemente

retratada com riqueza de detalhes e em muitos momentos atrelada a sentimentos humanos, como se possuísse vida própria. É necessário ainda destacar que os índios também recebem um espaço significativo no enredo, sendo personificados de maneira diferenciada dos personagens brancos. Os indígenas, em geral são retratados de maneira bastante próxima a que é dispensada à natureza: de modo exótico, desconhecido e misterioso, sendo considerados como parte de um ambiente selvagem.

Assinala-se, desta forma, que se o folhetim europeu nasce das ruas conturbadas de Paris, no seio da industrialização que alimenta o contexto da ascensão da burguesia, *A muralha*, romance em folhetim que narra a fundação da cidade de São Paulo, possui como ambiente diegético da ação narrativa uma paisagem muito diferente: a exuberância do Novo Mundo, uma terra ainda a ser explorada e “civilizada”. Diante desse contexto, cabe ao povo que vem do continente europeu a missão de civilizar a terra e seu povo, moldando-os aos padrões e valores do mundo ocidental. A força da terra, entretanto, se mostra imponente, assim como uma muralha que precisa ser transposta e vencida com suor e sangue. Para construir a descrição de uma terra tão grandiosa e pulsante, a prosopopeia, recurso de linguagem que tem como objetivo conferir à natureza elementos característicos do ser humano é utilizada reiteradamente ao longo da narrativa, como nos exemplos abaixo:

Então a voz do vento se alteou e subjugou a casa, num gemido monstruoso, que parecia o uivo da mata, o pranto daquela terra diferente de costumes diferentes (*O Cruzeiro*, 1953; *A muralha*, 2000, p.99).

Áspero, vestido de couro, com suas botas altas, ele ali estava olhando firmemente a barra do céu, onde a Rabudinha<sup>13</sup> o espiava com seu olho dengoso, derretido, escorrendo luz sensual e vermelha (*O Cruzeiro*, 1953; *A muralha*, 2000, p.66).

Já a manhã estava tomando conta da mata, do rio ao lado, do campo e lutava contra um resto de névoa, que lambia a terra (*O Cruzeiro*, 1953; *A muralha*, 2000, p.67).

---

<sup>13</sup> Tiago ajuda na orientação do grupo de homens de Dom Braz e tem uma estrela, a qual chama *Rabudinha*, como guia para seguir caminho no sertão.

Até a vista da lagoa lhe fazia mal, com seu olho torvo, cinzento, sensual, um “olho de cão velho” – pensou, “mas que ainda é capaz de atacar” (*O Cruzeiro*, 1953; *A muralha*, 2000, p.92).

Havia espera de chuva. O sol desaparecera. A lagoa era corrida de ondazinhas miúdas. Portas batiam. As árvores se entortavam, cabelos loucos, que flutuavam no ar, como plantas tangidas no fundo da água (*O Cruzeiro*, 1953; *A muralha*, 2000, p.96).

A imposição de um ambiente exótico, misterioso e ainda selvagem é tão forte sobre Cristina, por exemplo, personagem que estava acostumada a viver no meio urbano, em Portugal, que em muitas passagens da narrativa ela não consegue esconder certo asco por uma terra que consegue ser estonteantemente bela, mas também atrasada, suja e/ou obscura:

Atravessaram uma várzea. Acima dos barrancos se alinhavam casas pobres, de taipas. Mas havia em São Paulo de Piratininga uma altivez incompreensível. Da várzea, as pequenas casas pareciam crescidas naquele aumento do barranco. Cristina pensou, uma raiva surda a lhe apertar a garganta: “Tanta pena, tanto cansaço; uma subida como se nós fôssemos à catedral do topo do mundo! E ao chegarmos... isto: uma pouca sujeira” (*O Cruzeiro*, 1953; *A muralha*, 2000, p.43).

Cristina sacudiu aquelas moscas, que empestavam o quarto, numa voracidade de coisa alguma [...]. Entre as coisas que a desgostavam na nova terra, havia mais esse horror dos insetos que vinham dos ares, do chão, de toda parte [...]. Quando ela avistara a terra cheia de folhagem e de viço, não podia pensar que tanta limpeza de céu e que tanta perfeição de terra dessem de si aquela nojeira dos insetos, a poluir a vida, a exasperar a paciência (*O Cruzeiro*, 1953; *A muralha*, 2000, p.95).

Cristina abriu a porta, mergulhou no escuro que parecia ter sido criado pela lagoa frígida – um poço de trevas nessa noite de junho (*O Cruzeiro*, 1953; *A muralha*, 2000, p.111).

Assim, destaca-se que a caracterização de uma terra capaz de motivar nos personagens da narrativa sentimentos tão intensos e arrebatadores, não acontece por acaso. O espaço onde ocorre a narrativa é parte ativa na tentativa de construção de uma imagem que representa a formação do país e de uma suposta identidade do povo brasileiro. E à representação desse espaço nativo apresentada ao leitor, se acrescenta a forte figura do indígena, que incorpora elementos bastante folhetinescos: são eles os representantes de um lado fantástico e desconhecido

dentro do enredo. Além disso, tanto o ambiente quanto a cultura indígenas são elementos que justificariam o caráter moralizante do folhetim.

Ressalta-se também que, de acordo com Marlyse Meyer, uma das principais características do folhetim é o desenvolvimento de várias histórias paralelas à história principal. Personagens numerosos, variados acontecimentos, reviravoltas, viagens ou sumiços misteriosos, passagens de tempo, etc. são elementos que contribuem para a consolidação de uma trama que possui fôlego para se prolongar durante meses, em publicações fragmentadas, geralmente diárias ou semanais. Meyer ressalta que Eugène Sue, ao trabalhar com o inovador “romance marítimo” irá contribuir na consolidação de uma estética do folhetim:

É o que chama de estética da escala, que permite descentrar a narrativa, que não se organiza mais em torno de uma ação central mas se faz ao léu dos personagens encontrados nas diferentes escalas do navio, que é o núcleo da ação. Encontros e desencontros permitem uma estética do fragmento, da suspensão verossímil da ação, da retomada de outra no próximo porto. Já vemos em germen o que será o essencial da estética do folhetim (MEYER, 1996, p.70-71).

A disposição fragmentada da ação será a base para aquilo que o folhetim apresentará como elemento de seu formato específico: a serialidade. Referente a esse ponto, *A muralha* irá apresentar características que não só aproximam a narrativa da forma folhetinesca, como parecem servir de “preparação” para futuras adaptações audiovisuais. Assim, se através de sua primeira publicação, na revista *O Cruzeiro*, a narrativa seguia efetivamente o formato seriado, sendo publicada em capítulos semanais, é preciso destacar também que a própria constituição interna da história contribui para a serialização. Ressalta-se que isso ocorre de duas maneiras: a primeira através da apresentação do enredo em pequenos subcapítulos, que ocupam em média de duas a cinco páginas, como se fossem cenas de uma telenovela, estendendo-se mais demoradamente apenas em cenas que descrevem lutas e batalhas.

É imprescindível destacar que uma das principais características presentes em narrativas folhetinescas publicadas em capítulos nos jornais e revistas, desde o século XIX na França e no Brasil, é o uso de “ganchos” e cortes. Em relação a essa propriedade do folhetim, a versão de *A muralha* publicada em *O Cruzeiro*, a utiliza de duas formas diferentes. No caso dos cortes internos de cada capítulo, que

ocorrem através da disposição aleatória do capítulo ao longo de diferentes páginas, não há uma preocupação em manter uma sequência organizada e mais fácil para a leitura. O “senso de fim” dos subcapítulos é ignorado, sendo o “gancho” para a suspensão da história e a expectativa do leitor para a continuação da trama na mesma edição, assegurados apenas pela utilização essencial da frase “continua na página tal”.

Assim, reitera-se que, especialmente quanto à disposição do mesmo capítulo em dada edição da revista, a narrativa “salta” de uma página a outra, muitas vezes tendo palavras cortadas de forma abrupta, como pode ser observado no exemplo abaixo, que mostra certa despreocupação, por parte de editores da revista, com uma a continuidade da história disposta nas páginas:

Figura 25:



criança sem vida...  
astio, falta de dis-  
posição para os  
estudos e até para  
os divertimentos  
infantis. Mas tive  
ventura de desco-  
lgo novo:— A velha  
o de Scott. Vita-  
o organismo, calci-  
ossos, e a criança  
completo. Passou  
cores, a comer bem.  
e despontou plena  
al Hoje serve de  
Não há tônico mais  
a crianças que a



**OTT**  
**DES**

Aquilo deu a CRISTINA uma ideia. Pediu permissão a Mãe Cândida para ir a São Paulo, mor de confessar. Na manhã seguinte, acompanhada por Aimbé, salu da Lagoa Serena carregando suas moedas. Estava supersticiosa, por isso cumpriu primeiro o prometido. Foi à Igreja do Colégio, onde ela esteve a esperar que lhe dessem a confissão. Havia algumas mulheres à sua frente. Cristina esperou, ajoelhada na friteza do chão. A igreja, agora, com algumas obras importantes — com sua torre em meio, parecia nova e tóda luzente de talha dourada. Havia ainda certa animosidade entre o povo de Piratininga e os Jesuítas. Dom Brás cismava em que ela fizesse ali seu casamento, porque agora a igreja estava mais imponente. Talvez, preferindo-a à Matriz, à igreja do Carmo e da Misericórdia, fosse induzido por um velho sestro seu — tomar vitória de seus inimigos, mesmo na paz. Os padres do Colégio acusavam Dom Brás de ter tomado parte em quesilhas passadas contra o Colégio dos Jesuítas. E agora, Dom Brás queria vê-los celebrar em pompa as bodas de seu filho. Já de uma vez, padre Manuel, do púlpito, criticara Dom Brás, mor da caça ao gentio, que êle era ainda muito de fazer, apesar de que agora já preferissem todos comprar a caçar.

Mandando casar seu filho ali no templo, sabia Dom Brás que os padres não teriam coragem para lhe negar assistência religiosa. Dentro de sua política de agradar aos homens influentes de São Paulo, os jesuítas não fugiriam sob nenhum pretexto de celebrar as bodas de Tiago, pois que ainda não se julgavam fora de perigo, e mantinham seu Colégio com o favor de chefes como Dom Brás.

Cristina ali esteve em prece, até que por fim foi chegada a sua vez e ela, no confessorário, depois de dizer: "Eu, pecadora, me confesso", extra-

(CONTINUA NA PÁG. 66)

**Rio de Janeiro**



**MAVILEX**

**DÁ ASPETO MAIS HARMONIOSO**

Menino ou menina, moça ou rapaz, senhor ou senhora em qualquer idade, usando o processo MAVILEX, ficarão com as orelhas na posição normal, conforme estas fotografias originais. Remeta Cr\$ 7,50 em selos para receber catálogo.

Remessa pelo Correio, — Cr\$ 340,00  
C. Kellemen — Av. Presidente Vargas, 446 s/1202 - C. P. 4139 - Rio



**JUVENTUDE ALEXANDRE**

Evita a queda dos CABELOS  
Evita os CABELOS BRANCOS  
Evita a queda prematura CALVICIE

O CRUZEIRO, 3 de outubro de 1953

Legenda: Observa-se que muitas vezes o texto literário "espreme-se" entre os anúncios da revista, o que talvez cause esse descuido nos cortes internos dos capítulos.

Figura 26:

**“Faço questão da marca...”**

E a marca é ARNO, naturalmente! Isto significa: uma enceradeira para muito tempo, para muito serviço, pois é equipada com o super-potente motor elétrico ARNO.

**Enceradeira elétrica ARNO Super**

**“Faço questão**

## A MURALHA

(CONTINUAÇÃO DA PÁGINA 48)

vasou todo o sumo peçonhento que lhe ia na consciência. Tinha um ódio oculto, um ódio que era um pecado mortal, a lhe corroer a alma. Nem mesmo sabia contra quem. Pensava que era, principalmente, contra a terra que lhe reservara tantas surpresas dolorosas. Estava às vésperas de se unir a Tiago, e esse sentimento crescia em cada manhã. Timidamente perguntou ao padre desconhecido se não era pecado desmanchar o compromisso. O padre lhe respondeu com doçura:

— “Pecado não é, minha filha, mas vejo que vosmecê mesma não quer”.  
E ela citou as miseráveis razões pelas quais caminhava para essa união:  
— “A vergonha de chegar ao Reino como se fôsse repudiada...”  
— “Que é que eu posso por vosmecê, então?” — Perguntou o padre. “Vosmecê não está a confessar, está a juizar”.

Cristina tornou a dizer sobre aquela impressão de hostilidade, como se ela também tivesse sido feita escrava. Sentia-se humilhada e dolorida. E o pior é que não tinha força para romper a humilhação. Então o padre, cuja voz parecia muito velha, com um leve sotaque espanhol, falou como seriam parecidas as missões, que tinham ambos:

— “O que vosmecê está sentindo é o peso da lei do amor. Vosmecê se revolta contra esse amor, mas não pode fugir dele. No entanto, vosmecê é livre. Assim também nós temos sido. O que nossa casa tem sofrido por amor, nesta terra! Mas defendemos nossa família, e as almas a nós confiadas, com uma fúria e um zelo que os piores entre nós, os menos servidos pela graça de Deus, demonstram de maneira estupenda. Este ódio, minha filha, nós também, seres humanos, quanta vez não experimentamos! No entanto, temos horror a sair daqui. Tudo fazemos para conservar nosso Colégio, nossa Igreja. E a lei de Deus. Aqui fomos postos por Ele, e ainda que todas as injustiças, todas as perseguições, tudo desabe sobre nossas cabeças, defendemos o lugar onde mora o nosso ódio... Porque ele não é mais senão revolta de amor perdido. Se vosmecê fôsse mandada de volta, minha filha, vosmecê também defenderia seu ódio. Vosmecê ama seu noivo. Só lhe posso dar, com a absolvição deste pecado de ódio, a certeza de que vosmecê não tem Senhor, não é escrava da ninguém — senão de Deus, de quem se fez criada. A terra é rústica, a gente é grosseira, mas atrai, mas chama e prende com força desconhecida. Terra moça, pedindo amor — amor, que nós lhe damos, abençoando suas horas de vida e de morte, amor que vosmecê pode dar como esposa, companheira de tanta rudeza. Vá em paz, minha filha; há um altar, aqui, à espera da glória de uma santidade que a Igreja de Roma há de um dia apregoar. Tantos e tantos anos decorridos... Passado mais de século, que esta Igreja recebeu a sua última visita, já velhinho, mas cioso de sua obra, suas palavras, os versos simples do venerável José de Anchieta, moram conosco. Gosto de recitar alguns. Um deles reza assim: “Não tendes de que temer, senão de vossos pecados. Se forem bem confessados, isto basta”. Quero crer que a menina confessou, até com riqueza excessiva, a sua própria miséria. Nada mais terá que temer”.

E a voz velhinha terminou:  
— “Isto basta”.

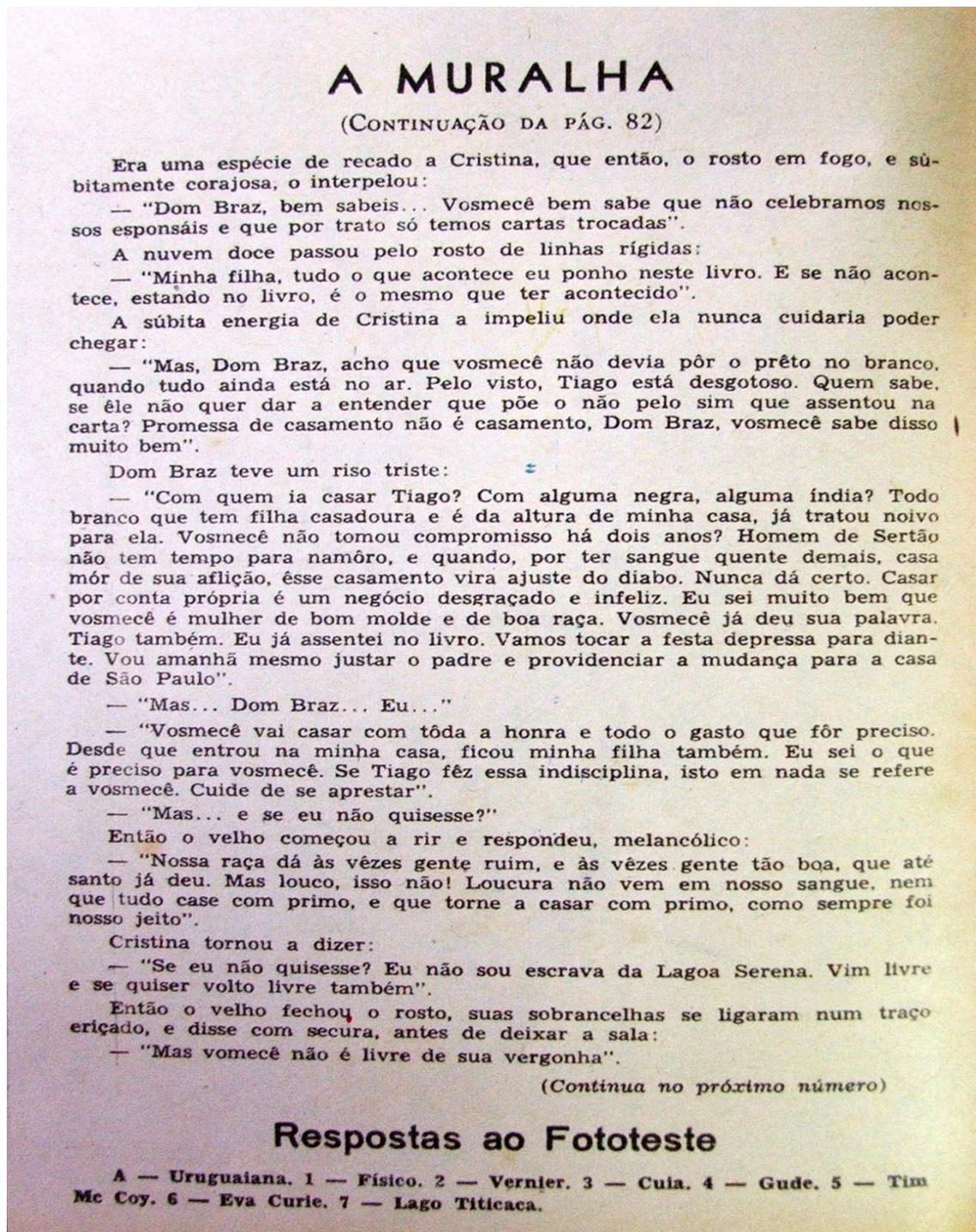
Depois ouviu-se a absolvição impessoal, o riscar opalescente da mão em...

Legenda: Sequência da narrativa apresentada na figura anterior.

O que se observa na sequência das páginas acima é que não há um senso de corte da narrativa na disposição da mesma nas páginas da revista. Como se percebe, a primeira página encerra com o termo “extra” seguido pelo travessão que indica que a palavra é encerrada na próxima página da história, onde é possível encontrar o termo “vasou” completando assim a palavra “extravasou”. Essa falta de cuidado na organização dos capítulos em cada edição da revista pode dificultar e causar certa estranheza ao leitor. Em contraponto a essa desconsideração de uma característica tão importante para o desenvolvimento de uma narrativa folhetinesca, o corte de um capítulo ao outro é seguido à risca pela autora e pela revista. A cada nova edição do semanário o leitor poderá encontrar no fim do capítulo uma frase de

impacto como famoso “gancho”, o que alimenta a curiosidade do leitor para o capítulo que será publicado na edição seguinte da revista:

Figura 27:



Legenda: A figura mostra o final do capítulo X.

Na página acima se observa o final do capítulo X, na revista *O Cruzeiro*, que narra um diálogo entre Dom Braz e Cristina que, tentando adiar o casamento, ouve de seu futuro sogro que ela até pode não casar-se, mas que terá que conviver com a vergonha de não cumprir seu acordo de casamento, para o resto de sua vida. Através dos exemplos ressalta-se que mesmo quando não se explora o corte como elemento que estimula a sequencialidade, como ocorre na falta de cuidado com os cortes internos de cada capítulo, ainda assim há a presença de outros elementos que asseguram o prosseguimento da história como o “continua na página tal”.

A leitura pode se tornar um pouco mais difícil ao leitor, mas a continuidade do enredo não chega a ser prejudicada. Além disso, há outros momentos em que o corte, enquanto “gancho” que empreende no estímulo da expectativa do receptor pelo próximo número da revista é bem explorado, como o fim de cada capítulo, que sempre promove o desfecho de um ou outro acontecimento, mas deixa claro que esse desfecho tem potencial para se desenrolar em inúmeras consequências, como de fato ocorre.

A segunda forma encontrada pela autora para promover a serialidade é a simultaneidade. Como destacado por Meyer, a estética da escala é a base para o que se torna imprescindível ao folhetim: a fragmentação. A fragmentação é possível, certamente pela descentralização da história, o que pode ser observado de maneira bastante evidente em *A muralha*. Basta recordar as inúmeras tramas envolvendo diferentes casais e personagens da história. A narrativa visivelmente não se centra apenas no que acontece aos personagens principais, Tiago e Cristina.

Eles, mais do que personagens principais, desencadeiam um novo contexto na vida de todos os integrantes da família Olinto, a partir do qual os acontecimentos se multiplicam: é devido ao casamento de Tiago e Cristina que se estabelece o mistério do filho de Isabel, que provoca a vingança de Leonel, que promove o ataque dos índios à fazenda, que reflete na morte de Margarida, e causa a perdição de Leonel. É no casamento de Tiago e Cristina que Rosália conhece Bento Coutinho, que será responsável pela morte de Dom Braz. Isso provocará a rejeição de Tiago por Mãe Cândida, que fará com que Cristina não volte para o Porto e propiciará, enfim, a entrega do filho de Dom Braz e sua prima ao amor inicialmente prometido, mas que precisava superar os mais variados percalços folhetinescos da ação para acontecer.

Diante da estrutura relatada, destaca-se que a existência dos inúmeros “núcleos” da história faz com que a narrativa apresente uma sensação de simultaneidade, pois em um mesmo capítulo diferentes acontecimentos ocorrem e são narrados ao mesmo tempo. Assim, a linearidade dos acontecimentos da narrativa é seguida, porém, apresentada a partir da vivência de diferentes personagens concomitantemente. Dessa forma, a autora Dinah Silveira de Queiroz consegue criar um efeito narrativo interessante a partir da narração de diferentes acontecimentos. Exemplifica-se: o capítulo quatro da segunda parte da história inicia-se com a narração dos pensamentos de Leonel, que descia o Rio Anhembi, junto com Aimbé (empregado da fazenda) rumo à aldeia de Apingorá para selar sua vingança. Depois de matar Apingorá, há o espaço de uma linha em branco, e a narrativa salta para os pensamentos de Tiago, que está na cidade organizando a expedição de Dom Braz ao Morro Negro. Organizada a viagem, a expedição parte e então nova linha de espaço separa a narração agora dos pensamentos de Rosália, que prepara sua fuga na Lagoa Serena.

O diferencial na construção da sequência desses acontecimentos é que eles não acontecem um após o outro: primeiro Leonel mata Apingorá, depois Tiago organiza a expedição e após isso Rosália programa sua fuga. Eles acontecem ao mesmo tempo, criando assim o efeito de simultaneidade. Cada linha de espaço que separa os diferentes núcleos de um mesmo capítulo é como se quisesse passar ao leitor a ideia de um “enquanto isso...”: enquanto Leonel mata Apingorá, Tiago organiza a expedição em São Paulo e Rosália programa sua fuga na Lagoa Serena. Logo, a simultaneidade de diferentes acontecimentos da trama, envolvendo personagens distintos em espaços diversos da narrativa, acentua a descentralização da história e certamente propicia uma leitura episódica, que necessita de vários capítulos para encontrar não apenas um desfecho, mas sim inúmeros finais.

Finalizando a análise dos elementos da linguagem folhetinesca como temas e personagens, serialidade, simultaneidade, cunho mercadológico, uso de imagens, ganchos e cortes, etc. presentes na narrativa de *A muralha* desde sua primeira publicação, na revista *O Cruzeiro*, e que permaneceram em termos de conteúdo, na sua compilação em livro, ratifica-se que eles servem de base para a teoria sugerida no capítulo seguinte: a de que a linguagem folhetinesca possibilita e também facilita a transição de uma narrativa pelos diferentes suportes de comunicação (livro,

revista, jornal impresso, cinema, televisão, mídias digitais). Para Balogh, por exemplo, a serialidade, os “ganchos” e cortes são hoje especificidades bastante acentuadas da ficção televisiva, o que corrobora o conceito de que as telenovelas estão intimamente ligadas à construção narrativa folhetinesca:

Na produção de sentido, gera mecanismos alternos de “*suspensão*”, “*manutenção*” e “*reatamento*” desse. A TV é pródiga nesses mecanismos. Basta lembrar da proliferação dos “*ganchos*” de novelas (mecanismo de suspensão de sentido) e das trilhas sonoras que geralmente reservam temas musicais para a representação do universo passional dos atores (mecanismo de manutenção do sentido). Sob este prisma, a TV é, de fato, uma digna herdeira do folhetim (BALOGH, 1996, 134).

A televisão, portanto, torna-se um caminho viável e quase natural para o romance folhetinesco, especialmente no Brasil. A primeira telenovela<sup>14</sup> transmitida no Brasil foi *Sua vida me pertence*, que foi ao ar em 21 de dezembro de 1951, na extinta TV Tupi. Durante essas primeiras décadas, período em que o meio de comunicação se consolidava no país, a ficção televisiva buscou na adaptação de romances de sucesso da literatura brasileira a fonte para boa parte de suas produções. O contexto ratifica a proposta de Balogh, que defende que “o que costumamos chamar, de forma imprecisa, de ‘linguagem de TV’ é, na realidade, uma mescla de conquistas prévias no campo da literatura, das artes plásticas, do rádio, do folhetim, do cinema...” (2002, p.24).

*A muralha*, como já indicado no primeiro capítulo, foi publicada na revista *O Cruzeiro* entre os anos de 1953 e 1954. Ainda em 54 é disponibilizada em livro, como era comum ocorrer com as narrativas folhetinescas, que alcançavam sucesso mediante o público. Assim, diante do contexto que apresenta a presença de uma narrativa com boa recepção dos leitores, unida ao momento em que a televisão se instala no Brasil e dá início às suas primeiras produções ficcionais, ocorre o que é previsível: *A muralha* é adaptada em formato de novela para a televisão. E isso não ocorre apenas uma vez. Há arquivos de redes televisivas e que estão presentes também na esfera digital, da produção de versões televisivas para a TV Tupi e para

---

<sup>14</sup> Mais sobre telenovela, minissérie, gêneros “romance histórico e minissérie painel” pode ser acessado na dissertação “A adaptação da obra *A Muralha* para a televisão”, de minha autoria, disponível em: [www.ufsm.br/ppgletras/dissertacoes/eteses](http://www.ufsm.br/ppgletras/dissertacoes/eteses).

a TV Excelsior, entre as décadas de 1950 e 1960. Há, ainda, comentários em pesquisas realizadas na internet que apontam para uma terceira versão.

As duas adaptações, entretanto, não recebem análise neste trabalho porque não existe acervo suficiente para que seja realizada a pesquisa. Foram encontradas na internet poucas informações sobre as adaptações, incluindo parte de um capítulo da versão de 1968, escrita por Ivani Ribeiro e exibida pela TV Excelsior<sup>15</sup>. Dessa forma, a análise centra-se na adaptação televisiva de *A muralha* para a televisão, no formato minissérie, transmitida no ano 2000, quase meio século depois de a narrativa ter sido publicada pela primeira vez. A escolha, entretanto, não ocorre apenas pela disponibilidade da minissérie em DVD, que possibilita a análise pormenorizada, capítulo por capítulo.

A opção ocorre também porque, ao invés de representar apenas uma via natural a ser seguida (a televisão buscar no romance em folhetim de sucesso, base para uma produção televisiva), a versão do século XXI suscita alguns novos questionamentos, como por exemplo, o fato de a minissérie ter sido escolhida para homenagear os 500 anos de descobrimento do Brasil. Além disso, é na transformação da narrativa literária em minissérie televisiva que alguns elementos da linguagem folhetinesca atingem seu ápice: a versão explora o melodrama, por exemplo, de maneira bastante acentuada. A temática do melodrama, inclusive, é uma das questões analisadas no próximo item.

## **2.2 O melodrama potencializado: a herança do folhetim na minissérie *A muralha***

Claudia Braga e Jacqueline Penjon escrevem, logo na apresentação do livro *O melodrama*, de Jean-Marie Thomasseau, que o melodrama:

[...] apresenta a luta entre bem e mal absolutos, busca ser ao mesmo tempo universal e cotidiano, procurando comover o público através de uma estética moralizante que corresponde a códigos preestabelecidos. Sua trama também é de certa forma imutável; o vilão acaba sempre

---

<sup>15</sup> O vídeo contém pouco mais de um minuto de duração, mostrando imagens em preto e branco da novela adaptada da história de Dinah Silveira de Queiroz. O vídeo está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MGtX1YZtysA>

desmascarado pelo herói, o bem sempre vence o mal, e assim a virtude é sempre premiada e o crime sempre punido (BRAGA; PENJON, 2005, p.06-07).

Além disso, encontra-se no livro várias temáticas e personagens analisadas pelo autor como a perseguição da vítima, o reconhecimento, o amor, a moralidade, as figuras do vilão, da mulher, crianças, a eterna presença da mãe, o personagem cômico, a figura do pai, o personagem misterioso, os animais. Todos esses elementos elencados por Thomasseau, assim como as características que Braga e Penjon destacam na apresentação, lembram diretamente várias das questões já aqui analisadas em *A muralha*, a partir da linguagem folhetinesca. Isso se justifica porque um dos pilares que sustentam o folhetim é o melodrama, que se encaixa com facilidade aos meandros das histórias folhetinescas.

O período e local de formação do melodrama, inclusive, aproximam-se bastante daquele em que se origina também o folhetim: o século XVIII e XIX, a Revolução Francesa, a ascensão da burguesia, o surgimento dos meios de comunicação de massa e conseqüentemente a consagração de gêneros artísticos populares como o romance, modelam o contexto histórico, político, social e cultural de ambas as linguagens. Com esse cenário, romance – e inserido nele o romance-folhetim - e melodrama compartilham um momento histórico que os coloca em estreita relação:

A partir da segunda geração de melodramaturgos, os autores de peças eram também romancistas, sendo assim, os mesmos assuntos eram desenvolvidos no palco e nos folhetins. Geralmente, o romance precedia a criação cênica, mas o fenômeno inverso também se produzia algumas vezes. Estas trocas contínuas conduziam a produtivas colaborações entre os romancistas profissionais e os homens de teatro. Os fenômenos de empréstimos e estas passagens incessantes dos mesmos assuntos de um modo de expressão a outro, além de proporem interessantes questões estéticas sobre as relações entre os gêneros, colocam em evidência a influência, desde o início do século XVIII e ao longo de todo o XIX, das técnicas e da imaginação romanesca em todas as formas de expressão teatral [...] (THOMASSEAU, 2005, p.21).

O melodrama, entretanto, é classificado como um gênero do teatro. O termo é originário da Itália, onde caracterizava peças teatrais cantadas. É nos palcos teatrais franceses do século XVIII, porém, que ele alcança grande popularidade, já que conseguia satisfazer tanto o gosto da burguesia, ávida por ver-se livre de uma

cultura ditada pelo clero, e ainda do proletariado, devido a sua linguagem simples e inebriante. Assim, com o passar do tempo o melodrama conseguiu manter-se atrativo a diferentes públicos, mas ele é, de fato, fortemente relacionado à ascensão da burguesia e nesse contexto burguês, ele é associado também ao início da fusão entre cultura e industrialização: « La production, la concurrence, la distribution, la publicité et la consommation – tels sont les phénomènes qui définissent le mélodrame comme une entreprise industrielle moderne” (PRZYBOS, 1987, p. 30)<sup>16</sup>. Se devido a esses elementos o melodrama aproxima-se do romance-folhetim, há também questões que particularizam a produção e recepção dos melodramas:

Le dessein dramatique de tout mélodrame est de lever le masque du scélérat et de prouver à la communauté tout entière l’innocence de la victime. L’ignorance qui règne sur le plateau contraste avec l’omniscience du public. L’énorme disproportion entre le nombre d’informations accessibles aux personnages et celui que reçoivent les spectateurs est une des stratégies essentielles du mélodrame. L’abondance et la richesse des données verbales, sonores et visuelles perceptibles seulement par les spectateurs, contrastent vivement avec le brouillard qui enveloppe l’esprit des personnages (PRZYBOS, 1987, p.125)<sup>17</sup>.

Partindo do pressuposto de uma linguagem mais teatral e tendo como objeto de estudo *A muralha*, estabelece-se a investigação de elementos melodramáticos na ação, sobretudo na adaptação da narrativa em minissérie. Isso é definido por dois motivos: primeiro porque elencar temas, personagens ou quaisquer outros dados narrativos ligados ao melodrama primeiro nas versões da revista e livro e depois novamente na minissérie, imprimiria o risco de tornar o trabalho repetitivo.

E em segundo lugar, porque mesmo que as linguagens folhetinesca e melodramática estejam geralmente ligadas uma a outra, não se deve esquecer que, gênero essencialmente teatral, ele encontra uma ressonância ainda mais forte na dramaturgia televisiva. Afinal, é nela que se encontrará uma constituição diferente de

---

<sup>16</sup> A produção, a concorrência, a distribuição e o consumo – tais são os fenômenos que definem o melodrama como uma empresa industrial moderna (PRZYBOS, 1987, p. 30, tradução nossa).

<sup>17</sup> O desenho dramático de todo melodrama é de retirar a máscara do vilão e provar à comunidade toda a inocência da vítima. A ignorância que reina sobre o espaço cênico contrasta com a onisciência do público. A enorme desproporção entre o número de informações acessíveis aos personagens e aquele que recebe os espectadores é uma das estratégias essenciais do melodrama. A abundância e a riqueza de dados verbais, sonoros e visuais perceptíveis apenas aos espectadores, contrastam vivamente com a névoa que envolve o espírito dos personagens (PRZYBOS, 1987, p. 125, tradução nossa).

alguns pontos da narrativa, como por exemplo, a construção “real” de cenas, a exploração de figurinos e, principalmente, a corporificação humana dos personagens, que empresta a trama uma materialização que não é atingida quando se permanece apenas no terreno da imaginação, assim como ocorre na leitura da obra publicada em livro.

Assim, o que se observa é o seguinte caminho: a narrativa de *A muralha* é logo de início, uma história que não se vale apenas de palavras. Publicada em *O Cruzeiro*, vale-se dos elementos disponíveis no veículo para aguçar o interesse do leitor, com ilustrações que complementam os capítulos semanais. Ao tornar-se livro, ganha força apenas o texto em si: o leitor irá ter como ferramenta de recepção apenas as palavras e sua imaginação. Por fim, ao chegar à televisão, *A muralha* promove um retorno às suas origens: não dispõe ao receptor apenas palavras, mas também imagens. Entretanto, esse retorno é um amplificador de possibilidades, pois não se está mais diante apenas do jogo de ilustrações. Tem-se agora o poder da imagem unida ao som, a construção materializada das cenas e dos ambientes, o figurino e a caracterização, a trilha sonora, a força da voz, do olhar, a expressão dos sentimentos dos personagens. Todos esses fatores favorecendo para que a narrativa aproxime-se de sua versão mais melodramática:

O melodrama é um gênero teatral que privilegia primeiramente a emoção e a sensação. Sua principal preocupação é fazer variarem estas emoções com a alternância e o contraste de cenas calmas ou movimentadas, alegres ou patéticas. É também um gênero no qual a ação romanesca e espetacular impede a reflexão e deixa os nervos à flor da pele [...] (THOMASSEAU, 2005, p.139).

Portanto, assim como em um teatro, encenam-se os capítulos de *A muralha*, incorporando a essa variante a possibilidade de explorar um viés mais teatral. É aí então, que reside uma natural potencialização da força melodramática do enredo, na minissérie *A muralha*. E é a partir dessa ideia que serão analisados os elementos do melodrama que se sobressaem na história.

É importante destacar que ao transpor a narrativa das páginas do livro para os capítulos da minissérie, alguns fatores rearticularam a produção televisiva. Ao fazer parte do projeto Brasil 500, da Rede Globo, em homenagem aos 500 anos do Brasil, a ideia inicial da emissora era produzir cinco minisséries, cada uma delas

abrangendo um século de história do país. Em entrevista disponível no site de acervos da emissora, Maria Adelaide Amaral, autora da minissérie *A muralha*, relata que ao sentarem-se para reunião os prováveis cinco autores para as respectivas produções, cada um deles escolheu rapidamente o “seu século” a ser trabalhado, restando-lhe o século XVI. Questionada sobre o que faria, ela imediatamente mencionou São Paulo – segundo ela um verdadeiro “chute” -. “E o que seria São Paulo no século XVI?”, foi questionada novamente. Sem pestanejar a autora respondeu: “A muralha”.

A proposta foi aceita, porém as outras minisséries foram suspensas e optou-se por aumentar a trama, o que ampliou a responsabilidade de se realizar uma grande produção. Outro fator que trouxe mudanças significativas na adaptação da narrativa ao meio televisivo foi o fato de que, ao ter a obra em mãos, Maria Adelaide descobriu que o romance não se passava no século XVI e sim em finais do século XVII e início do XVIII. Maria Adelaide conta na entrevista o que pensou:

Vou fazer retroagir a ação histórica e vou colocar essa história em 1599, não na época da Guerra dos Emboabas, mas eu vou falar não só exatamente sobre a trama romântica, mas eu vou usar os avós desses personagens, os primeiros, os pioneiros bandeirantes. Aquele pessoal que não saía pra descobrir nem ouro nem pedra, aquele pessoal que saía pra pegar índio mesmo. Os primeiros habitantes, os primeiros brancos da terra, São Paulo<sup>18</sup>.

Como se verá adiante, as duas circunstâncias foram decisivas na criação de novos personagens, de novas tramas e especialmente de novas temáticas históricas que não foram abordadas na obra inicial. Além disso, temas já presentes na narrativa publicada em revista e em livro ganharam outros pontos de vista com a presença de novos personagens inseridos na trama. Um exemplo é a temática do casamento, uma das mais exploradas na versão revista/livro e que também ganha destaque com personagens que só passam a existir na minissérie.

É o caso de Dona Ana, que se casa por obrigação para salvar o pai da Inquisição em Portugal. Casada com Dom Jerônimo, mas apaixonada por Dom Guilherme, forma a tríade “herói – vítima – vilão”, sendo ainda bastante explorado o tema da loucura, através de Dom Jerônimo. Esse núcleo não só lança um novo olhar sobre uma temática já abordada, como ainda acrescenta diversos elementos que

---

<sup>18</sup>Entrevista disponível em <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/minisseries/a-muralha.htm>.

tornam a narrativa mais próxima do folhetim e do melodrama, como o artifício das fugas, sequestros, cativoiro, tortura, entre outros.

Com base na acentuação dos elementos melodramáticos, destaca-se que em *A muralha* publicada em revista e em livro, o vilão é personificado apenas por Bento Coutinho e na adaptação para a TV o mal se constrói através de um núcleo de personagens. Bento Coutinho mantém-se alinhado a esse grupo, unido a dois outros personagens, Leonor e Dom Jerônimo, que não existiam nas versões da revista *O Cruzeiro* ou em livro. Os três personagens, em contraste à Dona Ana (que também não existia na obra) e Dom Guilherme (que ganha outro viés na versão televisiva) serão fortes representantes do que destaca Thomasseau:

Segundo o melodrama clássico, a divisão da humanidade é simples e intangível: de um lado os bons, de outro os maus. Entre eles, nenhum compromisso possível. Esses personagens construídos em um único bloco representam valores morais particulares (THOMASSEAU, 2005, p.39).

Os personagens citados, portanto, potencializam ao extremo o binarismo bem *versus* mal, já existente também na linguagem folhetinesca, mas reforçado pelo tom melodramático. Isso ocorre no momento em que, podendo “ver” a história, é possível ao público identificar facilmente quem pertence ao lado do bem e quem representa o lado do mal até mesmo “pela aparência física e o gestual dos personagens” (THOMASSEAU, 2005, p.39). O contexto entre bem e mal e a construção de personagens que personificam os dois extremos é possibilitado pela inserção de uma nova grande temática, a Inquisição, que representa a modificação mais importante realizada no processo de adaptação da obra para a televisão.

O tema da Inquisição foi adicionado à história devido a duas mudanças no processo de transposição: a ampliação do número de capítulos da minissérie (que inicialmente não passaria de 15 e foi fechado em 49) e ainda o deslocamento temporal da narrativa. A história, ao ser deslocada para o século XVI, torna o tema possível de ser abordado, apresentando um aspecto inovador, já que a Inquisição é um assunto pouco explorado pela ficção televisiva brasileira, pois é mais tradicionalmente ligado à realidade Europeia e não à latino-americana. Segundo Vainfas,

A estreia da Inquisição no Brasil ocorreu em 1591, com a primeira visitação do Tribunal de Lisboa à Bahia e a Pernambuco. Justifica-se: na segunda metade do século XVI, o Brasil recebeu muitos cristãos-novos envolvidos com a nascente economia açucareira. (...) Tudo mudou com a chegada da visitação, que integrou nova estratégia inquisitorial, em tempo de União Ibérica, voltada para o Atlântico hispano-português. A estreia do Santo Ofício no Brasil amedrontou mais do que prendeu os cristãos-novos, embora tenha destruído a sinagoga de Matoim, no recôncavo Baiano (2011, p.21).

A partir disso, o tema da inquisição com todos os seus horrores, se mostra passível à exploração de novos elementos e personagens na minissérie *A muralha*. O tema é apresentado logo no primeiro capítulo, com a chegada de personagens que assumem a posição de “cristãos novos”, ou seja, judeus que se convertiam à religião católica, soberana no mundo ocidental no século XVI.

Assim, com a inserção dessa nova temática, ausente na narrativa escrita por Dinah Silveira de Queiroz, surgem as principais modificações em termos de personagens, na produção audiovisual. Juntamente com a protagonista da história, Beatriz<sup>19</sup>, aporta no Brasil a personagem Dona Ana. A portuguesa é judia, mas se dispõe a renunciar a sua religião de origem para libertar o próprio pai da condenação à fogueira da Inquisição. Dona Ana é a representante, portanto, dos chamados “cristãos novos”.

Porém, o que é revelado durante a trama televisiva é que Dona Ana mentiu sobre sua conversão e continuava a realizar algumas práticas judaicas, como por exemplo, entoar cânticos de sua religião. O fato de converter-se publicamente ao catolicismo, mas manter práticas religiosas judaicas em segredo, não era raro na época da perseguição aos judeus:

Após a conversão forçada ao cristianismo em 1497, os judeus portugueses foram obrigados a conviver em uma sociedade católica como cristãos; porém cristãos “novos”, impedidos assim, desde o princípio, de se integrarem totalmente nessa sociedade. Conservaram seu Judaísmo – certamente ainda bastante próximo do tradicional das primeiras gerações de conversos – e provavelmente ainda sinceros em sua fé judaica (GORENSTEIN, 2005, p. 141).

É exatamente esse cenário de falsa conversão que é representado por Dona Ana, a partir do qual se descreve a dificuldade e ao mesmo tempo a crueldade

---

<sup>19</sup> A Beatriz da minissérie é a Cristina, da obra. Não foi encontrado algum motivo particular para a modificação do nome da personagem principal da narrativa.

de ser obrigada a negar suas próprias raízes e sua herança religiosa, que jamais caminha à parte das heranças culturais, históricas e sociais. Dessa forma, Dona Ana *sintetizava* todo um contexto de judeus que sofriam com as ações do Tribunal do Santo Ofício, desde a destruição das relações familiares (por ser obrigada a afastar-se do pai para salvá-lo), até a saída de sua terra natal (de Portugal para o Brasil), e ainda a sua falsa conversão, pois intimamente, dona Ana continuava judia. A personagem é a síntese, portanto, do povo judeu como um todo, em um momento histórico marcado pela perseguição e pela imposição, por parte da Igreja Católica, de negação de seu passado judaico e de suas raízes.

Assim, estendidas às suas colônias, as leis da Inquisição Portuguesa, se refletiram no Brasil, local que recebeu muitos desses cristãos novos, como Dona Ana, que não deixou de ser torturada - desta vez pelo marido - nas terras brasileiras. Acentuando o caráter dramático da situação de Dona Ana e construindo assim um cenário propício à descrição do “martírio da vítima”, além de ser obrigada a converter-se à religião Católica, ela ainda teve de cumprir a ordem de vir ao Brasil e tornar-se esposa de Dom Jerônimo, um comerciante que se torna protagonista de algumas das cenas mais fortes produzidas pela minissérie e que mostram as torturas perpetradas por ele, contra a judia.

Figura 28:



Legenda: Uma das torturas impostas por Dom Jerônimo à personagem Dona Ana é pisar sobre uma tábua de pregos.

Dom Jerônimo, também um personagem que não existe na versão literária de *A muralha*, apresenta-se como uma crítica audaz à Igreja Católica e ao Tribunal do Santo Ofício. O personagem é a personificação da hipocrisia religiosa: se declara um defensor da moral e proclama a si mesmo o direito de acusar e julgar àqueles que acredita atentarem contra a ética de sua religião. Mas, ao mesmo tempo em que se considera o representante da Inquisição na Vila de São Paulo de Piratininga, ele próprio realiza os piores pecados morais: estupra inúmeras vezes a índia Moatira, criada de sua casa; tortura com os mais cruéis castigos Dona Ana, além de espioná-la para observar se ela realmente converteu-se; e ainda subjuga vários outras personagens à violência e à tirania.

Representado pelo ator Tarcísio Meira, o personagem (Figura 29) é, portanto, a personificação do grande vilão melodramático, capaz de praticar os atos mais cruéis e desumanos da adaptação. Thomasseau apresenta diferentes tipos de vilões presentes no melodrama, que podem ser um “gênio mau de família”, um “tirano”, um “fidalgo malvado”, entre outros tipos recorrentes ou mais esporádicos. Com base neles, percebe-se que Dom Jerônimo concentra em si as piores características de vários tipos diferentes. Ao materializar um algoz monstruoso,

assustador, bestial, com seus dedos retorcidos, corcunda aparente e olhar dissimulado, contrastando com suas vestes imponentes e a voz suave que incorpora quando se refere aos índios como as “ovelhinhas perdidas” que precisam de sua interferência para alcançar a salvação, ele vai apresentar a aparência física estereotipada do “gênio mau de família”; a presunção e a crueldade do “fidalgo malvado”; a habilidade de “deslizar à noite com uma grande capa escura, em tudo saber e em tudo vigiar” (THOMASSEAU, 2005, p.41), agindo por ambição ou vingança; e a ambiguidade da benevolência unida à brutalidade do “tirano sanguinário”.

Figura 29:



Legenda: Dom Jerônimo se autoproclama representante do Tribunal do Santo Ofício no Brasil.

Dom Jerônimo, em sua construção de personagem teatralizada e performática é, portanto, a “visão” sintética de todo o terror, monstruosidade e violência obscura de uma instituição que se dizia justamente o contrário: a defensora do bem e da paz, construindo assim um jogo interessante na luta entre o bem o mal. O núcleo, que inicialmente não seria o principal, acaba ganhando bastante destaque na sequência da minissérie, ratificando assim o que Thomasseau destaca sobre a importância da presença do vilão na história melodramática:

O vilão, pela perseguição que exerce sobre sua vítima, é o agente principal do melodrama. Sem suas manobras, a intriga perde o essencial de sua natureza: o desfecho sem castigo não contenta um público ávido de compensação e que espera o vilão à saída do teatro para vaiá-lo (THOMASSEAU, 2005, p.42).

Assim, como pode ser destacado do trecho acima, uma das principais funções do vilão é a perseguição de sua vítima. No caso de *A muralha*, como já ressaltado, essa perseguição é imposta à esposa de Dom Jerônimo, que encarna uma vítima clássica do melodrama: é uma mulher (a vítima é em geral do sexo

feminino ou criança), é bondosa e é acometida ainda por uma paixão devastadora por Dom Guilherme, fator que exacerba a tirania de Dom Jerônimo e acentua a presença da perseguição que se concretiza como uma das principais temáticas do melodrama: “O tema da perseguição é o pivô de toda intriga melodramática. A distribuição maniqueísta das personagens opera-se, assim, em função do vilão, que personifica esta perseguição” (THOMASSEAU, 2005, p.34).

Ainda nesse núcleo expressivo da minissérie tem-se Dom Guilherme, o herói, e Leonor, “súdita” de Dom Jerônimo. Leonor é a fiel serviçal de Dom Jerônimo, que alimenta uma adoração por seu “senhor”, o auxilia a por em prática seus planos diabólicos e ainda representa uma espécie de assustadora guardiã das torturas realizadas por Dom Jerônimo na vítima, Dona Ana. Leonor, tudo ouve e tudo vê, esgueirando-se sempre pelos cantos obscuros da casa de Dom Jerônimo e garantindo assim a manutenção de uma atmosfera sinistra e aterrorizante ao ambiente. Não obstante, sua caracterização física também é explorada: a criada é extremamente feia, com dentes amarelos, olhar raivoso e o que mais chama a atenção: possui uma deformidade no pescoço, o que faz com que a cabeça esteja sempre suspensa para um lado, acentuando ainda mais seu ar diabólico:

Figura 30:



Legenda: Dom Jerônimo e sua criada Leonor organizam por sua própria conta um Tribunal do Santo Ofício na Vila de São Paulo.

Já Dom Guilherme, divide a figura do herói com Tiago. Segundo Thomasseau, “a característica essencial de todo herói de melodrama é a de ser puro e sem manchas, e de opor às obscuras intenções do vilão uma virtude sem defeitos” (2005, p.42). Assim, o herói, de acordo com o autor, seria o estereótipo do bem absoluto. Os heróis de *A muralha*, entretanto, fogem inicialmente desse conceito, mas chegam a ele através da purificação perpetrada pelo amor, o que os aproxima mais de um ideal romântico do que de uma expressão melodramática.

A história de Tiago é alinhavada desde o início pela culpa e pelo pecado: como já analisado anteriormente, vive o martírio de ter engravidado a própria prima. Já em relação a Dom Guilherme, o personagem também se apresenta carregado de um passado obscuro, sendo retratado como um libertino que mantém uma “boa vida” nos trópicos, alimentada por boa comida, bebida e orgias com as índias. Sua personalidade se transforma completamente, porém, quando ele recebe Dona Ana em sua casa. A personagem, recém-chegada de Portugal, fez parada em sua residência, para depois seguir viagem para São Paulo de Piratininga, onde a esperava o noivo, Dom Jerônimo. Dom Guilherme apaixonou-se perdidamente por ela

e a partir daí se transforma no herói melodramático que se contrapõe ao terrível vilão – Dom Jerônimo – e que é capaz de enfrentar todos os obstáculos para salvar sua amada de seu algoz. O par romântico “Dona Ana e Dom Guilherme” acaba ganhando tanto destaque quanto o de “Beatriz e Tiago”, justamente por seu caráter mais ligado ao melodrama, possibilitado pela existência de um terrível vilão, uma frágil vítima e um nobre herói.

Logo, a partir da análise de alguns personagens, percebe-se que mesmo que eles já existissem na narrativa que antecede a minissérie, eles recebem releituras, em maior ou menor grau, no processo de adaptação para outras mídias. Longe de isso ser uma perda, a reformulação de personagens enriquece a história, apresentando características efetivamente mais ligadas ao melodrama. Assim, o triângulo amoroso que envolve Tiago, Cristina e Isabel ganha, na minissérie, um tom mais melodramático: no livro Isabel é prima de Tiago e na adaptação televisiva é adicionada a suspeita de que ela seja irmã do filho de Dom Braz, explorando assim o tema do incesto.

Já a temática do filho perdido – inexistente no livro - é explorada na minissérie através da personagem Basília. Na narrativa em revista/livro, a filha mais velha de Dom Braz é uma “solteirona”. Já na minissérie ela é casada e vive assolada pelo trauma de ter um filho desaparecido. O menino, com cerca de nove ou dez anos já acompanhava o pai e o avô nas grandes viagens ao Sertão e em uma delas acaba perdendo-se, sem deixar vestígios sobre se estaria vivo ou morto. Dessa forma, durante toda a minissérie, o telespectador pode acompanhar o drama da mãe que busca incansavelmente por seu primogênito, uma procura genuinamente folhetinesca, carregada de sofrimento e angústia.

Observa-se ainda que na versão da narrativa publicada na revista *O Cruzeiro* e depois em livro não havia a presença de personagens cômicos, que segundo Thomasseau, se faz necessário para a manutenção do campo do patético, existente em todo melodrama clássico. Assim, ao transpor *A muralha* para a televisão e acentuando em vários pontos da história o caráter melodramático da ação, a autora Maria Adelaide Amaral irá encaixar personagens da narrativa literária em um núcleo cômico, como Mestre Davidão e Dona Antônia. Dona Antônia era uma prostituta em Portugal e na narrativa literária ela já vem prometida a Mestre Davidão e casa-se com ele logo no início do enredo, mantendo-se relativamente recatada no

transcorrer da história. Já na minissérie, a ex-prostituta preserva e exalta sua exuberância e sensualidade, transformando-se em uma desejada donzela. Nesse novo contexto, a ex-prostituta, que vivia à margem da sociedade nas terras portuguesas, ironicamente possui inúmeros pretendentes no Novo Mundo, que interpretam passagens cômicas de disputa por seu mais puro e profundo amor.

Novos personagens, releitura de personagens antigos, temáticas inovadoras. Nesse capítulo foram analisados diversos elementos da linguagem folhetinesca e mesmo do melodrama, que estão presentes em *A muralha* em formato de livro e que se mantém, ou mesmo são acentuadas, no processo de transposição da história para diferentes mídias: revista e televisão. A transição, o movimento da linguagem folhetinesca, que se adapta aos diversos suportes na medida em que eles vão surgindo e evoluindo na sociedade, faz com que seja possível repensar essa linguagem sob a luz de novas teorias, como a intermedialidade, a transficcionalidade e a transmidialidade. Para isso é preciso refletir sobre essas teorias e sobre os fenômenos que as fomentam, analisando de maneira pontual também as especificidades das narrativas brasileiras, que fazem parte de um contexto diferenciado, quando comparado a outros países. É principalmente sobre essas fundamentações e questionamentos teóricos que versará o capítulo seguinte, refletindo brevemente também sobre o surgimento dos meios de comunicação de massa e as novas interações promovidas por esses meios na sociedade.

### 3 SOBRE LITERATURA E MÍDIAS: RELAÇÕES (TRANS)TEÓRICAS

O surgimento dos meios de comunicação, especialmente a partir do século XIX, imprimiu transformações na maneira como o ser humano efetivava sua comunicação, em como se relacionava com o mundo e com o outro e também na forma como produzia e recebia ficção. A literatura, enquanto pertencente a esse mesmo contexto, também se viu transformada ao longo do tempo pela midiatização do mundo moderno. O romance popular é, inclusive, considerado por Umberto Eco “um dos primeiros exemplos notáveis” (2008, p.205) de comunicação de massa. Além disso, é no campo das interações, da interdisciplinaridade e atualmente no que está estabelecido como intermedialidade, que literatura, outras artes e mídias se renovam, se reciclam e se ressignificam.

Para compreender o avanço das relações destacadas, é necessário que se conheça também a evolução dos meios de comunicação e os efeitos da mídia de massa. Assim, neste capítulo, serão realizados alguns apontamentos sobre a história dos meios de comunicação e sobre as especificidades de cada meio para que, posteriormente, seja possível compreender as relações construídas entre literatura e mídia, especificamente no caso de *A muralha*, objeto que possui imbricações de ordem literária, comunicacional e também histórica. Paralelamente a essas considerações, é preciso destacar que Eco propõe que uma obra literária pode ser analisada a partir de diferentes olhares:

Pode-se ver na obra literária um simples documento relativo a um período histórico; pode-se conceber o elemento social como explicação da solução estética; pode-se, enfim, pensar numa dialética entre dois pontos de vista (a obra como fato estético e a sociedade como contexto explicativo), onde o elemento social determina as escolhas estéticas mas onde também o estudo da obra e das suas características estruturais permite melhor compreender a situação de uma sociedade (ECO, 2008, p. 182).

A partir da concepção de Eco, percebe-se que é determinante considerar que uma obra ou mídia não está distanciada de seu tempo, de seu contexto social. Portanto, o caminho teórico escolhido nesta pesquisa é justamente essa dialética entre obra e contexto, produto e mercado, influências do contexto na obra e da obra no seu contexto. Não obstante, se é possível analisar uma obra literária

considerando esses diferentes olhares, não seria errado ampliar esse tipo de análise a outros produtos - de cunho midiático - como filmes, novelas, minisséries, etc. Isso porque *A muralha* autoriza essa possibilidade, no momento em que apresenta suas especificidades narrativas e mostra uma trajetória de publicação intimamente entrelaçada a suportes de comunicação de massa.

Diante das particularidades ressaltadas, considera-se a importância de uma análise que abarca também o suporte comunicativo em que *A muralha* está inserida, bem como o caminho percorrido pela imprensa, que possibilitou o surgimento de novos meios e alavancou as transformações que os mesmos provocaram na literatura e nas diferentes instâncias sociais. A partir dessa perspectiva, portanto, é possível tecer considerações sobre a evolução dos meios de comunicação de massa e suas relações com o contexto social, mas também sobre a influência do contexto social na evolução dos meios. Um olhar mais abrangente possibilita a compreensão sobre as movimentações comunicacionais e as relações estabelecidas em uma narrativa que pode ser analisada sob a ótica da transmidialidade.

Assim, recorda-se aqui, que nos capítulos anteriores foi observado que *A muralha* teve como primeiro suporte midiático a revista *O Cruzeiro*, que surgiu com o objetivo de ser porta-voz de uma nova ordem – a modernidade – no Brasil. Já ao ser transposto para um meio de comunicação de massa como a televisão, o romance tem legitimada a sua intenção de realizar a representação de um período da história brasileira, carregado de significação e especialmente ligado à memória nacional. Além disso, esse período é apresentado ao público em um momento histórico específico e também bastante simbólico para a história do país: a comemoração dos 500 anos de “descobrimento do Brasil”, amplamente divulgada e apoiada pela Rede Globo de Televisão no ano 2000, através do projeto “Brasil 500”.

Os questionamentos que se estabelecem a partir desses dados são: de que maneira os meios de comunicação ultrapassam a sua proposta de transmissores de informação e se enredam em seu contexto social a ponto de influenciá-lo – ou serem influenciados por ele -? E se o que é vinculado pelos meios de comunicação pode influenciar o contexto social vigente, isso ocorre no caso de *A muralha*?

Primeiramente, portanto, é importante realizar uma breve introdução teórica para refletir sobre a comunicação, já que ela sempre significou um elo entre os homens, sendo um dos principais instrumentos para se efetivar o relacionamento

humano. Ao longo de séculos, o homem aprimorou a sua comunicação, criando diferentes meios para legitimar o que desejava transmitir. Aos poucos o homem percebeu que dominar e desenvolver técnicas de comunicação poderia ter um efeito poderoso não só para relações próximas, mas também para um grande número de pessoas e isso não se vincularia apenas a questões relacionadas à transmissão de informações, pois poderia ser explorada por produções ficcionais. Com o avanço técnico da comunicação e o surgimento da imprensa, essa constatação amplificou-se e passou-se a trabalhar com termos como povo, massa e principalmente “público”. Assim, a imprensa tornou-se fonte de poder, passando a relacionar-se de maneira direta com a sociedade e seus mais variados aspectos: econômicos, políticos e sociais.

De acordo com Traquina (2005), o jornal impresso, surgido no século XIX, representou a explosão de um novo mundo que começava a aflorar através da Revolução Industrial e da consolidação da expansão do Capitalismo, e voltou os olhares da sociedade para a importância da produção e transmissão de um novo produto: a informação (no quarto capítulo, o contexto de surgimento do jornal e do romance-folhetim será aprofundado). Após o advento do jornalismo impresso, o rádio e o cinema – meios surgidos no final do século XIX e consolidados na primeira metade do século XX - foram responsáveis por mudanças essenciais no processo de comunicação da sociedade. Características como a instantaneidade e a oralidade – através do rádio – e o uso da imagem unida ao som – através do cinema - popularizaram o acesso à informação. Já em meados do século XX, é a televisão que entra em cena e torna-se a grande protagonista dos meios de comunicação. Consolidada a partir da década de 50, a TV se transforma no principal suporte de informação da sociedade de então.

É preciso destacar que as primeiras pesquisas no terreno da comunicação de massa geralmente possuíam um viés analítico de cunho negativo em relação à mídia, especialmente quando a teoria era ligada a ideologias políticas. Um exemplo é a tradicional Escola de Frankfurt que se utilizou muitas vezes de um viés determinista: para os estudiosos dessa Escola, a mídia exercia um poder nefasto sobre seu público e principalmente sobre outras expressões culturais, como a arte. Essa perspectiva teórica, que teve início na década de 30, dissemina-se na década

de 40, acentuando a pesquisa crítica sobre o impacto da comunicação de massa sobre a sociedade e especialmente sobre a arte:

Em meados dos anos 40, Adorno e Horkheimer criam o conceito de indústria cultural. Analisam a produção industrial dos bens culturais como movimento global de produção da cultura como mercadoria. Os produtos culturais, os filmes, os programas radiofônicos, as revistas ilustram a mesma racionalidade técnica, o mesmo esquema de organização e de planejamento administrativo que a fabricação de automóveis em série ou os projetos de urbanismo (MATTELART; MATTELART, 2006, p.77)

Como a comunicação passou a fazer parte da rotina dos cidadãos, os elementos simbólicos transmitidos pelos meios também foram sendo absorvidos, em especial com o advento da televisão. Assim, a partir principalmente da ascensão dos meios audiovisuais, surge a teoria do “Imperialismo Cultural”, termo criado por Herbert Schiller e desenvolvida especialmente em relação às questões de domínio econômico, social e cultural exercido pelos Estados Unidos no século XX. Segundo Schiller, o Imperialismo Cultural se conceituaria no

conjunto dos processos pelos quais uma sociedade é introduzida no sistema moderno mundial, e a maneira pela qual sua camada dirigente é levada por fascínio, pressão, força ou corrupção, a moldar as instituições sociais para que correspondam aos valores e estruturas do centro dominante do sistema, ou ainda para lhes servir como promotor dos mesmos (SCHILLER, 1976, p. 35).

Os teóricos que se alinhavam às correntes mais pessimistas da comunicação, Umberto Eco nomeou-lhes “apocalípticos”: aqueles que acusavam a mídia de homogeneizar gostos, seguir leis de oferta e procura, transformar tudo em mercadoria, nivelar produtos considerados “cultura superior”, muitas vezes adaptando-os a uma forma que não exija uma fruição profunda do receptor, ou ainda como destaca o autor:

Os *mass media* apresentam-se, portanto, como o instrumento educativo típico de uma sociedade de fundo paternalista mas, na superfície, individualista e democrática, e substancialmente tendente a produzir modelos humanos heterodirigidos. Vistos em profundidade, surgem como uma típica ‘superestrutura de regime capitalista’, usada para fins de controle e planificação coata das consciências. Com efeito, aparentemente, eles põem à disposição os frutos da cultura superior, mas esvaziados da ideologia e da crítica que os animava (ECO, 2008, p. 42).

Eco irá destacar ainda as diferentes possibilidades de fruição da informação, da arte e da cultura. Em um mundo com uma vasta e acessível oferta desses elementos, um mesmo leitor/ouvinte/espectador pode sentir-se atraído pelos mais variados tipos de textos, sendo que cada um deles é capaz de suprir determinado desejo informacional ou ficcional:

A diferença de nível entre os vários produtos não constitui *a priori* uma diferença de valor, mas uma diferença da relação frutiva, na qual cada um de nós alternadamente se coloca. Em outros termos, entre o consumidor de poesia de Pound e o consumidor de um romance policial, de direito, não existe diferença de classe social ou de nível intelectual. Cada um de nós pode ser um e outro, em diferentes momentos de um mesmo dia, num caso, buscando uma excitação de tipo altamente especializada, no outro, uma forma de entretenimento capaz de veicular uma categoria de valores específica (ECO, 2008, p. 58).

De acordo com Eco, portanto, é possível ao homem consumir diferentes tipos de cultura e valores, ativando assim uma rede de relações homem *versus* cultura bem mais complexa do que em outros tempos. Thompson (1998) também irá refletir sobre a modificação das relações advindas do surgimento de novas mídias, que podem influenciar ainda questões ligadas ao tempo e espaço e a modernidade mediada, aspecto que reconfigura as relações humanas. Segundo o autor têm-se, cada vez mais, indivíduos que encontram através da mídia o conhecimento de seu passado histórico, a sua compreensão de mundo e a construção de uma realidade da qual se apropriam como verdade inserida em sua vivência cotidiana. Eco destaca também, que é possível promover uma maneira diferenciada de ver a cultura de massa (e dentro dela também as mídias de massa):

A intervenção crítica pode, antes de mais nada, levar à correção da convicção implícita de que cultura de massa seja a produção de cibo cultural para as massas (entendida como categoria de subcidadãos), realizada por uma elite de produtores. Pode repropor o tema de uma cultura de massa como 'cultura exercida ao nível de todos os cidadãos' (ECO, 2008, p. 54).

Os teóricos que corroboram com esse viés mais positivo sobre a mídia são denominados por Eco como "Integrados". Apocalípticos e Integrados formam, portanto, o dicotômico caminho que, em geral, seguiram os estudos em comunicação. Eco, ao analisar os dois posicionamentos contrários tenta aproximar-

se de um meio termo, destacando que nem um lado e nem outro é detentor absoluto da verdade. Assim, ao mesmo tempo em que as novas tecnologias e o avanço da comunicação facilitaram o acesso de milhares de pessoas à informação e entretenimento, com a formação de uma sociedade global, também não se descarta completamente os pontos negativos de uma cultura de massa.

O que é possível reter desses pontos de vista é que os meios colaboram de forma ativa nos processos sociais, influenciando alguns comportamentos, especialmente àqueles ligados ao cidadão enquanto consumidor. A influência, entretanto, não se apresenta como um processo fechado, que ocorre igualmente em todos os grupos sociais. Estudos ao longo do tempo mostram que cada grupo, cada região do globo, recebe o produto midiático a sua maneira. Wolf (1987) destaca um jogo de interações – processo que se desenvolve de forma individualizada - entre mídias e sujeitos, enfatizando que a análise do mundo moderno se processa diante de uma relação entre os meios de comunicação de massa e quadros sociais complexos:

Os efeitos do *mass media* não podem ser compreendidos senão a partir da análise das interações recíprocas que se estabelecem entre os destinatários: os efeitos do *mass media* são parte de um processo mais complexo que é o da influência pessoal. [...] baseia-se e faz parte de um ambiente social totalmente sulcado por interações e processos de influência pessoal em que a personalidade do destinatário se configura também a partir dos seus grupos de referência (familiares, de amigos, profissionais, religiosos, etc.). (WOLF, 1987, p. 46)

Volta-se, assim, à ideia inicial de que o processo de recepção se dá através de várias interações: a interação do que é recebido com valores e conceitos pré-existentes de cada indivíduo, o meio em que está inserido, a sua capacidade de absorver as informações transmitidas, bem como de se relacionar com sua rotina diária e até mesmo as condições estruturais em que a mensagem é recebida. Desta forma, compreende-se que da mesma maneira que cada indivíduo recebe informações de modo diferenciado e de forma a estar sempre se modificando devido aos valores e conceitos que vão sendo adquiridos dia após dia, vivência após vivência, também a comunicação, ao evoluir no transcorrer das décadas, foi reinventando as suas formas de influência. Entram aí, de forma impactante, a evolução dos meios técnicos através dos quais a produção dos objetos simbólicos, o grau de reprodução das informações e a habilidade, as competências e formas de

conhecimento exigidas pelo uso desses meios vão construindo uma nova maneira de comunicar.

Assim, é imprescindível ratificar que à medida que diferentes meios de comunicação de massa foram surgindo ao longo do tempo, variadas formas de relação, interação e fruição foram sendo desenvolvidas entre mídia e sujeito. Isso significa dizer que se cada meio resguarda especificidades, advindas de sua própria materialidade, a recepção do conteúdo dessas mídias também se dará de maneira específica. Além disso, destaca-se que o momento atual se torna interessante porque abriga todos os meios de comunicação de massa e vai mais longe: tem se tornado comum misturá-los com uma dinamicidade particular, acentuada pela ampliação de possibilidades da era digital.

Observa-se, portanto, que se faz necessário considerar a via de mão dupla na qual os meios de comunicação de massa se assentam: da mesma maneira que influenciam indivíduos e sociedade, também são influenciados pelo mundo social no qual estão imersos e, hoje, de maneira ainda mais complexa, são espaços pertencentes e atuantes no tecido social e não mais meros meios de propagação de informação. Uma esfera costumeiramente conflituosa, entretanto, é a das relações entre mídias e artes.

Antes mesmo da ebulição do mundo contemporâneo, o homem já havia construído, reconstruído e teorizado sobre sua maneira de conceber e fruir a arte. Alguns traços universais mantinham-se ao longo dos séculos, mas é a partir da Idade Moderna que muitos teóricos desenvolveram estudos mais dinâmicos sobre arte, estética e seus congêneres. A Alemanha se torna um terreno fértil para tais reflexões e os conceitos da Arte e do Belo enquanto manifestações culturais superiores se sustentavam, primordialmente, na concepção de que a arte possui finalidade em si mesma, uma completude, ou seja, exclui-se dela a existência e a importância da utilidade. Todorov ratifica a separação,

pois o belo é inútil por uma razão específica: enquanto o útil, segundo indica a própria palavra, encontra sua finalidade fora de si, o belo é aquilo que não tem necessidade de nenhuma justificação externa: uma coisa é bela na medida em que é intransitiva (TODOROV, 1996, p. 202).

Antes de Todorov, no entanto, Hegel já trazia à luz um novo viés, o da historicidade ao estudo da arte. A partir da ótica do teórico alemão, “toda obra de arte pertence à *sua época, ao seu povo*, ao seu ambiente e depende de concepções e fins particulares, históricos e de outra ordem” (HEGEL, 2001, p. 38). O ponto de vista encaixa-se primeiramente com o momento de conceituação da História enquanto área específica do saber, mas também com a ideia de se considerar o contexto na fruição e na análise da arte. Entretanto, Hegel, assim como Kant, Moritz, Schlegel e tantos outros filósofos, falavam, ainda nesse tempo, sobre uma arte infinitamente distanciada de uma possível arte popular.

Esses autores tinham como objetivo trabalhar com arte elevada, destinada unicamente a uma parcela elitizada da sociedade, já que, como lembra Hegel “a erudição em arte exige igualmente uma ampla riqueza de conhecimentos *históricos*, que devem ser, além disso, muito *especializados*” (HEGEL, 2001, p. 38). Hegel elenca ainda, em sua definição de arte, três elementos fundamentais: a produção da arte enquanto atividade humana e não natural; a sua destinação ao homem e aos sentidos do homem; e, por fim, enquanto elemento principal de diferenciação com a arte popular que se proliferará algum tempo depois, a finalidade da arte pela arte.

Na primeira metade do século XX, entretanto, a Alemanha se torna novamente palco para questionamentos sobre as relações conflituosas entre arte e comunicação de massa. Um contexto em que o mercadológico se sobrepõe ao metafísico torna-se frutífero às atividades de uma cultura híbrida, em que os contornos de uma e outra arte, mídia ou produto cultural se mostram frágeis e movimentam novas críticas sobre mercado, arte e comunicação. Além disso, como foi observado anteriormente, os meios de comunicação de massa surgiram em um mundo capitalista em efervescência e a literatura, sob alguns aspectos, entrou no compasso de sua época.

Abriu-se espaço à ascensão do romance, gênero que, assim como o movimento romântico, modificou a relação que o indivíduo e a sociedade mantinham com a literatura e a arte como um todo. E da relação entre romance e o meio de comunicação considerado “carro-chefe” do século XIX, nasce o romance-folhetim, que agregou elementos do jornal impresso (como a periodicidade, a convivência com anúncios, o espaço pontual na página, etc.) e da narrativa romanesca (como a

particularização do real, personagens individualizados, novas concepções de espaço-tempo, etc.).

Em pouco tempo o romance-folhetim tornou-se extremamente popular. Entretanto, conquistar um vasto público não significava ter “valor artístico”. Aliás, é nessa época que o popular – expresso nas artes, na cultura, na literatura – se estabiliza como algo culturalmente carente, produzido por indivíduos que se encontram à margem da sociedade, e principalmente, se distancia daquilo que tradicionalmente fora considerado ao longo do tempo como arte “verdadeira” e “elevada”. Assim,

A noção política do povo como instância legitimante do governo civil, como gerador da nova soberania, corresponde no âmbito da cultura uma ideia radicalmente negativa do popular, que sintetiza para os ilustrados tudo o que estes quiseram ver superado, tudo o que vem varrer a razão: superstição, ignorância e desordem (MARTIN-BARBERO, 2003, p. 36).

Seguindo nessa linha de pensamento, se o popular é aquilo que se distancia da razão, então suas obras apresentarão elementos que se opõem a ela, ou seja, apelará para o âmbito do sentimental e seus efeitos. O estímulo de sensações e sua reiteração facilita a fruição do objeto, ao mesmo tempo em que nada acrescenta de conhecimento ou “elevação” ao seu receptor. Eco resgata o *Kitsch*, termo sem tradução, usado em estudos de literatura e comunicação da Alemanha, mas que se refere exatamente a essa “forma mais aparatosa de uma cultura de massa e de uma cultura média, e conseqüentemente, de uma cultura de consumo” (ECO, 2008, p.73).

Assim, percebe-se que a visão decadente de uma cultura popular, que se opõe a uma cultura elitizada, entrelaça-se profundamente às concepções de cultura de massa, sendo difícil desvencilhar, portanto, os meios de comunicação de massa de um viés negativo. Além disso, para a crítica que seguiu os passos do *Kitch*, a cultura popular, bem como todos os seus “produtos” atendem perfeitamente ao desejo de um público que não quer esforçar-se para analisar uma obra de arte:

É lógico que o *Kitsch* se proponha, então como cibo ideal a um público preguiçoso que deseje adir os valores do belo e convencer-se de que os goza, sem perder-se em esforços empenhativos; e Killy refere-se ao *Kitsch* como típica atitude de origem pequeno-burguesa, meio de fácil afirmação cultural para um público que julga estar fruindo de uma representação

original do mundo, quando, na realidade, goza unicamente uma imitação secundária da força primária das imagens (ECO, 2008, p. 73).

Ainda de acordo com Eco, “bom e mau gosto variam de acordo com a época e as civilizações” (2008, p. 70), o que ratifica o pressuposto de que – mesmo existindo antes – a literatura popular da qual o romance-folhetim é parte, assim como a arte popular como um todo encontram no mundo moderno o seu *habitat* mais favorável. Nesse ambiente, o apoio dos meios de comunicação de massa e da formação de povo enquanto público agregam novas relações e novos valores à produção cultural. Dessa maneira estabelece-se mais uma vez uma dialética: a produção popular contribui para o surgimento de uma indústria cultural, ao mesmo tempo em que promove a busca da arte por diferenciar-se da cultura de massa.

Assim, é a partir da consolidação da cultura de massa que surge a possibilidade das primeiras artes de vanguarda: se a cultura popular visa a vender efeitos, para distanciar-se de algo tão superficial, a arte precisa inovar em suas causas e voltar-se para si mesma. Em um contexto histórico que hibridiza de maneira complexa as categorias políticas, econômicas e sociais, dando os primeiros passos questionadores sobre tantos conceitos em fase de formação como o de cultura, de povo e de meios de comunicação de massa, estabelecem-se dicotomias até hoje não superadas:

é nesse movimento que se geram as categorias ‘do culto’ e ‘do popular’ . Isto é, do popular como in-culto, do popular designando, no momento de sua constituição em conceito, um modo específico de relação com a totalidade do social: a da negação, a de uma identidade reflexa, a daquele que se constitui não pelo que é mas pelo que lhe falta (MARTIN-BARBERO, 2003, p.37).

Diante disso, percebe-se que as questões sobre o que se convencionou chamar de “baixa e alta cultura”, “culto e popular”, entretanto, não se encerram em argumentos dialéticos. E o motivo é simples de ser compreendido: a arte produzida para uma elite e a arte produzida para o povo não apresentam limites intransponíveis entre uma e outra. Elas podem entrecruzar-se das mais variadas maneiras, influenciarem-se e promoverem-se mutuamente. E são esses possíveis e complexos diálogos que acabaram se consolidando no mundo moderno, com o

surgimento de novas mídias que ampliaram cada vez mais as possibilidades do jogo narrativo.

Dentro das possibilidades, surge o que Eco destaca como *Midcult*, ou seja, aqueles produtos da cultura de massa que pretendem produzir determinados efeitos em seu público, mas que utilizam processos formativos da arte que julgam “úteis” para atingir tal objetivo. Não se pretende, nesse caso, que o público apreenda tal objeto ou produção como arte; a arte – para desespero dos teóricos mais tradicionais – é “aproveitada” apenas por seu viés “funcional”. Da mesma maneira se sobressai outro termo, o *Masscult*, que segue quase o mesmo princípio, utilizando recursos de uma arte de vanguarda, mas que “em sua irrefletida funcionalidade não levanta o problema de uma referência à cultura superior, nem para si nem para a massa de consumidores” (ECO, 2008, p. 82).

Essas possibilidades, no entanto, não ocorrem somente no sentido da exploração da arte por parte da cultura de massa. A arte também passa a “utilizar”, especialmente a partir do século XX, as novas possibilidades de construção narrativa que os meios de comunicação de massa promovem. *A muralha* pode apresentar-se como exemplo: a obra vale-se de um suporte popular, a revista, para chegar não simplesmente “ao leitor”, mas sim “ao público”, instaurando a possibilidade de se discutir sobre os limites entre arte e cultura de massa, no momento em que o romance é publicado primeiramente em formato de folhetim na revista *O Cruzeiro*, depois em livro e em minissérie televisiva.

Assim, diante de um mundo em que o livro passa a dividir espaço com outros meios de comunicação de massa, estudos sobre essas relações recebem destaque no campo da literatura e da comunicação. O dialogismo de Bakhtin, a intertextualidade de Kristeva, a transtextualidade de Genette, a adaptação de Hutcheon, Stam e Clüver, a transficção de Saint-Gelais, a transmidialidade de Jenkins, são algumas das teorias que podem servir de aporte na aventura de analisar uma corrente ininterrupta da narrativa ficcional, capaz de circular pelos diferentes meios.

Entre teorias da literatura, da comunicação, do cinema, da sociologia, mesmo que diante da problemática da superficialidade, passou-se a apreender muitas narrativas de maneira mais ampla, por concluir-se que muito da ficção produzida nos últimos tempos tem esfumado as fronteiras entre essas áreas. Não

obstante, seja nos estudos literários ou da comunicação, serão apresentados conceitos e terminologias teóricas ainda mais instigantes, tornando real, a partir disso, a necessidade de se debater determinados termos, analisando a perspectiva mais adequada à análise de *A muralha* e até mesmo incitando a proposta de um novo termo.

### 3.1 Intermedialidade, convergência, transmidialidade: a busca por um termo

Variadas são as terminologias surgidas para nomear o fenômeno das relações entre literatura, outras artes e mídias. Isso porque, ao longo do século XX, estabelecem-se pesquisas profícuas na área dos estudos literários, tendo na Literatura Comparada o amparo metodológico necessário para que os estudos não permanecessem no campo do empirismo. Entretanto, as aproximações construídas entre a literatura e outras expressões artísticas dispostas em diferentes suportes comunicacionais não é privilégio do século XX. Já na antiguidade era possível observar o diálogo entre o material literário e o de outras artes. Ao valer-se do termo *transfictionalitté*, ou transficcionalidade em uma tradução livre, Saint-Gelais ratifica essa ideia, mas ressalva sobre o diferencial contemporâneo, que torna frutífera a pesquisa na área:

Certes, la transfictionalitté n'est pas d'apparition recente: Le *Don Quichotte*, la *Comédie Humaine*, certaines pièces de Molière, à peu près tout le théâtre classique français sont autant d'espaces transfictionnels. Ce qui est nouveau, me semble-t-il, c'est l'intensification du phénomène, l'effervescence de la circulation intertextuelle et intermédiate à laquelle *chaque* fiction est susceptible de donner lieu [...] (SAINT-GELAIS, 2005, p. 247)<sup>20</sup>.

Diante de um cenário que impulsiona os processos entre literatura, artes e mídias, conhecer a história dos meios de comunicação contribui para compreender essa *effervescence* da qual fala Saint-Gelais. Afinal, a criação de novos suportes comunicacionais, sustentados por dispositivos midiáticos variados, estimula o poder

<sup>20</sup> Sem dúvida, a transficcionalidade não teve uma aparição recente: *Dom Quixote*, a *Comédia Humana*, algumas peças de Molière, quase todo o teatro clássico francês são espaços transficcionais. O que é novo, parece-me, é a intensificação do fenômeno, a efervescência da circulação intertextual e intermediária a qual cada ficção é suscetível de permitir acontecer [...] (SAINT-GELAIS, 2005, p. 247, tradução nossa).

de diálogo entre as diferentes produções artísticas. Da mesma forma, a adaptação, um dos mais significativos processos em que literatura, outras artes e mídias se relacionam, também não é fruto somente do século XX. Hutcheon adverte que “os vitorianos tinham o hábito de adaptar quase tudo – e para quase todas as direções possíveis; as histórias de poemas, romances, peças de teatro [...] eram constantemente adaptados de uma mídia para outra, depois readaptadas novamente” (2012, p. 11). Entretanto, a mesma autora também ratifica que é certamente no decorrer do último século que se estabelecem as aproximações mais inovadoras, capazes de transformar vertiginosamente a maneira como se concebe a ficção.

Percebe-se assim que é impossível tentar compreender as relações estabelecidas entre os espaços ficcionais contemporâneos sem mergulhar na evolução teórica desenvolvida pela literatura comparada, especialmente a partir da década de 60. E mesmo antes desse período, não se pode pensar nos variados “inter”, “multi” e “trans” utilizados na atualidade sem que antes seja citado Mikhail Bakhtin e seu largamente difundido conceito de *dialogismo*. Segundo Perrone-Moisés “uma das principais características da transformação sofrida pelas obras literárias, a partir do século XIX, é a multiplicação de seus significados, que permitem e até mesmo solicitam uma leitura múltipla” (2005, p. 61). Uma nova forma de ler o texto, estabelecida por múltiplas possibilidades, é suscitada pela difusão de uma escrita que se sustenta não mais em uma voz monológica, mas nas múltiplas vozes presentes no texto.

O carro-chefe dessa nova lógica textual é certamente o romance, que surge acompanhado pela especificidade e pelas novidades midiáticas de seu tempo, como já foi observado, por exemplo, nas relações entre o folhetim e *A muralha*, no primeiro capítulo. O importante a ser ressaltado aqui, entretanto, é que Bakhtin é o responsável por organizar ideias que proliferavam nos estudos literários, consolidando o dialogismo como o pilar de sustentação para pesquisas posteriores sobre o entrecruzamento de produções artísticas e midiáticas que se multiplicaram ao longo das décadas. Sobre o dialogismo, muito já foi dito. Aqui, basta resgatar brevemente suas linhas gerais: o estabelecimento da ideia de que o discurso romanesco é caracteristicamente plurilíngue, plurivocal e pluriestilístico.

Bakhtin marca com sua proposta um momento de ruptura com a escrita tradicional, baseada no texto ideologicamente univocal e por isso a importância dos estudos do autor. Segundo Bakhtin, o texto romanesco – e para esta pesquisa muito da ficção que se produzirá a partir de então, seja ela escrita, audiovisual ou digital -, se destaca pela sua “orientação dialógica do discurso para os discursos de outrem (em todos os graus e de diversas maneiras)” (BAKHTIN, 1993, p. 85). O que o teórico russo defende em plena década de 20 e que se mantém viva como característica narrativa essencial dos textos é sua capacidade de diálogo que compreende a presença de diferentes linguagens em um mesmo discurso, ou seja, “a verdadeira premissa da prosa romanesca está na estratificação interna da linguagem, na sua diversidade social de linguagens e na divergência de vozes individuais que ela encerra” (BAKHTIN, 1993, p. 76).

Além disso, cabe destacar a insistência de Bakhtin em deslocar o texto de uma visão estanque, fechada e inatingível, e realocá-lo em um mundo vivo, concreto: social. De acordo com Bakhtin, todo discurso é capaz de estimular outros discursos e respostas e, assim, todo discurso, toda linguagem, todo texto não se encerra em si, mas se constitui em um espaço interacional. A partir da constatação da presença de uma relação de alteridade nas malhas do texto, percebe-se que ao ligar-se ao mundo social, ele está submetido a uma vida em movimento que abriga uma vasta diversidade de linguagens de sujeitos que leem, releem, e ao fazerem isso, também reescrevem.

A visão plural e dialógica do texto, defendida por Bakhtin, será resgatada por Julia Kristeva na década de 60, batizada como intertextualidade e sobre a qual também se concentram inúmeros trabalhos tanto na área dos estudos literários, quanto na de estudos linguísticos. Dentro de uma vasta oferta bibliográfica, há quem utilize a intertextualidade como sinônimo de dialogismo, porém a maneira como Kristeva utiliza a concepção bakhtiniana é um pouco diferente. O fundamento da intertextualidade é certamente a capacidade que um texto possui de conversar com outros textos, além de estar sempre aberto a novos usos e leituras. Segundo Perrone-Moisés,

A primeira condição para a intertextualidade é que as obras se deem como inacabadas, isto é, que elas permitam e solicitem um prosseguimento [...].

Com efeito, só pode haver diálogo se a primeira palavra se abrir e deixar lugar para uma outra palavra (2005, p. 81).

É a partir do conceito de intertextualidade que “afirma-se o primado do intertextual sobre o textual: a intertextualidade não é mais uma dimensão derivada, mas, ao contrário, a dimensão primeira de que o texto deriva” (BARROS; FIORIN, 1994, p. 04). Porém, não tardou para que a intertextualidade recebesse críticas no tocante ao seu reducionismo. Fiorin declara que “à rica e multifacetada concepção de dialogismo em Bakhtin se opôs o conceito redutor, pobre e, ao mesmo tempo, vago e impreciso de intertextualidade” (1994, p. 29). Críticas à parte, dialogismo e intertextualidade<sup>21</sup> carregam visões textuais aproximadas, tendo cada conceito um aprofundamento diferente. Nessa pesquisa, importa ressaltar que ambos contribuem para o desenvolvimento teórico das relações entre literatura, outras artes e mídias, já que a postura aqui adotada é que a ficção, seja ela pertencente às mais diferentes materialidades, constitui-se sempre sob a égide de um texto: gráfico, icônico, visual, sonoro, digital.

Afinal, se na época de Bakhtin, o romance se apresentava como a estrutura narrativa central do dialogismo e da polifonia, hoje as narrativas que transitam nas mais variadas mídias e não só no suporte livro amplificaram a capacidade de diálogo entre textos, de uma maneira que Bakhtin talvez não pudesse ainda imaginar. Soa até mesmo curioso questionar-se sobre o que Bakhtin diria hoje, em relação ao fluxo incessante de diálogo entre textos em um mundo em que tudo parece ser passível de interligação. Nesse mundo, que apresenta novas possibilidades dialógicas entre textos de natureza diferentes e veiculados em suportes distintos, a renovação e mesmo a “invenção” de termos que melhor acomodem essas relações, parecem se tornar extremamente necessárias.

Com o intuito de condensar a difundida relação entre “literatura, outras artes e mídias”, ganha espaço o termo intermedialidade, especialmente a partir da década de 90. O fato revela duas questões que parecem arbitrárias, mas se mostram complementares: os estudos de mídia são, ao mesmo tempo, antigos e recentes.

---

<sup>21</sup> Opta-se por manter no texto essa breve leitura sobre o dialogismo de Bakhtin e a intertextualidade de Kristeva, mesmo não dando operacionalidade aos conceitos. Entende-se que ambas as teorias integram reflexões bastante vastas e que realizar um pequeno recorte pode irromper em superficialidade, mas considera-se esse recorte indispensável para a introdução e compreensão das teorias que se seguem (intermedialidade, transmedialidade, entre outras).

Isso significa que, como destaca Irina Rajewski, “levando em conta a longa tradição dos *estudos interartes*, parece que muito do que geralmente é tratado sob o título de intermedialidade não é novidade” (2009, p.15). Ao mesmo tempo, porém, ao se pensar em termos de teoria literária, em geral, ter sua ascensão ocorrida *somente* nos anos 90, lhe dá um caráter de relativa inovação, principalmente quando pesquisas específicas se concentram nas novas mídias digitais e eletrônicas. O que Rajewski destaca, então, é que a intermedialidade tem se mostrado como uma área constantemente revisitada, revista e reinventada, na tentativa de

servir antes de tudo como um termo genérico para todos aqueles fenômenos que (como indica o prefixo *inter*) de alguma maneira acontecem *entre* as mídias. “Intermediático”, portanto, designa aquelas configurações que têm a ver com um cruzamento de fronteiras entre as mídias e que, por isso, podem ser diferenciadas dos fenômenos *intramediáticos* assim como dos fenômenos *transmediáticos* [...] (RAJEWSKI, 2009, p. 19).

À concepção de “intermedialidade em sentido amplo”, a autora complementa uma concepção de “intermedialidade em sentido restrito”. Para Rajewski é necessário que se atente também às especificidades de cada fenômeno, de cada mídia e de cada contexto envolvidos em um processo intermidático. Em função disso, ela propõe algumas possíveis “subcategorizações” para analisar uma gama tão ampla de fenômenos: a intermedialidade no sentido restrito de transposição midiática, de combinação de mídias e de referências intermediáticas. É preciso ressaltar, entretanto, que as subcategorias possíveis não são estanques, podem apresentar-se em um mesmo fenômeno intermediático, sobreporem-se, relacionarem-se e dificilmente excluírem-se.

Claus Clüver é outro autor que se dedica a refletir sobre os termos utilizados no campo vasto das relações entre literatura, artes e mídias. Professor na *Indiana University*, nos Estados Unidos, ele ministra há certo tempo a disciplina *Estudos Interartes*, que segundo ele, ocupa-se do estudo de “‘comparação’ da Literatura com algo que, embora seja de outra ordem em relação à Literatura, possa ser submetido, juntamente com esta, a um conceito geral que costumamos chamar de ‘arte’” (CLÜVER, 2006, p. 11). De acordo com o autor, estudos em diferentes países como Estados Unidos, Alemanha, Brasil, Canadá, França, entre outros, utilizam variados termos para definir a pesquisa sobre as relações entre literatura, outras artes e

mídias, porém, a terminologia que tem despontado como mais recorrente na atualidade é a *intermedialidade*. Para Clüver,

Apesar de nos depararmos ainda muitas vezes com a combinação ‘artes e mídias’, a utilização de ‘intermedialidade’ mostra que todas essas expressões e formas de comunicação no uso científico alemão permitem que sejam consideradas e designadas, hoje em dia, como ‘mídias’, e que eventuais conflitos com outros usos do termo ‘mídia’ nesse âmbito sejam solucionáveis ou acidentais (CLÜVER, 2006, p. 19).

Clüver discute os conceitos tanto de Estudos Interartes quanto de Estudos de Intermedialidade, propondo não uma equivalência (o que desconsideraria seus postulados específicos), mas uma aproximação. Para o autor, uma das grandes mudanças impostas pela contemporaneidade é o apagamento das fronteiras sobre o que é considerado arte ou não. E mesmo que se distinga um produto cultural do outro, não significa que o que não é considerado arte – ou pelo menos não arte canônica – não possa ser fonte para interessantes pesquisas. Assim, torna-se mais forte a concepção de que “a investigação de textos decididamente não recebidos como artísticos – seja por si mesmo, seja em comparação com ‘obras de arte’ – poderia conduzir a conhecimentos importantes nesse campo” (CLÜVER, 2006, p.18).

A concepção coloca em pauta o questionamento do termo Estudos Interartes, que parece tornar-se insuficiente para abarcar estudos que não se concentram mais apenas no contexto das artes. O autor irá destacar então que o conceito de intermedialidade passa a ser mais acessado devido a sua capacidade de oferecer um olhar mais abrangente à qualidade “mista” desses estudos, que além das relações entre a literatura e as artes, importa-se também com a relação entre a literatura e as diferentes mídias, pois ela (a intermedialidade):

diz respeito não só àquilo que nós designamos ainda amplamente como ‘artes’ (Música, Literatura, Dança, Pintura e demais Artes Plásticas, Arquitetura, bem como formas mistas, como Ópera, Teatro e Cinema), mas também às ‘mídias’ e seus textos, já costumeiramente assim designadas na maioria das línguas e culturas ocidentais. Portanto, ao lado das mídias impressas, como a Imprensa, figuram (aqui também) o Cinema e, além dele, a Televisão, o Rádio, o Vídeo, as várias mídias eletrônicas e digitais surgidas mais recentemente. [...] Enquanto os teóricos das mídias, na sua maioria, concordam que eles trabalham com formas mistas, nas quais elementos verbais, visuais, auditivos, cinéticos e performativos agem conjuntamente, as disciplinas dedicadas às artes tradicionais,

frequentemente, têm dado pouca atenção a essas formas mistas que surgem em seu âmbito e não desenvolveram quaisquer métodos adequados que lhes fizessem justiça [...] (CLÜVER, 2006, p. 19).

Müller é outro autor que também partilha do pressuposto de que uma mídia não é pura, mas participa de um jogo de interação constante entre mídias antecessoras e concomitantes no tempo, alinhando-se com Clüver no tocante à necessidade de se reconhecer que é cada vez mais difícil trabalhar com literatura e outras artes enquanto objetos “puros”. Müller destaca ainda que a intermedialidade, mais do que conceito novo, representa “uma reação a certas circunstâncias históricas nas humanidades, na paisagem midiática e nas artes” (MÜLLER, 2012, p. 82), ou seja, é algo acentuado pelo contexto da contemporaneidade. Contexto esse que, ao promover cada vez mais construções narrativas mistas, assentadas em diferentes tipos de textos, suportes e materialidades, torna difícil encontrar limites entre uma mídia e outra. A partir disso, Rajewski coloca como uma questão crucial para o debate atual sobre a intermedialidade a necessidade de discutir essa tentativa de atenuar a existência das fronteiras entre mídias.

Para a autora, o conceito amplo de intermedialidade exerce sua função. Porém, assim como qualquer definição bastante abrangente, uma de suas maiores dificuldades encontra-se no terreno da aplicabilidade de uma concepção generalista em objetos que apresentam especificidades infinitamente diversas entre si. Nesse ponto, a dissolução das fronteiras torna o estudo mais difícil, sendo assim necessário considerar como premissa básica que “independente do tipo de práticas intermediárias em foco, o efeito potencial das práticas intermediárias funda-se *sempre*, de alguma maneira, em fronteiras midiáticas e diferenças” (RAJEWSKI, 2012, p. 71). A autora propõe, então,

promover um processo de revisão mesma de limites: em vez de taxonomias, a fronteira, em todo seu dinamismo, criatividade e potencial. As fronteiras ou - melhor ainda - as ‘zonas fronteiriças’ entre as mídias revelam-se assim estruturas que nos capacitam, espaços que nos possibilitam testar e experimentar uma pletora de estratégias diferentes (RAJEWSKI, 2012, p. 71).

Em um jogo no qual se considera a fronteira entre mídias como um dos pontos mais importantes para os estudos intermidáticos, fica claro que a era digital, que ganha mais espaço a cada dia, é terreno fértil para as pesquisas na área.

Entretanto, o questionamento sobre *como* trabalhar com um conceito tão amplo quanto o de intermedialidade, que abarca em si os mais variados fenômenos entre mídias, permanece. Que metodologia utilizar em uma análise específica de um romance publicado em formato de folhetim, consolidado em livro, adaptado em pelo menos duas telenovelas e em uma minissérie televisiva como ocorre em *A muralha*? Como trabalhar de maneira específica quando o próprio objeto possui como especificidade a variedade de formas e meios de apresentação, demandando assim uma abordagem inevitavelmente interdisciplinar e intermediática?

Diante da necessidade da análise, é preciso refletir sobre a apresentação de possibilidades. Frente aos termos expostos, a intermedialidade parece realmente ser a que melhor se acomoda quando se pretende abranger a tríade “literatura, outras artes e mídias”. Porém, há um viés da intermedialidade que se adéqua aos interesses específicos desta pesquisa. Se o prefixo *inter* se refere a “entre” e *multi* a “vários”, o prefixo *trans* trará o significado de “movimento através de”. Além disso, é possível observar que o prefixo de origem latina *trans* terá como correspondente de origem grega o prefixo *dia*, justamente o que dá complemento à palavra *diálogo* e que inevitavelmente, em uma pesquisa dessa natureza, irá remeter espontaneamente ao dialogismo de Bakhtin - demarcando, assim, de maneira mais direta a existência de uma possível retomada do dialogismo, agora apresentado de maneira mais efervescente porque motivado pelo momento atual, propício a isso.

Um dos primeiros teóricos a utilizar o prefixo *trans* é Gerard Genette, que com o intuito de ampliar a visão defendida pela intertextualidade de Kristeva, lança mão da proposta de transtextualidade. Na teoria da transtextualidade, a intertextualidade torna-se um dos itens de análise das relações entre os textos. E além de absorver a intertextualidade, Genette propõe mais quatro itens: a paratextualidade, a metatextualidade, a arquitekstualidade e a que o autor considera como a mais importante delas, a hipertextualidade.

Adotando assim uma proposta que visa a analisar o texto sob uma perspectiva mais ampla, Genette destaca que “antes de tudo, não devemos considerar os cinco tipos de transtextualidade como classes estanques, sem comunicação ou interseções. Suas relações são, ao contrário, numerosas e frequentemente decisivas” (2006, p. 16). Utilizando a terminologia de Bakhtin observa-se, portanto, que os elementos de análise da transtextualidade dialogam

entre si, ou seja, não é suficiente a mera constatação da existência desses elementos no texto. É preciso, sobretudo, buscar o aspecto *trans* nas relações por eles estabelecidas: seus movimentos através do texto.

A partir desses pressupostos, Genette prioriza o caráter hipertextual de uma narrativa, que compreende “toda relação que une um texto B (que chamarei hipertexto) a um texto anterior A (que, naturalmente, chamarei hipotexto) do qual ele brota” (GENETTE, 2006, p. 12), mas ratificando que o estudo desse elemento não está dissociado da apreciação dos demais. Segundo o autor, a hipertextualidade escancara o caráter inesgotável contido em todas as obras:

Este livro não deve apenas ser relido, mas reescrito, como Ménéard, literalmente. Também se completa a utopia borgesiana de uma Literatura em transfusão perpétua – transfusão transtextual – constantemente presente em si mesma na sua totalidade e como Totalidade, cujos autores todos são apenas um, e todos os livros são um vasto Livro, um único Livro infinito. A hipertextualidade é apenas um dos nomes dessa incessante circulação dos textos sem a qual a literatura não valeria a pena (GENETTE, 2006, p. 48)

E é dentro da hipertextualidade - através da concepção do texto que amplia, transforma, reescreve outro texto - que Genette discorre sobre a *transposição*, ou o que ele chama de “transformação séria” que “é, sem nenhuma dúvida, a mais importante de todas as práticas hipertextuais, principalmente [...] pela importância histórica e pelo acabamento estético de certas obras que dela resultam” (GENETTE, 2006, p.27). Uma das questões que torna a transposição uma atividade mais complexa é a possibilidade de ela apreender obras mais extensas e, sobre elas, criar novos textos também mais intrincados:

A transposição [...] pode se aplicar a obras de vastas dimensões, como *Fausto* ou *Ulisses*, cuja amplitude textual e a ambição estética e/ou ideológica chegam a mascarar ou apagar seu caráter hipertextual, e esta produtividade está ligada, ela própria, à diversidade dos procedimentos transformacionais com que ela opera (GENETTE, 2006, p.28).

O teórico francês destaca duas categorias expressivas de transposição: a tradução e a transestilização. Ambos os tipos de transposição referem-se a uma reescrita de um texto, seja ela na passagem de um sistema de língua a outro (tradução), seja através da mudança de estilo apresentado (transestilização). O que Genette deixa claro nos exemplos e nas categorizações de sua teoria é, mais uma

vez, que a existência de uma de suas categorizações textuais não anula outra, revelando assim que o jogo textual se compõe como um grande *palimpsesto*, título de sua obra, e que desvela o caráter dual, dialógico, múltiplo do texto:

Essa duplicidade do objeto, na ordem das relações textuais, pode ser figurada pela velha imagem do palimpsesto, na qual vemos, sobre o mesmo pergaminho, um texto se sobrepor a outro que ele não dissimula completamente, mas deixa ver por transparência (GENETTE, 2006, p. 45).

Com base na pesquisa desenvolvida por Genette – sobre as relações que perpassam a vida do texto -, é possível perceber que a transtextualidade, assim como é herdeira principalmente do dialogismo (mas também da intertextualidade que incorpora como um de seus elementos de análise), igualmente é precursora de outras terminologias que surgem com o propósito de abarcar não só as relações entre textos escritos, mas também a profusão de novos textos, construídos a partir de outra lógica e pertencentes a outros suportes midiáticos, que não o livro. Descortinam-se então as propostas de *transmidialidade* e de *transficcionalidade* – esta última já introduzida no início do capítulo, com Richard Saint-Gelais. A partir daqui, as ideias sobre relações entre literatura, outras artes e mídias aproximam-se ainda mais da ideia de uma “transição” textual de um suporte ao outro, que certamente pode ocorrer das mais variadas formas, sejam elas implícitas ou explícitas.

Segundo Saint-Gelais, com sua teoria da transficcionalidade, o que se vê hoje é algo mais complexo que a transtextualidade devido essencialmente ao crescimento e à rapidez com que obras são transpostas. Muito porque a própria concepção de “texto” extrapola sua proposta relacional primeira: como já dito, não se relaciona mais apenas com palavras, mas também com imagens, sons, etc. O texto parece enfim alcançar o que Genette defendia como qualidade essencial da transtextualidade: a capacidade do texto de atingir a sua *transcendência*. As ideias de transposição, tradução, transestilização nomeadas por Genette encontram, no surgimento de novas mídias, inovadoras formas de adaptação, provocando não só uma antes mera “releitura”, mas também uma transformação de ordem cultural, que modifica, acelera, transgride a antiga relação leitor-ficção:

Il n'est pas excessif de dire que la transfictionnalité constitue aujourd'hui un phénomène culturel majeur. Nous vivons au milieu d'une circulation indéfinie des fictions qui ne sont plus simplement posées mais transposées, reprises, développés simultanément dans plusieurs directions, d'ailleurs pas nécessairement convergentes. Une fiction, c'est de moins en moins souvent *un* texte, *un* film, *une* bande dessinée, c'est un peu tout cela, et de plus en plus inextricablement (SAINT-GELAIS, 2005, p. 247).<sup>22</sup>

O contexto que passa a se configurar então é o de uma circulação incessante de ficções que se transfiguram em diferentes textos e em diferentes mídias. Assim, para o autor, a transficcionalidade diz respeito a um vasto conjunto de fenômenos “qui ont pourtant tous un point en commun: il y a transfictionnalité lorsque des personnages ou des univers fictifs traversent les frontières qui sont censées séparer différentes œuvres “ (SAINT-GELAIS, 2005, p.247)<sup>23</sup>.

O momento atual torna-se mais complexo, portanto, porque a circulação das narrativas por diferentes mídias deixa de ser uma exceção e passa para um estado de generalização. Torna-se, assim, mais difícil encontrar obras “únicas”, do que ter acesso a narrativas que poderiam ser chamadas, aqui, pelo neologismo *transobras*. Também Saint-Gelais, assim como Genette, assume que a ficção/texto aproxima-se muito da ideia de jogo. Para ele, a ficção nada mais é do que um jogo consentido, que está sempre em movimento e sempre modificando e refazendo suas próprias regras “ou, pour reprendre une notion proposée par Douglas R. Hofstadter (1979): la fiction est un vaste jeu *auto modificateur* (SAINT-GELAIS, 2005, p.249)<sup>24</sup>.

Já o termo *transmidialidade* é endossado por Henry Jenkins, que desenvolve uma análise de produtos midiáticos a partir da lógica que ele denomina “cultura da convergência”. Para ele, a ficção transmídia vai além de possuir a capacidade de transitar entre uma mídia e outra. Segundo ele,

---

<sup>22</sup> Não é excessivo dizer que a transficcionalidade constitui hoje um fenômeno cultural maior . Vivemos num ambiente de uma circulação indefinida de ficções que não são simplesmente postas, mas transpostas, retomadas desenvolvidas simultaneamente em diversas direções, além disso não necessariamente convergentes. Uma ficção, é cada vez menos seguido como um texto, um filme, um desenho animado, é um pouco de tudo isso, e cada vez mais indissolúvel. (SAINT-GELAIS, 2005, p. 247, tradução nossa).

<sup>23</sup> Que todos têm um ponto em comum: há transficcionalidade quando os personagens ou universos fictícios atravessam as fronteiras que são concebidas para separar diferentes obras (SAINT-GELAIS, 2005, p.247, tradução nossa).

<sup>24</sup> Ou, para retomar uma noção proposta por Douglas R. Hofstadter (1979): a ficção é um vasto jogo auto modificador (SAINT-GELAIS, 2005, p.249, tradução nossa).

Uma história transmídia desenrola-se através de múltiplas plataformas de mídia, com cada novo texto contribuindo de maneira distinta e valiosa para o todo. Na forma ideal da narrativa transmídia, cada meio faz o que faz de melhor – a fim de que uma história possa ser introduzida num filme, ser expandida pela televisão, romances e quadrinhos; seu universo possa ser explorado em games ou experimentado como atração de um parque de diversões (JENKINS, 2009, p. 138).

Para Jenkins há, portanto, um diferencial nas narrativas transmídia atuais: a simultaneidade. Fica bastante claro que o fetiche de uma narrativa transmídia seria alimentar justamente a perspectiva de “jogo” que tanto Genette quanto Saint-Gelais já destacavam: a narrativa se desenrola à medida que o público, na qualidade de jogador, ultrapassa as fronteiras entre as mídias, colhe indícios, regras e informações em cada uma delas, em uma busca insaciável por alcançar o entendimento, a chave para a compreensão da narrativa como um todo. É assim que decorre desse contexto a concepção de franquia e, conseqüentemente, certo preconceito entre críticos e teóricos da área, que consideram muitas vezes as adaptações simultâneas entre as mídias um jogo puramente mercadológico, já que “produtos de franquias são orientados demais pela lógica econômica e não o suficiente pela visão artística” (JENKINS, 2009, p.149).

Um dos exemplos de narrativa transmídia que Jenkins oferece é a franquia *Matrix*, que a partir de 1999 misturou elementos de ação cinematográfica, mistério e suspense, mitos, ficção científica, etc., distribuídos em uma trilogia cinematográfica, um game e um “Anime” (animação japonesa) que criaram uma legião de fãs e alimentaram a busca por respostas a uma narrativa repleta de questionamentos, nas diferentes mídias. A franquia seguiu exatamente o que Jenkins ratifica como característica da ficção transmídia: o público que jogasse o *game* encontraria respostas e referências aos acontecimentos do filme e vice-versa, confirmando assim que “*Matrix* é entretenimento para a era da convergência, integrando múltiplos textos para criar uma narrativa tão ampla que não pode ser contida em uma única mídia” (JENKINS, 2009, 137). Isso significa, por fim, que o sentido da produção *Matrix* é dado pelo cruzamento dos diferentes formatos/mídias em que a ficção se apresenta.

A ideia, entretanto, em princípio atraente e lucrativa – e que realmente rendeu a seus idealizadores alguns bilhões de dólares – suscita outras reflexões. Além da já

referida crítica por parte de muitos teóricos, segundo os quais haveria um direcionamento de esforços antes para o contexto mercadológico, do que para o artístico, um dos grandes questionamentos é: estaria o público disposto a experimentar exaustivamente as infinitas e incansáveis possibilidades de uma ficção transmídia?

De acordo com Jenkins, para os fãs ávidos por desvendar o mistério envolto em *Matrix*, a transmidialidade é vivenciada com certo êxito. Entretanto, para um público que quer apenas sentar na poltrona do cinema ou no sofá de sua casa e assistir a um filme, na expectativa apenas de pouco mais de uma hora de entretenimento, a transmidialidade se torna infrutífera. A constatação se aproxima muito das questões experimentadas pela intertextualidade e pela intermidialidade, quando se verifica que o jogo de referências entre textos e mídias só ocorre quando o leitor/espectador conhece a referência mencionada, ou mesmo que não a conheça, ao menos se dispõe a conhecê-la.

Tudo isso acaba por delinear o público transmídia: em geral ele é formado por jovens já bastante habituados a narrativas que não se constroem no tradicional modelo linear do começo, meio e fim. Assim, a questão tanto pode ser vista como um indício de que no futuro as narrativas transmídia poderão ser melhor exploradas (pois terão como público esses jovens de hoje, que serão adultos mais habituados e dispostos a navegar na narrativa transmídia), quanto como um entrave que coloca a transmidialidade como uma produção artística restrita, direcionada a atender apenas a um determinado nicho de público. O que se pode afirmar, então, é que talvez ainda não existam:

critérios estéticos muito bons para avaliar obras que se desenvolvem através de múltiplas mídias. Houve muito poucas histórias transmídia para os produtores de mídia agirem com alguma certeza sobre quais seriam os melhores usos desse novo modo de narrativa, ou para críticos e consumidores saberem como falar, com conhecimento de causa, sobre o que funciona ou não nessas franquias (JENKINS, 2009, p. 139).

Ao discorrer sobre outros exemplos de narrativas transmídia e mostrar a tendência para um espaço ainda a ser explorado, poder-se-ia levantar a bandeira de que as narrativas mais tradicionais estejam fadadas ao insucesso. O espaço seria preenchido pela avidez de uma ficção que circula incessantemente nas diferentes

mídias, explorando todas as potencialidades da era da convergência. A ascensão de um modelo narrativo em detrimento de outro, entretanto, lembra a velha concepção formal e pessimista das primeiras teorias da comunicação, de que uma mídia superaria a outra, exterminando-a: o rádio acabaria com o jornal impresso, a TV com o rádio, as mídias digitais com todos os anteriores. O que ocorreu com essa ideia, no entanto, já é de conhecimento geral: todas as mídias sobrevivem na sociedade atual, cada uma com seu espaço e importância.

Sobretudo, é preciso sempre lembrar que as teorias são também releituras do que já foi exposto, sendo devidamente adicionado aquilo que o mundo coloca em proeminência com o passar do tempo, bem como realizando os ajustes daquilo que já não se enquadra tão bem à atualidade. É assim que Genette lembra do dialogismo de Bakhtin, e Jenkins, em sua tão contemporânea era da cultura da convergência - com suas histórias transmidiáticas -, lembra do termo que Genette destacava na já distante década de 70, como elemento principal de sua teoria: a hipertextualidade:

O ciberteórico Manuel Castells afirma que, embora o público tenha demonstrado um interesse limitado em hipertextos, ele desenvolveu uma relação hipertextual com os conteúdos de mídia existentes: 'Nossas mentes - não nossas máquinas - processam a cultura. [...] Se nossas mentes têm a habilidade de acessar todo o domínio das expressões culturais - selecioná-las, recombina-las -, na verdade temos um hipertexto: o hipertexto está dentro de nós' (JENKINS, 2009, p.184).

Assim, o desafio de trabalhar com o termo transmidialidade, ou com o termo intermidialidade ou tantos outros, não é a busca por rescindir com o que o outro conceito resguarda, mas sim entender que as fronteiras - como já defendia Rajewski - entre um termo e outro são tênues e muitas vezes complementares. A proposta então, se volta para o conceito de transmidialidade como algo mais amplo, que pode abarcar tanto a atual simultaneidade e complementaridade das histórias em diferentes meios, quanto a transição não simultânea de adaptações narrativas em diferentes mídias e veiculados em diferentes épocas. E é com base nessa concepção que se tentará desenvolver a proposta a seguir.

### 3.2 Transmidialidade e transfuncionalidade: a linguagem folhetinesca sob novas perspectivas

A literatura, e o romance em especial, é fonte profícua de adaptações há séculos e também é frequente em processos transmidiáticos e/ou transfuncionais. Dentro do universo romanesco, entretanto, o romance folhetim é ainda pouco estudado em sua especificidade. Assim, para realizar uma primeira aproximação entre a linguagem folhetinesca e aspectos inter/transmidiáticos, ou transfuncionais, é preciso questionar o porquê dessa aproximação, já que o romance como um todo serve de inspiração a adaptações e, portanto, também transita por diferentes mídias. Para compreender a questão é preciso ressaltar, primeiramente, que os elementos essenciais da linguagem folhetinesca tanto estruturalmente quanto em termos de conteúdo, facilitam uma proposta de adaptação, especialmente para meios com tendência a produções mais populares, como a televisão.

A linguagem folhetinesca, através de suas características essenciais, acentua, mais do que outros tipos de romance, a possibilidade de transição das narrativas nas variadas mídias existentes, especialmente a partir da ascensão de novos suportes midiáticos. Além disso, é preciso destacar que o folhetim nasceu já em condições mais próximas a uma possível transição entre mídias, mesmo que a época – século XIX - aparentemente não abarcasse esse tipo de proposta: afinal, o primeiro suporte midiático do romance-folhetim é um jornal, não um livro; no entanto, sua transição para o suporte livro foi algo natural desde seu surgimento. O processo foi considerado inclusive como impulso à mercantilização da literatura, com vistas à geração de lucro, assim como ocorre com os processos transmidiáticos e transfuncionais da atualidade. A linguagem folhetinesca, desta forma, possui a característica de valorizar a qualidade de obra em movimento e não apenas como um produto final, acabado e estanque.

Para compreender a transição de narrativas por diferentes mídias é possível recorrer inicialmente à teoria da adaptação, que não esgota as análises atuais possíveis, mas que pode ser base de aproximação sobre um fluxo entre mídias. A autora Linda Hutcheon, por exemplo, analisa teoricamente a adaptação enquanto produto e também enquanto processo. Em seu livro *A teoria da adaptação*, a teórica ressalta que a adaptação deve ser analisada tanto quando ela é um produto final, ou

seja, “uma transposição anunciada e extensiva de uma ou mais obras em particular” (HUTCHEON, 2011, p. 29), quanto como um processo de criação, em que outros aspectos precisam ser levados em conta.

Hutcheon destaca que está em jogo um procedimento que “envolve (re-) interpretação e (re-) criação” (2011, p.29). Além disso, a autora ainda considera o espaço de recepção como elemento que pode interferir no processo adaptativo, pois “nem produto nem processo de adaptação existem num vácuo: eles pertencem a um contexto – um tempo e um lugar, uma sociedade e uma cultura” (HUTCHEON, 2011, p.17). Todos os elementos explorados pela teoria de Hutcheon podem contribuir para o entendimento da linguagem folhetinesca enquanto uma linguagem que está sempre em movimento, em transição. Isso ocorre com *A muralha*, por exemplo, que transita por diversos suportes midiáticos, em tempo e contexto distintos e atingindo o mais variado público receptor desde 1953. Segundo Hutcheon, para analisar uma adaptação podemos considerá-la como:

- Uma transposição declarada de uma ou mais obras reconhecíveis;
- Um ato criativo e interpretativo de apropriação/recuperação;
- Um engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada.

Assim, a adaptação é uma derivação que não é derivativa, uma segunda obra que não é secundária – ela é sua própria coisa palimpséstica (HUTCHEON, 2011, p.30).

Há ainda outro aspecto importante destacado por Hutcheon em relação à adaptação e que pode ser relacionado às questões transmidiáticas que envolvem *A muralha*. Para a autora, a prática constante das adaptações se deve a sua capacidade de atrair o leitor/espectador/ouvinte devido à geração de um prazer que “advém simplesmente da repetição com variação, do conforto do ritual combinado à atração da surpresa. O reconhecimento e a lembrança são parte do prazer (e do risco) de experimentar uma adaptação” (HUTCHEON, 2011, p.25). É importante ressaltar que essa capacidade de apresentar algo já conhecido, mas com aspecto de novidade, é elemento central da organização folhetinesca, tanto em termos formais quanto de conteúdo. Assim, a linguagem do folhetim ressalta a manutenção de personagens, enredos e temáticas quase sempre iguais, além de manter em suas histórias a eterna retomada do que já aconteceu com a provocação do que ainda está por vir.

Esse elemento da narrativa que atrai tanto pelo já conhecido quanto pelo novo, também leva a refletir ainda mais sobre a sua recepção, ou seja, sobre quem é este público que se sente atraído pelo texto apresentado. Em relação a essa questão, há um aspecto importante que Hutcheon destaca. A autora ressalta uma analogia feita no filme *Adaptação*, que compara a adaptação biológica à adaptação cultural. De acordo com essa analogia, é possível

Pensar a adaptação narrativa em termos de permanência de uma história, seu processo de mutação ou adequação (através da adaptação) a um dado meio cultural. As histórias não são imutáveis, ao contrário, elas também evoluem por meio da adaptação ao longo dos anos. Em alguns casos, tal como ocorre na adaptação biológica, a adaptação cultural conduz a uma migração para condições mais favoráveis: as histórias viajam para diferentes culturas e mídias. Em resumo, as histórias tanto se adaptam como são adaptadas (HUTCHEON, 2011, p.58).

Assim, pode-se considerar a adaptação uma forma de manter uma narrativa viva ao mesmo tempo em que não lhe exige estabilidade, pelo contrário, faz com que a história se torne flexível e mais adaptável a diferentes culturas e mídias, assim como ocorre com a linguagem folhetinesca que nasce na França, mas migra para a América Latina encontrando terreno fértil principalmente no Brasil. O ponto de vista, por sua vez, fortalece a ideia de que uma narrativa pode transitar por diferentes meios de acordo com sua capacidade de adaptação a eles:

As histórias são, de fato, recontadas de diferentes maneiras, através de novos materiais e em diversos espaços culturais; assim como os genes elas se adaptam aos novos meios *em virtude da* mutação – por meio de suas “crias” ou adaptações. E as mais aptas fazem mais do que sobreviver; elas florescem (HUTCHEON, 2011, p.59).

A linguagem folhetinesca, dessa forma, possui características que podem remeter a teorias mais atuais, como a da intermedialidade, da transmedialidade e também da transficcionalidade, devido à facilidade com que seu enredo e estrutura se adaptam às páginas de livros, jornais, revistas, rádio, televisão e, ainda, aos diversos contextos histórico-sociais como da França do século XIX ou do Brasil do século XXI, nos quais a narrativa pode ser desenvolvida. Com base nisso a linguagem folhetinesca, mesmo datando de uma época que não é marcada pela proliferação das novas mídias, pode ser vista sob a perspectiva de novas teorias que dão conta das relações construídas entre a literatura e os inúmeros suportes

mediáticos existentes. A *muralha* pode ser considerada inclusive uma transficção, de acordo com a definição de Saint Gelais, no momento em que se caracteriza, enquanto narrativa, pela transição em diferentes meios e formatos, transcendendo seus limites iniciais.

Porém, ao considerar a linguagem folhetinesca como uma linguagem intermediática, em sentido amplo, e transmidiática ou transficcional em sentido restrito, pode-se gerar grandes confusões teóricas. Isso porque, há ainda alguns pontos controversos especialmente relacionados à teoria da transmidialidade, que acompanha e liga-se de forma direta ao rápido avanço da tecnologia digital, a partir dos anos 90 e acentuando-se nos anos 2000. Vivenciando uma verdadeira “invasão digital” em esfera mundial, duas questões parecem poder ser ainda bastante debatidas. A primeira refere-se ao fato de que a maioria dos teóricos considera o fenômeno da transmidialidade como algo que ocorre somente a partir de finais da década de 90. E a segunda é a de que os mesmos pesquisadores enfatizam uma diferenciação entre um produto transmídia e uma simples adaptação – o que certamente está correto -, mas dando especial enfoque para processos mais grandiosos, em detrimento da possibilidade de considerar práticas transmídia que não sejam grandes franquias, por exemplo.

Diante do contexto trabalhado, é preciso ressaltar que a área de estudos da transmidialidade e sua conceituação é bastante precoce. Por isso, não há ainda “uma compreensão compartilhada da narrativa transmídia, as abordagens acadêmicas que buscam definir essa noção situam-se entre diferentes interpretações e cada estudo reflete novas convergências de visões” (MASSAROLO, 2012, p.163). Até é possível destacar alguns pontos em comum entre os autores como a ideia de que o fenômeno tem como diferenciais a simultaneidade da narrativa em diferentes plataformas de mídia e a interação com seu público receptor, estimulando novos mecanismos de percepção, além de promover o apelo mercadológico dessas adaptações. Porém, o conceito de transmidialidade ainda encontra-se em construção e diante de uma sociedade que vivencia um fluxo incessante de inovação tecnológica é possível lançar mão da suspeita de que esse conceito estará sempre em estado de mutação, o que dificulta bastante a definição de uma proposta conceitual estável.

Diante do cenário exposto, alguns pontos de vista podem ser destacados. Além do que já foi arrolado sobre a análise de Jenkins, em relação à importância da imersão do público em diferentes mídias de maneira simultânea, Mélanie Bourdaa destaca ainda que a contribuição do autor é importante também por diferenciar *transmedia storytelling* do que se conhece por *crossmedia*, que consiste em “ne propose pas un univers enrichi mais plutôt l’adaptation d’une même histoire sur plusieurs médias”(BOURDAA, 2012)<sup>25</sup> e que está mais relacionado, em geral, ao campo da publicidade. Já Khristy Dena (2009), irá avançar na busca por uma tipologia sobre as narrativas transmídias classificando-as em franquias ou múltiplas extensões de uma mesma mídia, permitindo prolongar a narrativa original; os projetos puros, nos quais a narrativa transmídia é pensada desde a produção; e os projetos múltiplos, que se constituem no uso de várias mídias.

Mas Dena também destaca a dificuldade em se conceituar a transmidialidade, arrolando a opinião de diferentes autores sobre o fenômeno transmídia na atualidade, além da teoria basilar de Jenkins:

Narrative theorist Jill Walker Rettberg explores what she describes as “the emerging form of distributed narratives” (Walker 2004, 100). “Distributed narratives,” she explains, “can’t be experienced in a single session or in a single space” (Walker 2004, 91). Marc Ruppel observes “new structures that shatter the fixity of narrative as a single-medium endeavor and establish instead a multiply-mediated storyworld,” new structures that he describes as “cross-sited narratives” (Ruppel 2006). Glorianna Davenport recognises that “narratives of the future are capable of expanding the social engagement of audiences while offering intensive narrative immersion in a story experience that plays out in multiple public and private venues,” and describes them as “very distributed stories” (Davenport et al. 2000). Game theorist Jane McGonigal focuses on “ubiquitous games,” games which (among other characteristics) are “distributed experiences: distributed across multiple media, platforms, locations, and times” (McGonigal 2006, 43), and which represent the most “perceptually powerful and socially important vision for future networked play” (McGonigal 2006, 45). Markus Montola explores “pervasive games”, games that have “one or more salient features that expand the contractual magic circle of play, spatially, temporally, or socially” (Montola 2009, 12) (DENA, 2009, p.02)<sup>26</sup>.

<sup>25</sup> Não se propõe um universo rico, mas uma adaptação de uma mesma história em diversas mídias (BOURDAA, 2012, tradução nossa).

<sup>26</sup> A teórica da narrativa Jill Walker Rettberg explora o que ela descreve como “a forma emergente de narrativas distribuídas” (Walker 2004, 100). “Narrativas distribuídas”, explica, “não podem ser experimentadas numa única sessão ou num único espaço” (Walker 2004, 91). Marc Ruppel observa “novas estruturas que fragmentam a fixidez da narrativa como um esforço de uma única mídia para em seu lugar estabelecer uma narrativa multimediada” novas estruturas que ele descreve como “narrativas cruzadas” (Ruppel 2006). Glorianna Davenport reconhece que “narrativas do futuro são capazes de expandir o engajamento social de audiências, enquanto que oferecem narrativa de imersão intensa em uma experiência de história que se desenrola em vários locais públicos e

O que se pode observar é que cada autor tenta delimitar o que pensa sobre a transmidialidade de acordo com sua análise específica, dificultando – aparentemente - a possibilidade de se construir um postulado geral sobre o que é o fenômeno da transmidialidade. Fala-se em “aparentemente”, porque para Dena essa variedade de casos transmídia não ocorre de maneira tão caótica e indissociável assim. A autora inclusive se propõe a questionar exatamente isso:

One could easily argue that these theories are observing different phenomena. A franchise engineered by a conglomerate has nothing to do with a collaborative sticker novel initiated by two blokes tinkering with Word. A work manufactured for massive profit is different to a work revealing some highly personal vision, or altruistically endeavouring to change the world. A fiction expressed through the cinema and console games is markedly different to a work expressed across a few websites hosted by mates and a print-on-demand chapbook. Or are they? (DENA, 2009, p.03)<sup>27</sup>.

Segundo Dena, os fenômenos transmídia não são isolados, mas as investigações realizadas até o momento podem oferecer essa impressão por estarem muitas vezes ligadas a certas indústrias e setores artísticos. A pesquisa da autora irá se concentrar nos processos de produção, ou seja, na prática transmídia, nos conhecimentos e habilidades específicos desse tipo de narrativa e de que maneira eles afetam o produto a ser apresentado ao público. Dena, dessa forma, aproxima-se também da perspectiva de Hutcheon, acentuando sua pesquisa mais no terreno dos processos estabelecidos para se chegar a um produto, do que no próprio produto final. A diferença é que Hutcheon irá focar aspectos sociais e históricos, especialmente no tocante à recepção e enfocando apenas a teoria da adaptação, enquanto Dena irá enfatizar a perspectiva de projetos transmídia, com especial atenção a suas relações com o *design* ou tratamento gráfico do projeto.

---

privados", e descreve-os como "histórias muito distribuídas" (Davenport et al., 2000). A teórica do jogo Jane McGonigal foca seu trabalho em "jogos ubíquos", jogos que (entre outras características) são "experiências distribuídas: distribuídas através de múltiplas mídias, plataformas, locais e tempos" (McGonigal 2006, 43), e que representam a mais "perceptível e importante visão social sobre o futuro do jogo em rede" (McGonigal 2006, 45). Markus Montola explora "jogos imersivos", jogos que têm "um ou mais recursos que ampliam o círculo contratual de jogo, espacial, temporal, ou socialmente" (Montola 2009, 12) (DENA, 2009, p.02, tradução nossa).

<sup>27</sup> Pode-se facilmente argumentar que essas teorias estão observando diferentes fenômenos. A franquia planejada por um conglomerado não tem nada a ver com uma nova etiqueta do romance colaborativo iniciado por dois caras mexendo no Word. Uma obra fabricada com vista a um lucro enorme é diferente de uma obra que revela uma visão muito pessoal, ou um esforço altruístico para mudar o mundo. Uma ficção expressa por meio do cinema e do console de jogos é marcadamente diferente a uma obra expressa através de alguns sites hospedados por parceiros e um livro impresso sob demanda. Ou são eles? (DENA, 2009, p.03, tradução nossa).

Duas questões, entretanto, podem ser assinaladas na pesquisa de Dena. A primeira é que a autora destaca em suas conclusões que o profissional atual não está mais em processo de transição para narrativas transmídia, mas antes se encontra imerso no terreno transmidiático, o que faz com que as próximas gerações já estejam completamente adaptadas a um universo transmídia. Outro ponto focado por Dena se mostra de grande relevância para o trabalho aqui apresentado: produções precedentes da era transmídia como *Star Wars*, que tem sua primeira produção fílmica realizada ainda na década de 70, mas que alimenta fãs apaixonados, sendo uma das franquias mais bem sucedidas de todos os tempos até hoje; e *Twin Peaks*, seriado da década de 90 considerado um marco na história da transficção, continuam sendo citados como exemplos pela maioria dos teóricos que abordam a transmidialidade.

As duas produções são importantes porque demonstram a importância de narrativas com elementos transmidiáticos levadas ao público mesmo antes do atual *boom* da prática transmídia. Uma perspectiva mais abrangente, que considera a transmidialidade como algo que foi sendo construído durante algumas décadas até atingir o seu estágio “efervescente” atual, se mostra importante no momento em que a perspectiva de análise se volta para o contexto brasileiro.

Dessa forma, se a maioria das teorias desenvolvidas aponta para análises de produções em seus respectivos contextos – e especialmente no contexto norte-americano – ao ter como objeto de estudo uma narrativa brasileira é preciso refletir sobre o estatuto dessas correntes teóricas também no Brasil. Se Dena ratifica que no contexto norte-americano os profissionais podem ser considerados como já imersos em uma cultura transmídia, o primeiro questionamento é: no Brasil, isso também ocorre? É possível dizer que sim, mas é necessário complementar a resposta, destacando que a transmidialidade no Brasil ocorre de maneira um pouco diferenciada.

Quando comparado a um país onde a transmidialidade encontra terreno fértil como os Estados Unidos, principalmente quando consideramos os recursos milionários disponíveis para investimento e com uma infraestrutura técnica que concentra os mais avançados experimentos através de grandes empresas como Hollywood, por exemplo, o Brasil se mostra um pouco distante, especialmente no tocante a grandes franquias. Afinal, o modelo de produção transmídia como *Matrix*,

por exemplo, tão bem exemplificado por Jenkins, faz parte de um contexto em que a produção transmidiática realmente já atinge um estágio imersivo, podendo-se falar não somente em “produção transmídia”, mas em “projeto transmídia”, ou seja, as narrativas são pensadas de forma transmidiática desde seu nascimento e isso ocorre especialmente na indústria do cinema e dos jogos.

Mas se no Brasil ainda é difícil pensar em termos de grandes franquias, não significa que não existam narrativas transmidiáticas sendo desenvolvidas aqui. O que ocorre é que a transmidialidade, no país, se manifesta em particular não no cinema e ainda pouco nos jogos, mas certamente através da produção mais popular do Brasil: a ficção televisiva. São as novelas, os seriados, as minisséries televisivas que tem apresentado de maneira mais efetiva, nos últimos anos, algumas experiências voltadas à prática da transmidialidade. E nessa prática, que tem como principal produto a ficção televisiva, a linguagem folhetinesca que dá sustentação à produção acaba por conectar-se à transmidialidade. Alguns exemplos bastante recentes podem ser constatados e tem gerado artigos acadêmicos tanto na área da comunicação, quanto no domínio da literatura. Novelas como *Viver a vida* (2009), *Cheias de charme* (2012) e *Lado a Lado* (2013) são alguns exemplos de ficção televisiva que exploraram de alguma forma elementos transmidiáticos em suas narrativas.

Na novela *Viver a vida*, uma das personagens principais, Luciana, fica paraplégica devido a um acidente. Ao passar por um processo de superação, a personagem cria um blog para compartilhar sua rotina e este blog ultrapassa os limites da novela, sendo disponibilizado na vida real ao público, que podia ler os depoimentos publicados “pela personagem” diariamente. Já em *Cheias de Charme*, a vida de três empregadas domésticas que se tornam um trio de cantoras famosas começa antes mesmo do início da transmissão da novela: a Rede Globo disponibilizou ao público um clipe musical das personagens na internet no período em que a ficção ainda estava sendo apenas anunciada no canal.

A novela *Lado a Lado* foi sucesso de crítica, recebendo prêmios como o *Emmy Internacional* de melhor novela e explorando também uma aproximação com o público fora de seu horário de transmissão (18 horas) e em mídias diferentes. Enquanto o público acompanhava o desenrolar da trama, também podia acessar a qualquer momento o site oficial da novela que ia além de apresentar apenas

curiosidades sobre o seu enredo e os próximos capítulos. Nele também era possível acessar informações de cunho histórico, social e cultural sobre a época em que se passava a novela, o início do século XX. Além disso, era possível acessar opções que promoviam a interatividade direta do telespectador, como um jogo online de palavras cruzadas; uma “cidade virtual”, através da qual o público podia navegar no rio retratado na novela; e testes como “que vilão de Lado a Lado você seria?” (imagem abaixo). Dessa forma, a Rede Globo, principal produtora da ficção televisiva brasileira, demonstra estar investindo em canais possíveis para a transmidialidade, implantando inclusive, em 2010, um projeto em longo prazo que impulsiona a prática transmídia na grade ficcional da emissora.

Figura 31:



Legenda: *Links* interativos faziam parte do site da novela *Lado a lado*.

Porém, mesmo com a constatação de que a produção televisiva brasileira está cada vez mais voltada a atividades transmidiáticas percebe-se ainda uma grande lacuna nos estudos sobre o tema. Inúmeros artigos podem ser encontrados, assim como mesas temáticas em eventos acadêmicos. Entretanto, a área ainda é carente em termos de uma teoria sedimentada. Em geral, pesquisadores brasileiros tem utilizado como base teórica principal Henry Jenkins, destacando basicamente o

que tem sido debatido fora do país, ou seja, que o fenômeno da transmidialidade refere-se à construção de narrativas que se desdobram em diferentes mídias:

Na chamada era da convergência digital, um mesmo universo ficcional gera programas distintos, baseados em técnicas diferenciadas (imagem real, animação ou mistas) produzidos para veículos e plataformas diferenciadas (televisão, computador mobile, cinema e outros existentes ou por existirem) (SYDENSTRICKER, 2015, p.01).

Diferentes estudiosos e profissionais da área audiovisual – como roteiristas - também concordam com a questão que diferencia a prática transmidiática. Segundo Lana Sydenstricker (2015), quando se fala em narrativa transmidiática “não se trata, porém, de adaptações como meras extensões da narrativa nuclear originária para outros suportes, mas sim de processos de ampliação de mundos ficcionais que coexistem e se retroalimentam” [...] (SYDENSTRICKER, 2015, p.01). Ormaneze e Fabbri Jr., inclusive, fazem uma crítica pontual à perspectiva de uma pesquisadora, Ana Cláudia Munari Domingos, que acolhe como objeto de análise a Bíblia e a considera uma narrativa transmidiática:

De acordo com Domingos (2013), a narrativa bíblica atravessou a oralidade, atingiu o pergaminho, o manuscrito, as ilustrações, as encenações teatrais, os filmes etc. A posição da autora, oriunda do campo da literatura, justifica a narrativa bíblica como transmídia pelo fato de que, de acordo com a qual ou quais meios se tiver acesso, pode-se atingir níveis diferentes da história em termos de enredo, personagens, episódios e sentidos. Assim, quem contempla os afrescos da Capela Sistina, por exemplo, teria acesso à parte de uma narrativa que pode ser completada na leitura dos textos bíblicos, embora os dois possam gerar experiências autônomas de sentidos para o consumidor das informações. O que faz tal posição ser controversa é o fato de que esse processo foi mais motivado por questões ideológicas e das linguagens que surgiam durante a história do que de um planejamento em sua gênese, característica da narrativa transmídia (ORMANEZE; FABBRI JR., 2014, p.03-04).

Percebe-se através da citação que alguns autores são enfáticos ao considerar como narrativa transmídia somente aquelas que fazem parte do período em que se tem “consciência” do processo transmidiático, trabalhando dessa maneira com a ideia de projeto transmídia, ou seja, seria transmidiática a obra que já é concebida, em sua produção, como transmídia (e desdobrando-se em outras mídias). O ponto de vista não parece estar errado. Porém, a proposta apresentada por Domingos também não se mostra sem sentido, afinal, é possível sim realizar diferentes conexões entre a teoria da transmidialidade e obras que não pertencem à atualidade

e, dessa forma, não foram pensadas como transmídia já em sua produção. É possível inclusive pensar que se a transmidialidade – em seu sentido mais básico – abarca a transição de uma narrativa por diferentes mídias, proporcionando a ampliação do universo narrativo do receptor sobre a história, a transmidialidade poderia ser uma forma de releitura de inúmeras produções de épocas antigas, como defende Domingos ao analisar a Bíblia como um produto transmídia, afinal

Sua narrativa atravessou a oralidade, estendeu-se para o pergaminho, o códice manuscrito, as imagens pictóricas, o livro ilustrado, o livro impresso, a encenação, música, filme... Durante todo esse longo processo, a narrativa bíblica adquiria sentido à medida que era interpretada por diferentes grupos e pela soma dessas adaptações para as diferentes mídias – o caso da Bíblia pauperum é um exemplo de como cada um dos segmentos pode ser voltado para determinado público, influenciando todo o circuito. Talvez a questão em torno de recusar a Bíblia como narrativa transmídia esteja na redundância de sentido, mas essa objeção poderia ser contornada se pensássemos na própria tradução linguística: foi a partir dela que diferentes sentidos foram evocados para a narrativa, ainda hoje objeto de controvérsia semântica (DOMINGOS, 2013, p.05-06).

Um questionamento que pode ser apresentado na divergência de visões sobre o que é e o que não é um objeto transmidiático é se a narrativa só é transmídia no momento em que está acontecendo ou no momento em que é acessada pelo público. Explica-se. O ponto questionado no trabalho de Domingos é que seu objeto de pesquisa – a bíblia – não pode ser considerado transmidiático porque sua transição por diferentes mídias – livro, pintura, produções audiovisuais – não foi algo pensado em sua gênese, mas sim uma consequência da evolução no número e disponibilidade de suportes midiáticos ao longo do tempo. Entretanto, mesmo não tendo sido pensado como transmídia em seu início, uma pessoa que puder ter acesso, atualmente e simultaneamente, à narrativa bíblica em diferentes propostas midiáticas não estará vivenciando uma experiência transmidiática? Afinal essa experiência parece apresentar a possibilidade de uma imersão transmídia. Domingos destaca então algumas diferenças entre narrativa transmídia, experiência transmídia e qualidade transmidiática:

Enquanto a narrativa transmídia, como conceito proposto por Jenkins, é um processo de entretenimento organizado que distribui uma narrativa entre diferentes segmentos de mídia, a experiência transmídia é o viés da recepção desse objeto. Uma narrativa pensada como forma transmídia pode fracassar como experiência se os receptores não fizerem o percurso

necessário entre mídias, imergindo no mundo ficcional que ela cria, ou melhor, se eles não se tornarem fãs-navegadores, ávidos por concretizar todos os sentidos possíveis. A qualidade transmidiática diz respeito àquelas produções que, pensadas ou não como formas transmídia, alcançaram experiências transmídia, a exemplo da série Harry Potter. Também serve para designar conteúdos que têm potencial para se tornarem formas transmídia. Um trabalho ou produção transmídia ou transmidiático é, em meu ponto de vista, o mesmo que cross media, ou seja, não envolve o desenvolvimento de narrativas – história, discurso, narração, sintagmas narrativos –, mas de conteúdos (DOMINGOS, 2013, p.05).

A questão sobre a transmidialidade, como se pode observar, é bastante complexa, especialmente pela diversidade e particularidade de cada produto a ser considerado transmidiático. Pode-se ratificar que rotular a experiência do acesso às inúmeras formas de apresentação da narrativa bíblica como não transmidiática, apenas por ela não se encaixar na lógica processual de transmidialidade exercida hoje, é tão equivocado quanto colocar um objeto com um processo de adaptação e de relações com diversas mídias ao longo de séculos no mesmo rol da transmidialidade atual, que realmente se diferencia por fazer parte de um jogo transmidiático desde seu início. Trata-se, portanto de uma narrativa que não pode deixar de ser considerada transmidiática, afinal, são encontrados inúmeros elementos transmidiáticos em seu desenvolvimento ao longo do tempo como o trânsito por diferentes mídias, a simultaneidade, a interatividade do público que amplia o universo narrativo da obra de acordo com seu acesso às diferentes apresentações da mesma, mas também não pode ser alocada na transmidialidade do século XXI que apresenta elementos ainda mais particulares, característicos do momento atual.

De que maneira então a narrativa poderia ser abordada? O que se pode afirmar diante desse questionamento é que a teoria da intermidialidade parece abrangente demais para contemplar questões específicas, de termos e elementos que na verdade constituem a noção pontual de transmidialidade. Porém, é preciso que se reconheça que novos e indispensáveis elementos se colocam na transmidialidade praticada hoje. Uma possível resposta pode ser não considerar a bíblia em si como um objeto transmidiático, mas sim uma narrativa que, ao longo do tempo sofreu inúmeras adaptações e que algumas delas podem ser tomadas como transmidiáticas, mas que, sobretudo, a sua narrativa contém elementos de “qualidade transmidiática”.

Entende-se, assim, que a bíblia certamente não foi escrita com o objetivo de ser uma narrativa transmídia, mas sua linguagem apresenta potencial para transitar por diferentes mídias, por transformar-se em diferentes formatos, por atingir diferentes ou determinados públicos e assim manter-se viva, transcendendo tempo e espaço. E nesse ponto, poderia ser alegado que qualquer narrativa pode apresentar esse potencial. Mostra-se importante, então, voltar-se para a análise que constata se uma narrativa desenvolve esse potencial ou não, e de que maneira isso ocorre. A escolha demonstra que se trata mais da opção por realizar a leitura de uma obra sob a perspectiva transmidiática, do que por uma definição engessada de se ela “é” ou “não é” um objeto transmídia.

Sobre a capacidade de transcendência, Saint-Gelais (2011) discorre sobre a noção de transficcionalidade, como já mencionado anteriormente. Diante de uma gama variada de denominações para os fenômenos narrativos que ocorrem entre as mídias, o autor destaca em seu estudo sobre o transficcional, uma abrangência maior que a da transmidialidade que, como sublinhado, acaba abarcando os fenômenos mais atuais e que jogam com a simultaneidade. Além disso, uma das primeiras diferenciações que Saint-Gelais faz é entre a transficcionalidade e a hipertextualidade, essa última uma categoria instaurada por Genette em sua teoria da transtextualidade. Segundo o autor:

Si transfictionnalité et hypertextualité ne couvrent pas exactement les mêmes domaines, c'est qu'elles s'attachent à des propriétés, phénomènes et problèmes différents. [...] L'hypertextualité est une relation d'imitation et de transformation entre textes; la transfictionnalité, une relation de migration (avec la modification qui en résulte presque inmanquablement) de données diégétiques. [...] Lire « transfictionnellement » un ensemble de textes, c'est donc poser à leur sujet une série de questions fort différentes de celles qu'appelle leur considération sous l'angle de l'intertextualité ou de l'hypertextualité (SAINT-GELAIS, 2011, p.10-11)<sup>28</sup>.

Assim, para Saint-Gelais, a hipertextualidade trabalharia de maneira mais específica sobre a transformação de um hipotexto em hipertexto (o primeiro serve de base para o segundo). Durante a análise da transposição de *A muralha* em forma de

<sup>28</sup> Se a transficcionalidade e a hipertextualidade não cobrem exatamente os mesmos domínios, eles se ligam a propriedades, fenômenos e problemas diferentes [...] A hipertextualidade é uma relação de imitação e de transformação entre textos; a transficcionalidade, uma relação de migração (com a modificação que nela resulta quase inevitavelmente) dados diagéticos [...] Ler transficionalmente um conjunto de textos, é de questionar ao tema sobre uma série de questões bastante diferentes daquelas sob o ângulo da intertextualidade ou da hipertextualidade (SAINT-GELAIS, 2011, p.10-11, tradução nossa).

livro para a minissérie televisiva<sup>29</sup>, por exemplo, é possível analisar o processo de adaptação – ou de transformação, como dispõe Saint-Gelais – de maneira específica. Porém, quando se amplia a análise, tentando abarcar o máximo possível do universo diegético da narrativa *A muralha*, abordando também sua primeira versão em formato de folhetim, seria possível expor que essa análise volta-se para um ângulo de visão transficcional, como afirma Saint-Gelais: « Le regard transfictionnel consiste surtout à s’interroger sur lês répercussions de ces contacts e de ces déplacements diégétiques (2011, p.27).<sup>30</sup>».

É construído, a partir dessa perspectiva, um olhar mais abrangente, buscando-se compreender questões relacionadas à linguagem que perpassa todas as variantes da narrativa, da qual se colocam ainda outras questões contextuais como a ligação mercadológica, o melodrama, a recepção, entre outros. Isso ratifica a compreensão de que a transficcionalidade não se preocupa somente com a identificação de elementos e de transformações ocorridas em um processo de relação narrativa entre mídias, mas também com as consequências geradas nessa transição:

Or la transfictionnalité est l’un des lieux où il est possible d’articuler les concepts généraux à des dispositifs précis, aux orientations variées; des dispositifs qui, plutôt que d’illustrer le fonctionnement « régulier » de la fiction (un texte/une diégèse), le font vaciller à coups de débordements, courts-circuits, de conflits entre variantes – et ont donc quelque chance de relancer l’investigation théorique plutôt que de lui offrir un simple répertoire d’exemples (SAINT-GELAIS, 2011, p.16)<sup>31</sup>.

Outra questão importante ressaltada por Saint-Gelais em sua proposta de transficcionalidade é a qualidade de transição de determinadas narrativas. Como já destacado na pesquisa, importa, sobretudo, analisar *A muralha* como uma narrativa em trânsito, ou seja, em sua apresentação sempre em movimento ao longo do

<sup>29</sup> Na dissertação de minha autoria, o recorte de pesquisa girou em torno da análise da adaptação da narrativa literária enquanto hipotexto da narrativa televisiva, considerada um hipertexto.

<sup>30</sup> O olhar transficcional consiste, sobretudo, em se interrogar sobre as repercussões desses contatos desses deslocamentos diegéticos (SAINT-GELAIS, 2011, p.27, tradução nossa).

<sup>31</sup> Ou a transficcionalidade é um dos lugares onde é possível articular os conceitos gerais de dispositivos precisos, as variadas orientações, de dispositivos que, na maioria das vezes ilustra o funcionamento 'regular' da ficção (um texto/uma diégese) e oscilam em cortes de transbordamentos, curto-circuitos, conflitos entre versões - e, portanto, tem a chance de relançar a investigação teórica em vez de oferecer um simples repertório de exemplos (SAINT-GELAIS, 2011, p.16, tradução nossa).

tempo e através de diferentes mídias. De acordo com o autor, a transficcionalidade justamente « implique par définition une *traversée*, et donc à la fois une rupture et un contact, le second venant suturer, mais jamais parfaitement, ce que la première a séparé » (SAINT-GELAIS, 2011, p.23-24)<sup>32</sup>. A partir disso, pode-se apreender que, no momento em que o leitor tem contato com uma narrativa em suas diferentes formatações, ele nunca mais conseguirá manter um olhar único sobre a história: a leitura será sempre interligada através das diversas versões da ficção.

Ao optar por uma concepção ampla de transficcionalidade, Saint-Gelais também demonstra trabalhar com a problemática das fronteiras narrativas e entre mídias. Assim como Irina Rajewsky aborda o tema, também o autor preocupa-se com a questão dos limites ou a dificuldade de delimitações nos processos que envolvem as relações entre histórias adaptadas, transpostas, transformadas, expandidas. E da mesma forma que a maioria dos autores trabalham com o terreno da intermedialidade e suas vertentes, também Saint-Gelais define sua teoria como algo instável: « la transfictionnalité n'a décidément rien d'uniforme. Tracer ses contours, c'est donc moins l'établir dans son unité fallacieuse que prendre la mesure de ce qui, en elle, cohabite de manière à jamais instable » (SAINT-GELAIS, 2011, p.37)<sup>33</sup>.

Além disso, Saint-Gelais irá abordar, em seu livro *Fictions transfuges: la transfictionnalité et ses enjeux* uma gama variada de processos, adaptações e relações construídas ficcionalmente, que podem ser englobadas pela transficcionalidade em diferentes aspectos. É assim que o autor coloca à disposição em sua pesquisa a transficcionalidade enquanto expansão, versões, cruzamento e anexações, capturas, sistemas, além de discorrer sobre questões como a ficção e suas relações intertextuais, o estado midiático da ficção, e crítica e transficcionalidade. Com base nisso, observa-se que os elementos e os inúmeros apontamentos realizados por Saint-Gelais através do desenvolvimento de sua teoria, caminham, certamente, lado a lado com a transmedialidade.

---

<sup>32</sup> Implica por definição uma travessia, e então ao mesmo tempo uma ruptura e um contato, o segundo vem suturar, mas nunca perfeitamente, o que o primeiro separou (SAINT-GELAIS, 2011, p.23-24, tradução nossa).

<sup>33</sup> A transficcionalidade não tem nada de uniforme. Traçar seus contornos é pelo menos estabelecer na sua unidade falaciosa aquilo que está contido nela, coabitar de maneira nunca instável (SAINT-GELAIS, 2011, p.37, tradução nossa).

Diante de um contexto tão complexo, é sob uma perspectiva de meio termo que a linguagem folhetinesca e *A muralha* serão inseridas. Sugere-se aqui que a teoria da transmidialidade possa servir tanto para narrativas contemporâneas, como parte do ponto de vista da transmidialidade atual, basilar de Jenkins, quanto por narrativas de qualquer tempo, que trazem consigo a capacidade de tornarem-se processos transmídia. E a opção por considerar uma proposta transmídia dualizada não ocorre por acaso. Ela se faz necessária especialmente no contexto brasileiro, que se mostra diferenciado se comparado a outros países, e para abordar a linguagem folhetinesca como a base narrativa que possibilita que as novas produções televisivas possam ser repensadas sob o viés da transmidialidade.

A defesa do ponto de vista, se deve ao fato de ser possível observar que a linguagem folhetinesca não pode ser considerada como transmidiática no momento em que algumas telenovelas passaram a explorar alguns elementos da prática transmídia atual, mas sim que essa linguagem já nasce com elementos potencialmente transmidiáticos, que vão passando por um processo de evolução e exploração mais acentuada ao longo do tempo, até chegar ao momento em que a principal emissora de televisão do país inclui um projeto transmídia em sua produção ficcional, demonstrando o processo de readequação pelo qual passam as empresas que produzem ficção no Brasil, como destaca Massarolo:

Se cada plataforma deve fazer o melhor para contar um pedaço da história, o importante não é somente quebrar um mundo em várias partes e determinar que o produto seja autocontido, mas, sim, que cada uma das mídias se concentre em dar o melhor de si, ou seja, uma história disponibilizada numa mídia pode e deve expandir o universo narrativo para outras plataformas. O usuário, ao desbloquear uma história numa plataforma, adquire expertise sobre o tema e faz uso da imersão nos espaços narrativos para migrar de uma mídia para outra. Os diferentes estágios vivenciados nessa experiência reforçam a sua noção de pertencimento a um determinado universo narrativo e faz com que o público se identifique com os textos dispersos em diversas mídias, de forma autônoma ou relacionados. Neste sentido, a dispersão textual e o trânsito por diferentes mídias, propriedades intrínsecas da narrativa transmídia, exigem um repensar das práticas comunicacionais dos grandes conglomerados tradicionais (MASSAROLO, 2012, p.163-164).

A partir da releitura da linguagem folhetinesca sob o viés de elementos transmidiáticos, busca-se demonstrar que *A muralha* é uma narrativa plural e multifacetada. Abarcando assim as diferenciações da prática transmídia, bem como do processo de implantação mais acentuada de ficções transmídia nas telenovelas

brasileiras (ou folhetins televisivos, como são chamados), destaca-se *A muralha* como uma produção que se encontra em um momento híbrido, pois abarca tanto o formato do folhetim tradicional, de publicação seriada em um suporte escrito (revista), quanto pertence a um momento que prenuncia novas práticas, apresentando a versão televisiva em minissérie e também em DVD.

Sobretudo, serão observados elementos que remetem a uma qualidade transmidiática, existentes devido à sua herança marcadamente folhetinesca. Para fundamentar a proposta, realiza-se uma análise do percurso da linguagem folhetinesca desde seu surgimento na França, no século XIX, até sua adaptação ao universo da ficção televisiva no Brasil. O percurso contribui para o entendimento de *A muralha* como uma narrativa que ao nascer em forma de folhetim, carrega consigo a capacidade de transição por diferentes mídias, de transcendência narrativa e, portanto, de potencial para a transmidialidade.

#### **4 UMA RELEITURA DA LINGUAGEM FOLHETINESCA: APROXIMAÇÕES TRANSMIDIÁTICAS**

A transmidialidade não é um fenômeno homogêneo. A teoria sobre a prática transmídia, desenvolvida por teóricos de diferentes países, contribui para sedimentar a compreensão sobre novos processos transmidiáticos. Entretanto, apesar da vivência em um mundo em que o acesso a qualquer tipo de narrativa – informativa, comunicativa, ficcional – se tornou muito fácil, os processos de construção narrativos, os gêneros apresentados, bem como as formas de recepção se modificam entre os diferentes contextos. Hutcheon já destacava a questão, ao relacionar a adaptação com a capacidade, e necessidade, das histórias de se ajustarem a um determinado ambiente.

A capacidade de adaptação por vezes é tão determinante que seu resultado acaba tomando o espaço daquilo que o promoveu. Por exemplo, no Brasil, o romance-folhetim francês do século XIX transformou-se ao longo do século XX em “folhetim televisivo” - enquanto sinônimo da ficção televisiva brasileira. Além disso, a migração de tempo, de país e de mídia obteve tamanha popularidade que hoje a linguagem folhetinesca parece até mesmo mais brasileira que francesa e essa afirmação não se faz por acaso. Há no contexto latino-americano elementos que certamente possibilitaram a popularização do romance-folhetim e sua transição para outras mídias. E há na própria essência da linguagem folhetinesca uma propensão à transitoriedade: afinal, uma narrativa que está em um jornal, mas que não apresenta uma linguagem propriamente específica desse meio (como uma notícia ou matéria jornalística) parece chamar para si a qualidade de poder adaptar-se a qualquer espaço e de poder desdobrar-se em várias mídias.

Logo, para compreender melhor de que maneira uma linguagem, nascida há mais de dois séculos em um contexto social e temporal distante, pode ser relacionada a elementos de teorias bastante atuais como a transmidialidade, apresenta-se nesse capítulo uma releitura da linguagem folhetinesca de outrora e seu percurso até a contemporaneidade sob a luz dessas novas teorias, através da identificação de elementos semelhantes entre os fenômenos. É preciso destacar, entretanto, que não é objetivo aqui realizar um histórico do romance-folhetim, mas sim efetuar um entrecruzamento de olhares, sobre elementos teóricos e práticos, entre o velho e o novo, visando sustentar a tese de que toda narrativa possui

potencial para manter-se viva ao longo do tempo. No entanto, algumas linguagens – como a folhetinesca – tendem naturalmente a facilitar essa sobrevivência, devido ao seu caráter sempre adaptável ao novo – novos suportes comunicacionais e novas interações entre mídias. Para isso, três questões essenciais à linguagem folhetinesca serão analisadas e relacionadas às teorias “trans”, com o objetivo de perceber as conexões entre a “antiga” e a “nova” linguagem, em um movimento no qual será possível perceber que o antigo não é tão obsoleto quanto parece, e o novo não é tão original assim. São elas:

1. Aspectos mercadológicos: de que maneira a linguagem folhetinesca se insere em uma nova lógica que ficou conhecida como literatura “industrial” ou “comercial”, ou seja, uma literatura que tem como intuito a obtenção de lucro e é influenciada pelas leis do mercado, aspecto que se mostra intrínseco às narrativas transmídia atuais;
2. contextos: contraponto entre a ideologia popular na França durante o século XIX e uma propensão à literatura popular no Brasil, sedimentada especialmente no século XX, contextos que propiciaram a propulsão de narrativas folhetinescas/transmídiaicas;
3. recepção: elementos que promovem a identificação do público com a história, fidelização do leitor/telespectador, interação do público com influência nos rumos da história e na audiência e que são essenciais a ambas as narrativas folhetinescas e transmídiaicas;

Através da releitura da linguagem folhetinesca sob o ponto de vista da transmidialidade, realiza-se ainda a análise de como a narrativa *A muralha* aborda esses elementos em suas diferentes apresentações midiáticas, especialmente em sua forma inicial de romance em folhetim e sua versão televisiva no formato minissérie.

#### 4.1 Relações mercadológicas: a literatura com valor comercial

A ligação do romance-folhetim à lógica do mercado e de uma produção industrial que visa ao consumo e ao lucro, durante o século XIX foi, sobretudo, uma via de mão dupla. Destaca-se muito que o sucesso do romance-folhetim se deve a sua estrutura serializada, que se encaixa no jornal diário e que, por isso, tem um alcance grandioso do público para a época. Dessa forma, as narrativas folhetinescas se beneficiam de um contexto voltado para o mercado, que lhe oferece divulgação e rentabilidade. Ao mesmo tempo, porém, é preciso sublinhar que a imprensa também se beneficiou enormemente do efeito de sucesso do romance-folhetim, que lhe garantiu, da mesma forma, divulgação e lucro. Assim, se a publicação de um romance-folhetim em um jornal da época lhe valia a certeza de uma publicação em livro, já com sucesso garantido, o jornal teve, por exemplo, o seu custo visivelmente reduzido, graças aos romances-folhetins que alimentavam suas páginas e aumentavam consideravelmente as vendas diárias e assinaturas:

Em lançant *La Presse*, il ramena l'abonnement de 80 à 40F. Mais pour attirer l'annonce, il fallait un public accru : le roman-feuilleton fut l'appât tendu aux abonnés. Armand Dutacq, ancien associé de Girardin fonda *Le Siècle* sur le même plan. Ils inaugurent tous deux l'ère de la presse de masse. Les calculs de Dutacq et de Girardin se révélèrent juste : au bout de trois ans, *Le Siècle* avait déjà 30 000 abonnés ; *La Presse* en avait, en 1846, 22 000. Entre 1836 et 1845, les principaux quotidiens de Paris suivirent la même voie, publièrent les romans-feuilletons et doublèrent leur tirage (QUEFFELÉC, 1989, p.11-12)<sup>34</sup>.

Fica claro, portanto, que romance-folhetim e imprensa se retroalimentavam, ambos com o mesmo intuito: gerar lucro, o que fez com que se estabelecesse uma nova visão da literatura, relacionada ao mercado e a qual instaura um contexto de duras críticas à literatura industrial. Afinal, uma arte consagrada e canônica como a literatura não deveria render-se à “mediocridade mercantil”. Mesmo assim, muitos autores franceses do século XIX se sujeitaram às regras dessa literatura de mercado: eles encontraram na qualidade transitória do romance-folhetim, ou seja, na

---

<sup>34</sup> Ao lançar *La Presse*, ele retorna a assinatura de 80 a 40 francos. Mas para atrair a publicidade era necessário que o público crescesse: o romance folhetinesco foi a isca posta para os assinantes. Armand Dutacq, antigo sócio de Girardin funda *Le Siècle* no mesmo plano. Eles inauguram a era da imprensa de massa. Os cálculos de Dutacq e de Girardin se revelaram bons: no começo dos três primeiros anos, *Le Siècle* tinha já 30 000 assinantes; *La Presse* tinha, em 1846, 22 000. Entre 1836 e 1845, os principais jornais de Paris seguiram a mesma via, publicaram os romances folhetinescos e dobraram sua tiragem (QUEFFELÉC, 1989, p.11-12, tradução nossa).

possibilidade de que a narrativa logo poderia ser publicada também em livro, uma justificativa para aceitar publicar suas narrativas em um espaço mal visto pela elite cultural da época, colocando em prática uma espécie de “fins que justificavam os meios”:

Et pourtant le roman-feuilleton, en tant que mode de diffusion, domine tellement le marché qu'il devient le lieu de passage obligé de presque toute la production romanesque du siècle : de Balzac à Zola, d'Eugène Sue à Gaston Leroux, de Dumas à Maurice Leblanc (le créateur d'Arsène Lupin), mais aussi de Gautier à Barbey d'Aurevilly, de Duranty à Huysmans, et j'en passe, tous ont défilé dans le feuilleton. C'est que le journal est la seule vitrine du roman, en ce siècle, que ni se possède, en fait de prix littéraires, que ceux de l'Académie, qui n'ont guère d'écho, dans le grand public, et qui ne jouit pas encore d'*Apostrophes*. Et en siècle où l'écrivain se doit de gagner sa vie à la pointe de sa plume, le journal est le seul moyen de se faire connaître et de vendre (QUEFFELEC, 1989, p.05)<sup>35</sup>.

Como exposto na citação, o romance-folhetim publicado no jornal representava para os escritores da época uma maneira rápida de atingir um grande público, garantindo sucesso à posterior publicação do próprio romance em seu suporte consagrado, o livro. Esse fato suscita pelo menos duas questões relacionadas ao surgimento do romance-folhetim e que podem ser associadas à lógica da qualidade transmídia. A primeira delas é a já comentada vocação para a transição por diferentes meios. Sua característica serializada lhe garante espaço nos jornais diários, mas a ideia que fomenta um romance publicado em capítulos em uma mídia de massa não tem como objetivo mantê-lo apenas nesse meio. A ideia é que a narrativa possa ser estendida quase automaticamente a outra mídia, o livro, e se possível também a outros formatos que pudessem ser absorvidos pelo público, como a adaptação das narrativas aos palcos do teatro:

Beaucoup de romans-feuilletons en effect donnèrent lieu à des *adaptations théâtrales*. [...] Tous les grands romans-feuilletons – et même les moins grands – de la Monarchie de Juillet ont été adaptés e joués dans les

---

<sup>35</sup> Ainda, o romance folhetesco, como modelo de difusão, domina o mercado que se torna um lugar de passagem para quase toda a produção romanesca do século: Balzac a Zola, Eugene Sue a Gaston Leroux, de Dumas a Maurice Leblanc (o criador de Arsene Lupin), mas também de Gautier a Barbey Aurevilly, de Duranty a Huysmans, e outros, todos passaram pelo folhetim. É que o jornal é a única vitrine do romance, nesse século, que não possui prêmios literários, ou aquelas honras da Academia, que têm pouco eco no grande público, e que ainda não se apresenta no programa *Apostrophes*. Esse século no qual o escritor tem que ganhar a vida com a ponta de sua pluma, o jornal é o único meio para se promover e vender (QUEFFELEC, 1989, p.05, tradução nossa).

théâtres de mélodrame : l'Ambigu-Comique, la Porte-Saint-Martin, la Gaïte, la Renaissance (QUEFFÉLEC, 1989, p.33-34)<sup>36</sup>.

A transição quase automática do romance-folhetim por pelo menos três mídias pode não constituir um jogo transmidiático completamente idêntico ao da atualidade, pois certamente a evolução técnica das mídias existentes e o surgimento de novas mídias proporcionam outros patamares possíveis de desenvolvimento transmidiático. Hoje, grande parte das narrativas utiliza essa capacidade para criar, sobretudo, um campo de interação direta com o público, utilizando principalmente a função de complementaridade entre as diferentes disposições midiáticas da história.

Mesmo assim, é possível afirmar que o acesso do público a diversas versões de um mesmo romance-folhetim praticamente de forma simultânea, em pleno século XIX, pode ser considerado como um elemento latente para o que no futuro será explorado como uma das principais características da transmidialidade. Já naquela época, as publicações nos jornais se estendiam por longos meses, o lançamento da narrativa em livro promovia a sucessão de inúmeras reedições dependendo de seu sucesso, e as peças de teatro promoviam turnês por um bom tempo, o que provocava no leitor/espectador uma experiência de recepção plural e simultânea, não única, além de ampliar e prolongar a relação entre o público e a narrativa, assim como ocorre com as histórias transmídia atualmente.

Além disso, o sucesso atingido pelo romance-folhetim e a expectativa pelo próximo capítulo geravam uma promoção automática e intensa da própria narrativa, reiterando e fidelizando um público cada vez maior, inclusive em números espantosos para a época:

Em 1846, lês trois principaux quotidiens de Paris avaient respectivement : *Le Siècle*, 32 885 abonnés; *Le Constitutionnel*, 24 771 abonnés; *La Presse*, 22 170 abonnés. Quand on sait qu'un tirage de 1500 exemplaires était déjà considérable pour un volume de roman en librairie, on mesure la différence. Il faut, de plus, multiplier par trois ou quatre le chiffre des abonnements pour obtenir celui des lecteurs. Les abonnements étaient en effect souvent collectifs : toute une famille, voire toute une maisonnée lisait le journal. Les clubs de lecture et les cabinets de prêt avaient aussi leurs abonnements. Dans certains milieux ouvriers, dans le petit peuple des villes, on lisait le journal en commun. Michelet avance comme chiffre le plus extrême en

---

<sup>36</sup> Muitos romances folhetinescos permitiram adaptações teatrais [...] Todos os grandes romances folhetinescos - e mesmo os menores- da Monarquia de Julho foram adaptados e encenados dentro da perspectiva do teatro melodramático: 'Ambigu-Comique, la Porte-Saint-Martin, la Gaïte, la Renaissance (QUEFFÉLEC, 1989, p.33-34, tradução nossa).

1847, 1 500 000 lecteurs pour l'ensemble de la presse (QUEFFÉLEC, 1989, p. 31)<sup>37</sup>.

O contexto de popularização do folhetim só foi possível, certamente, pela consolidação da literatura industrial, ratificando que o nascimento da linguagem folhetinesca, além de ser indissociável da ideia de ascensão de um “mercado literário” também se liga a dois outros fatores: o surgimento de novos meios de comunicação de massa e a evolução tecnológica, duas questões que também fazem referência aos processos mercadológicos da transmidialidade. Segundo Danielle Aubry,

Si la constitution d'une littérature destinée principalement à un public populaire est loin d'être nouvelle, l'apparition de ce que Sainte-Beuve appelait, en 1839, la littérature industrielle, inaugure un phénomène tout à fait inédit. En effet, cette littérature dite facile, de divertissement, est la 'conséquence directe d'une transformation technique de la presse', la fabrication mécanique de papier bon marché et l'invention des grandes presses rotatives, qui permettent, pour la première fois dans l'histoire de l'imprimerie, de produire à moindre coût non seulement une grande quantité de monographies mais aussi (et surtout) de revues et journaux à grand tirage (AUBRY, 2006, p.07)<sup>38</sup>.

Dessa forma, assim como no século XIX o romance-folhetim somente pode surgir devido ao avanço técnico da imprensa e a sua inovação através do surgimento de novas mídias, também as teorias que promovem a análise do campo da literatura, outras artes e mídias, como a transmidialidade, são impulsionadas pelo aparecimento da tecnologia digital, que se mostra tanto como avanço técnico, quanto como inovação (meio digital enquanto nova mídia). Esses fatores, por sua vez, estão diretamente ligados à questão mercadológica, um elemento que perpassa

---

<sup>37</sup> Em 1846, os três principais jornais diários de Paris tinham respectivamente: *Le Siècle*, 32 885 assinantes; *Le Constitutionnel*, 24 771 assinantes; *La Presse*, 22 170 assinantes. Quando se sabe que uma tiragem de 1500 exemplares era já considerável para um romance na livraria, mede-se a diferença. É necessário ainda mais, multiplicar por três ou quatro o número de assinaturas para o mesmo número de leitores. As assinaturas eram, na verdade, frequentemente coletivas: toda uma família, ver toda uma família que lia o jornal. Os clubes de leitura e as salas de empréstimo tinham suas assinaturas. Em certos meios operários, em pequenos grupos das cidades, lia-se um jornal comum. Michelet aumenta o número, chegando ao extremo em 1847, 1 500 000 leitores no conjunto da imprensa. (QUEFFÉLEC, 1989, p. 31, tradução nossa).

<sup>38</sup> Se a constituição de uma obra literária destinada, principalmente, a um público popular é longe de ser nova, a aparição daquilo que Sainte-Beuve chamava, em 1839, a literatura industrial, inaugura um fenômeno inédito. Na verdade, essa literatura dita fácil, de diversão, é 'a consequência direta de uma transformação técnica da imprensa', a fabricação mecânica do papel barato e a invenção das grandes rotativas, que permitiam pela primeira vez na história da impressão, produzir a um menor custo não apenas uma grande quantidade de monografia mas também (e sobretudo) de revistas e jornais em grande tiragem (AUBRY, 2006, p.07, tradução nossa).

o romance-folhetim (desde seu surgimento até os dias atuais) e as narrativas transmidiáticas da atualidade. Ambas as narrativas se mostram intrinsecamente ligadas ao lucro e às leis do mercado, indo contra a corrente da arte enquanto *apenas* objeto de valor estético e a favor *também* de um valor monetário.

Portanto, se hoje as narrativas transmidiáticas se desdobram em diferentes mídias e garantem lucro sucessivo através de inúmeras formas de apresentação, no século XIX as histórias folheteiras também se mostraram como uma insaturável fonte de renda: « Le succès du Comte de Monte-Cristo est immense, égal à celui des Mystères de Paris. Les deux romans seront appelés d'innombrables rééditions et deviendront la matrice d'innombrables récits postérieurs » (QUEFFELÉC, 1989, p.19)<sup>39</sup>. Além disso, o romance-folhetim não estava sozinho, segundo Aubry (2006), pois vinha acompanhado da redução do custo das assinaturas de jornal para 40F e da valorização dos chamados *petites annonces*, ou seja, da propaganda, o que lhe colocava em um contexto até então jamais vivenciado pela literatura.

É possível ratificar que mesmo que a adaptação e a transição de narrativas por diferentes mídias não fosse assunto novo no século XIX, pois existia desde a antiguidade, será o romance-folhetim um dos promotores da inserção da literatura em um ambiente de mercado, tanto materialmente – dividindo espaço com a publicidade nas páginas dos jornais - quanto simbolicamente – representando uma literatura que é construída e apresentada para o consumo de massa. Isso redefine a questão da transição das narrativas por diferentes mídias a partir do século XIX e estabelece as primeiras bases para uma futura cultura da transmidialidade, na qual a narrativa está ligada de maneira mais explícita às questões de cunho lucrativo e mercadológico.

Assim, a proximidade entre a narrativa literária e a publicidade – algo que não existia até então - instaura uma ruptura na concepção da literatura enquanto arte somente canônica, jogando luz também ao seu viés popular. Não que antes do romance-folhetim não existisse literatura popular, porém é esse ponto de vista – da popularidade, da linguagem simples, do acesso fácil ao público, da convivência com anúncios publicitários – que é extremamente acentuado pelo surgimento do

---

<sup>39</sup> O sucesso de *Comte de Monte Cristo* é imenso, igual àquele de *Mistérios de Paris*. Os dois romances serão reeditados inúmeras vezes e se tornarão a matriz de inúmeras narrativas posteriores" (QUEFFELÉC, 1989, p.19, tradução nossa).

romance-folhetim. E é a partir daí que passa a ser mais natural ver, lado a lado, um capítulo de uma narrativa e um anúncio de sabão, por exemplo, como ocorre com *A muralha*, na revista *O cruzeiro* (relações analisadas no capítulo dois da tese).

Além de influenciarem diretamente no processo de recepção da narrativa, observa-se que a linguagem folhetinesca e a construção de suas relações com elementos mercadológicos – como, por exemplo, o contato direto com a publicidade – segue um padrão muito parecido no decorrer de mais de dois séculos. Além da questão das propagandas que dividem espaço com as narrativas, seja no romance-folhetim publicado no jornal ou revista, seja nas adaptações para rádio ou TV, é preciso destacar também que o orçamento, outro elemento ligado ao campo mercadológico, afeta diretamente as produções, especialmente as televisivas. Ao sublinhar o nascimento e formação das *soap operas* norte-americanas, uma das primeiras expressões de ficção televisiva, Aubry irá destacar a importância do fator financeiro no âmbito da produção e mesmo da escrita das narrativas televisuais, em comparação às narrativas publicadas na mídia livro:

Pour comparaison, le livre forme ce qu'on pourrait appeler un médium souple, c'est-à-dire presque tout à fait libre de contingences matérielles qui supposent une logistique financière et administrative très lourde : par exemple, un romancier peut inventer une multitude de décors et de personnages complètement loufoques sans avoir à subir les remontrances d'un producteur soucieux de respecter son budget et de ne pas contrarier outre mesure les attentes du public (AUBRY, 2006, p.132)<sup>40</sup>.

A influência de uma “logística financeira” nutre assim uma relação estreita entre a narrativa e seu viés mercadológico, razão pela qual, muitas vezes, tais histórias serem criticadas, pois aparentemente se distanciam de outros objetivos, como por exemplo, uma preocupação com certa “qualidade narrativa”. As críticas, que se intensificaram durante o sucesso do romance-folhetim no século XIX, se mantêm até hoje, no terreno da transmidialidade, especialmente quando os argumentos se colocam frente a grandes franquias, além de estar presente em muitos discursos relacionados às telenovelas, no âmbito brasileiro. Ao analisar as *soap operas* norte-americanas, tanto radiofônicas quanto televisivas, Aubry lembra

---

<sup>40</sup> Por comparação, o livro forma aquilo que chamaríamos de um meio flexível, isto é, quase livre das contingências materiais que supõem uma logística financeira e administrativa muito pesada, por exemplo, um romancista pode criar uma multidão de decorações e de personagens completamente loucos sem ter que aumentar as advertências de um produtor preocupado em respeitar seu orçamento e não contrariar às expectativas do público (AUBRY, 2006, p.132, tradução nossa).

que as primeiras produções até mesmo se mesclavam aos anúncios publicitários, ratificando a proximidade e até mesmo apagando as fronteiras entre uma produção e outra:

La vocation strictement commerciale du « soap » a déterminé ses modes de production dès les débuts de son existence, à la radio puis dans les années suivant l'avènement de la télévision. En réalité, les premiers « soaps » radiophoniques étaient des annonces publicitaires déguisées vantant les mérites d'un produit tout en racontant une histoire ; la diégèse servait ainsi à créer une situation dramatique susceptible de provoquer chez les auditeurs une émotion très ciblée, dans le but de les inciter à acheter un produit donné. Les auteurs se sont donc conformés d'emblée aux habitudes de vie du public visé, les femmes au foyer, consommatrices idéales de produits ménagers, ce qui a profondément marqué la narrativité du « soap » qui a évolué très lentement depuis les premières productions télévisuelles (AUBRY, 2006, p.138)<sup>41</sup>.

Para a autora, a influência dos fatores ligados ao mercado é tão forte que algumas vezes determina certos procedimentos de construção narrativa. A participação ativa de patrocinadores e um modo de produção “industrial”, por exemplo, promovem uma prática de divisão do trabalho « qui non seulement réduit considérablement les interactions directes entre les créateurs et les autres intervenants, mais impose un modele narratif très strict, dont aucun auteur ne peut déroger, sous peine d'être congédié » (AUBRY, 2006, p.140)<sup>42</sup>. Desta forma, a linguagem folhetinesca, ao transitar por novas mídias, vê ampliada a sua relação com os aspectos financeiros que envolvem a sua produção.

Os reflexos dessas novas influências podem ser constatados em mudanças na transposição da narrativa para o rádio e/ou para a televisão. Por exemplo, se em um romance-folhetim o autor pode descrever um ambiente durante várias páginas (e isso lhe rendia mais dinheiro, já que durante algum tempo os folhetinistas eram pagos por linha redigida), em uma produção televisiva isso sairia muito dispendioso

---

<sup>41</sup> A vocação, estritamente, comercial da "novela" determinou seus modos de produção do começo de sua existência, na rádio e depois nos anos seguintes à chegada da televisão. Na verdade, as primeiras "novelas" radiofônicas tinham anúncios publicitários fantasiados vendendo os méritos de um produto contando uma história; a diegese servia também para criar uma situação dramática suscetível em provocar nos ouvintes uma emoção muito específica, com um objetivo de comprar um dado produto. Os autores conformam suas narrativas aos hábitos da vida do público visado, as donas do lar, consumidoras ideais dos produtos domésticos, marcou profundamente a narrativa da "novela" que desde então evoluiu lentamente para as primeiras produções televisivas (AUBRY, 2006, p.138, tradução nossa).

<sup>42</sup> Não apenas reduziu, consideravelmente, as interações diretas entre criadores e outros interventores, mas impôs um modelo narrativo muito restrito, que nenhum autor poderia se libertar, sob pena de ser demitido (AUBRY, 2006, p.140, tradução nossa).

e maçante. Isso faz com que nessas adaptações se aprofunde ainda mais « la redondance narrative, qui leur permettait de réduire le nombre de décors à fabriquer et de scènes à tourner » (AUBRY, 2006, p.144)<sup>43</sup>.

Assim, se no século XIX as relações mercadológicas envolvendo os patrocínios, a publicidade e as empresas gerenciadoras já dividiam espaço nos jornais com as narrativas folhetinescas e influenciavam em sua proposta narrativa, ao atingirem novas mídias, a partir das *soap operas*, esse jogo ganha continuidade e acentua-se. Aubry destaca que

Cette machine narrative trop bien huilée qu'est devenue le « soap opera » qui a fini par prévaloir sur ses créateurs, a non seulement accéléré le processus de commercialisation de la fiction amorcé au XIXe siècle, mais a également rendu possible ce qui aurait été impensable à l'époque des grands feuilletonistes comme Balzac, Sue et Dumas : l'ère de l'auteur-commis (AUBRY, 2006, p.145)<sup>44</sup>.

Das *soap operas* norte-americanas para o “folhetim televisivo” brasileiro, algumas diferenças são bastante visíveis, tanto em termos de conteúdo, quanto em termos de formato. Assim, abordando essas relações na produção da TV brasileira, observa-se que tanto no rádio, quanto na televisão, as radionovelas e as telenovelas têm sua sequência narrativa interrompida não só pela espera do próximo capítulo, mas também pelos minutos reservados aos comerciais durante a transmissão de cada capítulo diário.

Logo, tal qual ocorria na revista *O Cruzeiro*<sup>45</sup> (figura 27), *A muralha* em formato de minissérie também apresenta em seu encadeamento diário uma miscelânea entre narrativa e comerciais de televisão: propagandas de provedores de internet, marcas de café, de produtos de beleza, de absorventes e de outros programas da emissora fazem parte do repertório de quem assistia à minissérie, como mostram as imagens abaixo (Figuras 28, 29, 30, 31 e 32), retiradas da sequência de um dos intervalos da minissérie, em seu último capítulo, transmitido em 31 de março de 2000 e disponível no site *Youtube.com*:

<sup>43</sup> A redundância narrativa, que permitiu reduzir o número de cenários para fabricar e cenas para gravar" (AUBRY, 2006, p.144, tradução nossa).

<sup>44</sup> Esta máquina narrativa muito bem lubrificada que se tornou a "novela" que acabou por prevalecer sobre seus criadores, não apenas acelerou o processo de comercialização da ficção iniciado no século XIX, mas também tornou possível algo que era impensável na época dos grandes autores de folhetins como Balzac, Sue e Dumas: a era do autor comissionado (AUBRY, 2006, p.145, tradução nossa).

<sup>45</sup> Mais sobre a análise da disposição da narrativa e sua relação com anúncios publicitários encontra-se entre as páginas 41 a 44 da tese.

Figura 32:



Legenda: A publicidade dividia espaço com as narrativas folhetinescas, em O Cruzeiro.

Figura 33:



Figura 34:



Figura 35:



Figura 36:



Figura 37:



Legenda: As figuras 32 a 36 mostram alguns comerciais transmitidos no intervalo de *A muralha*, em 2000.

Observa-se que a publicidade caminha lado a lado com a linguagem folhetinesca desde o século XIX e por todas as suas versões transmidiáticas. Essas relações serão ainda mais acentuadas no momento em que surgem as novas mídias

digitais, no final do século XX, quando, ao despontarem as grandes franquias, a narrativa se torna, ela mesma, um “objeto de publicidade”. O fato explica-se porque a história transmídia faz parte de um intrincado jogo mercadológico que tem como um de seus principais objetivos “vender” a narrativa como uma grande marca, um objeto a ser consumido por seus fãs. Constata-se assim que o cunho mercadológico de uma narrativa, na era da transmidialidade, se torna ainda mais explícito, porém fica claro que não é somente a partir dessa fase que se instaura essa relação.

Quem, primeiramente, diminui a distância entre a literatura e o mercado é o romance-folhetim, fator que abre as portas para a exploração de novas relações entre literatura, arte e mídias, embaralha as fronteiras e limites entre narrativa e elementos mercadológicos (publicidade, patrocínio, etc.) e coloca em discussão, até os dias de hoje, as questões relacionadas ao valor literário e ao valor de mercado. Assim, na “era da transmidialidade”, as confluências entre aspectos de mercado e lucro continuam construindo as mais variadas relações com a narrativa, influenciando em suas formas de produção e recepção, e suscitando debates. Segundo Marie-Laure Ryan, existem dois polos a serem considerados quando se trata de narrativas que podem ser consideradas transmidiáticas e, como se pode auferir na citação seguinte, ambos os polos se mostram indissociáveis do viés mercadológico:

The first pole is what could be called the “snowball” effect: a certain story enjoys so much popularity, or becomes culturally so prominent, that it spontaneously generates a variety of prequels, sequels, fan fiction and transmedial adaptations. In this case there is a central text that functions as common reference to all the other texts. Harry Potter and Lord of the Rings are good examples of the snowball effect [...].

The other pole is represented by a system in which a certain story is conceived from the very beginning as a project that develops over many different media platforms. Storyworlds become commercial franchises, and the purpose of the developers is to get the public to consume as many different media as possible. Jenkins illustrates this situation with the caThe Matrix (2006:93-130): the Wachowski brothers deliberately planned a narrative empire that involved not only the films, but video games and comics. The films functioned for most people as the entry point into the system, and they could very well be consumed on their own, but they were full of esoteric clues which could only be deciphered by the players of the game (RYAN, 2013, p. 01-02)<sup>46</sup>.

---

<sup>46</sup> O primeiro pólo é o que poderia ser chamado de efeito “bola de neve”: uma certa história possui tanta popularidade, ou torna-se culturalmente tão proeminente, que espontaneamente gera uma variedade de narrativas anteriores, seqüências, fan fiction e adaptações transmídia. Neste caso há

Com base nas afirmações da autoria, um dos polos refere-se às histórias que se *tornam* transmídias devido ao seu sucesso: quando uma narrativa é bem recebida pelo público, abrem-se novas possibilidades para o texto, que se expande para outras mídias e alimenta por mais tempo a atenção do público, que por sua vez garante um lucro não planejado na concepção inicial da narrativa. Em outro polo estarão as narrativas que se inserem em uma proposta transmidiática desde seu início. São as grandes franquias como *Matrix*, desenvolvidas com o intuito de valer-se do máximo possível de nichos de mercado – cinema, jogos, histórias em quadrinho – e assim transformar o leitor/espectador em um ávido *consumidor*.

A abordagem proposta por Ryan lembra as questões debatidas no capítulo anterior referentes à qualidade transmidiática e ao projeto transmídia. Porém, o que se mostra necessário ressaltar é que, em ambos os casos, o elemento que promove a produção e a disseminação de uma narrativa transmidiática é o viés mercadológico, ou seja, o impulso lucrativo que pode ser gerado a partir da transição dessas histórias por outras mídias. Assim, o fator mercadológico ganha uma dimensão maior quando trata de narrativas transmidiáticas, de maneira semelhante ao que ocorreu com o surgimento do romance-folhetim, que impulsionou a via da “literatura de mercado” no século XIX. Nas duas manifestações o elemento “financeiro” é não somente importante, mas possui a dimensão de definir rumos da história, escolhas no momento da produção e direcionamentos no âmbito da recepção, o que ratifica que se pode realizar a conexão entre linguagem folhetinesca enquanto uma linguagem bastante adaptável ao universo transmídia.

---

um texto central que funciona como referência comum a todos os outros textos. Harry Potter e Senhor dos Anéis são bons exemplos do efeito de bola de neve [...].

O outro pólo é representado por um sistema na qual uma certa história é concebida desde o início como um projeto que se desenvolve ao longo de muitas plataformas de mídia. Storyworlds tornaram-se franquias comerciais, e o propósito dos desenvolvedores é fazer com que o público possa consumir em muitos meios diferentes. Jenkins ilustra essa situação com a *Matrix* (2006: 93-130): as irmãs Wachowski deliberadamente planejaram um império narrativo que envolvia não apenas os filmes, mas jogos de vídeo e quadrinhos. Os filmes funcionaram para a maioria das pessoas como o ponto de entrada no sistema, e eles poderiam muito bem se esgotar ali, mas eles estavam cheios de pistas esotéricas que só poderia ser decifradas pelos jogadores do jogo (RYAN, 2013, p. 01-02, tradução nossa).

## 4.2 Contexto(s)

Um dos pontos mais importantes ao se abordar o romance-folhetim é o seu contexto de surgimento. É essencial destacar que o romance-folhetim nasce em um momento histórico específico, que permitiu a formação de um público leitor *popular*. Assim, é praticamente impossível buscar “conhecimento teórico” sobre essas narrativas, sem que se mergulhe em um período histórico culturalmente inebriante e arrebatador. Esse contexto é marcado pela transformação social, econômica e política de países europeus, em especial da França e da Inglaterra.

Nos dois países, o romance-folhetim atingiu o público operariado, porém não uma camada miserável da população, e sim, os “pequeno-burgueses”, além dos conhecidos comerciantes, costureiras, empregados das casas de famílias ricas, que liam os livros de seus patrões, enfim, uma gama diversificada de novos profissionais que surgem com o avanço da industrialização e o crescimento esfuziante das cidades:

Com a revolução burguesa e industrial, surgia uma sociedade móvel, aberta às possibilidades de mudanças. Construía-se um mundo mercantilizado, onde tudo, até mesmo as artes, transformavam-se em mercadoria, em objeto de compra e venda. Daí a necessidade que sentiam os escritores da primeira metade do século XIX em retratar essa nova forma de pensar a arte. O desafio colocado para eles era a representação do todo social e seu processo de mudança. Cabia à literatura criar uma nova imagem do mundo social que se adequasse às novas demandas da produção e circulação de mercadoria (CAVALCANTE, 2005, p. 63).

Assim, as mudanças surgiam em todas as esferas: até mesmo a arquitetura das cidades, especialmente de Paris, a “capital do século XIX”, refletiam as novas relações construídas entre o social e o econômico. Segundo Benjamin, as passagens, ou seja, ruas cobertas que se transformaram em verdadeiras galerias de lojas, estabelecem uma relação de consumo, através da qual o indivíduo passeia pela cidade como um « flâneur, qui s’abandonne aux fantasmagories du marché » (BENJAMIN, 2015, p.08)<sup>47</sup>. A partir disso, a cidade passa a ser projetada para acentuar relações comerciais e « en vue de leur aménagement l’art entre au service du commerçant [...]. Des deux côtés du passage, qui reçoit sa lumière d’en haut,

---

<sup>47</sup> O flâneur, que se abandona às fantasmagorias do mercado (BENJAMIN, 2015, p.08). (Tradução nossa).

s'alignent les magasins le plus élégants, de sorte qu'un tel passage est une ville, un monde en miniature » (BENJAMIN, 2015, p. 11-12)<sup>48</sup>. O autor destaca que é também durante o século XIX que se consagram diante do grande público (apresentando-se aí os primeiros passos para uma ideia de sociedade de massa/consumo de massa) as chamadas “exposições universais” ou

centres de pèlerinage de la marchandise-fétiche. [...] Les expositions universelles ont eu pour précurseurs des expositions nationales de l'industrie, dont la première eut lieu en 1798 sur le Champ-de-Mars. Elle est née du désir « d'amuser les classes laborieuses et devient pour elles une fête de l'émancipation ». Les travailleurs formeront la première clientèle (BENJAMIN, 2015, p.19-20)<sup>49</sup>.

Nota-se que o embrião de diversos novos valores, característicos de uma sociedade voltada para o mercado e para o consumo, se apresentam nas afirmações de Benjamin. Desde uma cidade que passa a moldar-se como uma grande vitrine, até a transformação de uma classe social em formação, o proletariado, como um público consumidor em potencial, passando ainda pela questão da mudança na relação entre homem e “objeto”. Segundo Benjamin, com a valorização da ideia de mercadoria, o valor de uso dos objetos passa para segundo plano e outras conexões passam a ser exploradas como o simples prazer e a distração. Assim,

À l'intérieur dès divertissements, auxquels l'individu s'abandonne dans le cadre d l'industrie de plaisance, il reste constamment un élément composant d'une masse compacte. Cette masse se complaît dans le parcs d'attractions avec leurs montagnes russes, leurs « tête-à-queue », leurs « chenilles », dans une attitude toute de réaction. Elle s'entraîne par là à cet assujettissement avec lequel la propagande tant industrielle que politique doit pouvoir compter. – L'intronisation de la marchandise et la splendeur des distractions qui l'entourent, voilà le sujet secret de l'art de Grandville (BENJAMIN, 2015, p.21)<sup>50</sup>.

<sup>48</sup> Em vista do planejamento entre a arte e o serviço do comércio [...]. Dos dois lados da passagem, que recebe as luzes do alto, alinham-se lojas mais elegantes, uma espécie de passagem tornou-se uma cidade, um mundo em miniatura" (BENJAMIN, 2015, p. 11-12, tradução nossa).

<sup>49</sup> Centros de peregrinação da mercadoria-fetice. [...] As exposições universais foram as precursoras das exposições nacionais de indústria, cuja primeira edição aconteceu em 1798 no Champ-de-Mars. Ela nasceu do desejo "de diversão das classes operárias e se tornaram uma festa de emancipação". Os trabalhadores formarão a primeira clientela (BENJAMIN, 2015, p.19-20, tradução nossa).

<sup>50</sup> No interior das diversões, as quais o indivíduo abandona-se no quadro da indústria do prazer, torna-se constantemente um elemento de uma massa compacta. Essa massa desfruta nos parques de diversão com suas montanhas-russas, de sua cabeça à cauda, de seus vagões, numa atitude com bastante reação. Ela é treinada por esse assujeitamento com o qual a propaganda tanto industrial

Dessa forma o social, durante todo o século XIX, estabelece conexões profundas com as transformações em curso nas grandes cidades. Segundo Claire Fredj, a presença dos novos meios de transporte como o trem e a construção de grandes estações favorece, por exemplo, a distribuição e o consumo de jornais. Concepção com a qual também corrobora Jean-Yves Mollier que destaca que « Les grandes compagnies de chemin de fer se partageaient Le pays et Le *Petit Journal* bénéficiait à la fois de la multiplication des bibliothèques de gare de Louis Hachette [...] » (MOLLIER, 2000, p. 30)<sup>51</sup>. A própria forma de apreensão da leitura se modifica « avec l’habitude tout à fait nouvelle d’acheter le journal au kiosque et non plus de le consulter chez soi ou dans un cabinet de lecture, un café ou un cercle » (MOLLIER, 2000, p. 30-31)<sup>52</sup> e começa a impor-se, assim, uma cultura midiática vivenciada no cotidiano.

Além disso, a evolução da indústria e a proliferação de ambientes insalubres e até mesmo os novos “barulhos” provocados pelo crescimento populacional, tudo contribuía para que « perceptions changeantes transforment les paysages, envisagés comme une appréciation sensible de l’espace, une manière de le représenter, de le charger de significations et d’émotions » (FREDJ, 2014, p.47)<sup>53</sup>. Unido ao contexto de mudanças, o processo de ascensão da burguesia formando a nova conjuntura social trouxe à vida europeia uma situação que visava “não somente criar um mundo de plena distribuição material, mas também de crescente felicidade, oportunidade humana e razão, de avanço das ciências e das artes, numa palavra, um mundo de contínuo e acelerado progresso material e moral” (HOBBSAWN,1982, p.17).

No terreno em que se constrói esse progresso, o romance-folhetim tem acentuada a sua função moralizante. Esse espaço se estabelece inclusive devido ao já destacado aumento considerável do público leitor, afinal, como destacam Cavallo e Chartier, « un texte n’existe que parce qu’il est un lecteur pour lui donner

---

quanto política deve poder contar. - A entronização da mercadoria e o esplendor das distrações que os cercam, aqui o tema secreto da arte da metrópole (BENJAMIN, 2015, p.21, tradução nossa).

<sup>51</sup> As grandes companhias ferroviárias compartilhavam Le Pays e Le Petit Journal se beneficiando ao mesmo tempo da multiplicação das bibliotecas nas estações de Louis Hachette [...] (MOLLIER, 2000, p. 30, tradução nossa).

<sup>52</sup> "Com o hábito novo de comprar jornal na banca e não mais consultar na sua casa ou no escritório, café ou no círculo" (MOLLIER,2000, p. 30-31, tradução nossa).

<sup>53</sup> Percepções cambiantes transformam as paisagens, considerados como uma apreciação sensível do espaço, uma maneira de representá-lo, de mudá-lo de significações e de emoções" (FREDJ, 2014, p.47, tradução nossa).

signification » (CAVALLO & CHARTIER, 2001, p.07)<sup>54</sup>. Assim, destaca-se um acesso maior da população à leitura devido à crescente alfabetização que conforme Mollier impulsiona o mercado de impressos na época

Cette alphabétisation de masse qui est la condition même de l'apparition d'un marché des imprimés, livres, journaux, albums et bandes dessinés, capable de contenter les besoins du plus grand nombre s'il choisit d'obéir à la logique de la demande, ou de les faire naître, s'il privilégie l'innovation et la logique de l'offre pour stimuler la demande (MOLLIER, 2000, p.28)<sup>55</sup>.

Mas ressalta-se, sobretudo, a construção dessa nova relação com a leitura – e também com a arte em um âmbito mais geral -, que não faz mais parte somente do mundo vivenciado por uma classe privilegiada:

Nesse caso, quem consumiu arte ? Os governos e outras entidades públicas, a burguesia, e - vale à pena notar- uma seção cada vez mais importante das "classes baixas" que pela tecnologia e a indústria, encontram produtos "artísticos" que cabem em seu orçamento (HOBSBAWM, 2013, p.378). (HOBSBAWM, 2013, p.378)<sup>56</sup>.

Consolida-se, assim, um quadro de transformação em diferentes direções: seja na recepção da produção artística e literária, seja na produção da arte e da literatura, como destaca ainda Hobsbawm:

Agora, sua clientela já não se limitava ao público aristocrático ou burguês que frequentava os teatros de Paris e Londres, mas compreendia os trabalhadores que aspiravam à cultura tanto quanto à respeitabilidade. Assim, a arte do terceiro trimestre do século XIX, foi em todos os sentidos uma arte popular, como evidenciava no decorrer da década de 1880, o uso de algumas pinturas famosas no novo campo de publicidade (HOBSBAWM, 1982, p.381).

Logo, em um século marcado pelas revoluções políticas e pela formação de novas classes sociais, o acesso à leitura e a produção de discursos passam a ter importância também enquanto ferramenta de ascensão e consolidação do papel social dos indivíduos, ou seja, terão reflexo nas relações de poder dentro da

<sup>54</sup> Um texto existe apenas para que um leitor possa dar significado (CAVALLO & CHARTIER, 2001, p.07, tradução nossa).

<sup>55</sup> Essa alfabetização de massa é a condição da aparição de um mercado de impressos, livros, jornais, álbuns e desenhos, capazes de suprir as necessidades cada vez maiores de obedecer à lógica da demanda, ou de fazer nascer, ela privilegia à inovação e à lógica da oferta para estimular a demanda (MOLLIER, 2000, p.28, tradução nossa).

sociedade. Uma nova sociedade que se torna o alvo de Émile de Girardin, que com seu *La Presse*, prospecta a necessidade de veiculação na imprensa de um produto mais popular, além de criar o *journal à un sou*, ou, “jornal a um tostão” . É a partir disso que o folhetim, até então mero espaço no rodapé dos jornais, destinado a conteúdo de entretenimento, dá lugar à ideia inovadora: a publicação de romances, em capítulos diários, capazes de manter a atenção dos leitores por meses a fio e, em alguns casos, por mais de anos.

Surge, então, o romance-folhetim e a partir daí a narrativa se adéqua à ideia de que “o produto da literatura deveria, também, transformar-se em material de consumo, agradável e vendável ao público consumidor dos centros urbanos” (CAVALCANTE, 2005, p.63). É assim que o jornal passa a ser praticamente uma “cobaia” para as publicações de livros, já que quase toda a produção literária de então passa a ir a público primeiro em formato de folhetim nos periódicos diários e depois em formato de livro.

Marlise Meyer igualmente confirma que na França, berço do gênero, o contexto da Revolução Industrial influencia diretamente na própria historiografia do folhetim. De acordo com a autora, a organização operária enfrenta seus maiores desafios entre os anos de 1830 a 1871, vivenciando nesse período as grandes Revoluções de 1830, 1848 e 1870. Com um país politicamente em ebulição, o folhetim transforma-se em uma via de sucesso construída pelo romance, gênero tradicionalmente burguês e também em efervescência. É uma fase em que a imprensa sofre retaliações, uma vez que desafia o Estado. E o então já conhecido romance-folhetim não escapa à influência desse cenário, tendo as datas 1836-1850, 1851-1871 e 1871-1914, como marcas das três principais fases do gênero no país europeu, ou seja, os “três grandes momentos da História em que se inscreve o tempo histórico do romance-folhetim” (MEYER, 2005, p. 64).

#### 4.2.1 Novos contextos: o folhetim na América Latina e no Brasil

É através de uma ligação cada vez mais mercadológica entre romance-folhetim e seu contexto histórico que o folhetim inicial, aquele de rodapé e sem grande ordenação narrativa, dará lugar a um verdadeiro “boom lítero-jornalístico sem

precedentes e [...] vai-se jogar ficção em fatias no jornal diário, no espaço consagrado ao folhetim vale-tudo” (MEYER, 2005, p. 59). Assim, o folhetim enquanto espaço de publicação desordenada é deslocado da primeira página para as páginas internas dos jornais da época (também devido à inserção de anúncios que começam a tomar conta da capa dos periódicos). Além disso, é inaugurada em 05 de agosto de 1836, a fórmula do “continua amanhã”, que também será consagrada mais tarde pelas telenovelas.

No Brasil, os primeiros folhetins datam igualmente do século XIX: Somente entre os anos de 1839 a 1842, romances-folhetim foram sendo publicados quase diariamente no *Jornal do Comércio*. Segundo Alfredo Bosi (2006), as publicações folhetinescas foram impulsionadas pelo período do Romantismo no Brasil. O autor destaca que, mesmo inseridos em um contexto em que não figuravam elementos importantes para o movimento, como a industrialização e o operariado, autores brasileiros buscavam inspiração na literatura europeia

Assim, apesar das diferenças de situação material, pode-se dizer que se formaram em nossos homens de letras configurações mentais paralelas às respostas que a inteligência européia dava a seus conflitos ideológicos. Os exemplos mais persuasivos vêm dos melhores escritores. O romance colonial de Alencar e a poesia indianista de Gonçalves Dias nascem da aspiração de fundar em um passado mítico a nobreza recente do país, assim como - mutatis mutandis – as ficções de W. Scott e de Chateaubriand rastreavam na Idade Média feudal e cavaleiresca os braços contrastados por uma burguesia em ascensão (BOSI, 2006, p.100).

O teórico Antonio Candido (2000) irá ressaltar o que chama de caráter folhetinesco do Romantismo ao analisar a ficção de Teixeira e Sousa. Segundo Candido, o autor não alcançou sólido reconhecimento literário na historiografia brasileira, porém torna-se relevante destacar sua importância no desenvolvimento de uma narrativa de linguagem folhetinesca no Brasil. Elementos como a valorização da “peripécia”, são para Candido marcas tradicionais do romance-folhetim produzido no país, durante o século XIX:

No romance folhetinesco do Romantismo, a peripécia consiste numa hipertrofia do fato corriqueiro, anulando o quadro normal da vida em proveito do excepcional. Os fatos não *ocorrem*; *acontecem*, vêm prenhes de consequências. Daí uma diminuição da lógica na narrativa, pois a verossimilhança é dissolvida, pela elevação à potência do *incomum* e do improvável (CANDIDO, 2000, p. 113).

A disseminação do folhetim no Brasil ocorre primeiramente nos jornais, através de autores europeus e brasileiros, mas as publicações folhetinescas mantêm seu fôlego nos chamados “jornais femininos”, chegando a meados do século XX ainda em circulação no país. Seu apelo tipicamente popular o coloca como um produto comercializável e rentável. Segundo Meyer, vale destacar que “não faltam indícios da correlação entre a prosperidade do jornal e o folhetim” (2005, p. 294). Pode-se pensar, a partir disso, que o folhetim no Brasil, assim como na Europa, esteve entrelaçado a um novo contexto econômico, o capitalista, que promoveu o fortalecimento do aspecto comercial de tudo o que se produzia, incluindo-se aí os meios de comunicação e, também, a literatura.

Conclui-se, portanto, que o folhetim, além de entreter uma grande massa de brasileiros, também se justificava por seu retorno financeiro. Porém, aqui se faz necessário ressaltar que essa conclusão pode estar equivocada: mesmo com a introdução quase simultânea dos folhetins no Brasil, a verdade é que o contexto brasileiro do século XIX, assim como da América Latina como um todo, muito pouco se parecia com o contexto francês da referida época, especialmente em relação a um “público de massa”. Isso significa que se constroem, sim, relações semelhantes entre folhetim e contexto, no Brasil e na América Latina, porém isso ocorre em uma temporalidade diferente da europeia.

A distinção entre um contexto e outro leva a refletir sobre questões ligadas ao surgimento do folhetim e precisam ser analisadas de maneira mais pontual, como por exemplo, a relação do folhetim com o que se convencionou denominar por cultura popular e de que forma esse “popular” surgiu e se desenvolveu nos diferentes ambientes sociais. Daniel Couégnas, ao refletir sobre o que é o “romance popular”, destaca que o termo já era utilizado antes do surgimento do romance-folhetim, porém, a partir de sua existência é impossível não ineterligá-los: “Diverses occurrences de l’expression « roman populaire » apparaissent avant 1836, date de naissance du Roman-feuilleton. Elles désignent alors une littérature s’adressant à un lectorat socioculturellement défavorisé » (COUÉGNAS, 2008, p.35)<sup>57</sup>. Mas a atenção principal do autor se volta para a necessidade de se discutir o que afinal é

---

<sup>57</sup> Diversas ocorrências da expressão "romance popular" apareceram antes de 1836, data do nascimento do romance folhetinesco. Elas designavam uma literatura que se direciona a um leitor desfavorecido social e culturalmente. (COUÉGNAS, 2008, p.35, tradução nossa).

“popular” e sua ligação com o romance, um debate que exige, sobretudo, a aceitação da dificuldade de uma definição estanque do termo:

On a souvent montré l’ambivalence, l’ambiguïté, voire l’inadéquation, du qualificatif « populaire » appliqué au roman. S’agit-il de se référer à l’origine sociale de l’auteur ? Faut-il plutôt comprendre que le terme caractérise le contenu, le cadre, le décor, les personnages de l’oeuvre ? « Populaire » renvoie-t-il au lectorat exclusivement visé ? Or, déjà au XIXe siècle, le mot « peuple » manque de précision, y compris dans son acception strictement sociopolitique (où se situent, dans l’échelle sociale, les limites des « classes populaires » ? ). Au Xxe siècle, le développement dans les sociétés démocratiques occidentales de la « classe moyenne » ne simplifie pas le problème. « Populaire » renverrait-il alors à la « popularité », c’est-à-dire à la réussite éditoriale éclatante d’oeuvres aujourd’hui appelées « best-sellers » ? On comprend bien qu’aucune de ces définitions ne saurait à elle seule rendre compte qu’on appelle couramment « roman populaire » : le succès d’une oeuvre et sa notoriété passent par-dessus les limites susceptibles d’exister entre roman d’accès facile et roman aux qualités littéraires reconnues par les instances d’évaluation officielles du monde culturel (COUÉGNAS, 2008, p.35-36)<sup>58</sup>.

Compreender o popular e, conseqüentemente, o romance popular, exige certamente considerar seus elementos narrativos, seu estilo, sua linguagem. Mas fica claro, mais uma vez, que sua ligação com o contexto histórico e social é fundamental para o seu surgimento, consolidação e para o seu deslocamento para outros países e, ao longo do tempo, para outras mídias, demonstrando que o « roman populaire du XIXe siècle aura ainsi résisté à l’épreuve du temps en se métamorphosant et en multipliant ses avatars médiatiques » (COUÉGNAS, 2008, p.53)<sup>59</sup>. Arnoldi-Coco reflete sobre isso ao analisar a chegada do folhetim ao Brasil, com destaque para o fato de que o contexto do país era ainda muito diferente do vivenciado no mundo europeu:

---

<sup>58</sup> Tem sido mostrado seguidamente a ambivalência, a ambigüidade, ver a inadequação do qualificativo "popular" aplicado ao romance. Trata-se de referir à origem social do autor? É necessário compreender que o termo caracteriza o conteúdo, o quadro, o cenário, os personagens da obra? "Popular" reenvia ao leitor exclusivamente pretendido? Ou já no século XIX, a palavra "povo" falta precisão, compreende em sua aceção estritamente sociopolítica (onde se situam, na escala social, os limites das "classes sociais"?). No século XX, o desenvolvimento nas sociedades democráticas ocidentais da "classe média" não simplifica o problema. "Popular" reenvia à popularidade, isto é a conquista editorial das obras hoje chamadas « best-sellers » ? Compreende-se bem que nenhuma destas definições por si conta para entender o "romance popular": o sucesso de uma obra e a sua notoriedade passam ao longo dos limites que podem existir entre o romance fácil e romance de qualidades literárias reconhecidas por organismos de avaliação oficiais do mundo cultural (COUEGNAS, 2008, p.35-36, tradução nossa).

<sup>59</sup> O romance popular do século XIX terá assim resistido à prova do tempo ao se metamorfosear e multiplicar seus avatares midiáticos (COUÉGNAS, 2008, p.53, tradução nossa).

Le décalage entre l'arrivée des titres classiques et celle des romans feuilletons peut suggérer un public populaire, lecteur de journaux bon marché et doté d'un goût esthétique non raffiné. Or, il faut dire que, si le terme « roman populaire » peut susciter des discussions en Europe, transplantée au Brésil du XIXe siècle, la notion tout simplement se perd. Il est impossible de parler de « peuple » ou de classes sociales dans un pays encore aux prises avec son indépendance de la couronne portugaise (1822), pour ne sortir de l'Empire qu'à la fin du siècle (1889), un an après la libération officielle – mais non réelle – des esclaves. Rio de Janeiro, c'est une pauvre cour bien loin de l'essor industriel européen (ARNOLDI-COCO, 2000, p.303)<sup>60</sup>.

Para a autora é impossível, portanto, “parler de ‘roman populaire’ du point de vue social” (ARNOLDI-COCO, 2000, p.303)<sup>61</sup>, durante o século XIX no Brasil e América Latina, pois não vivenciavam as mesmas questões e características contextuais da Europa, onde o romance popular foi

tributaire de l'évolution des techniques de fabrication et de diffusion de l'imprimé, influencé par les fait divers, il est également le produit de l'évolution politico-sociale, culturelle, philosophique. Il exprime à sa manière les attentes, les aspirations, les obsessions de la société de son temps [...] (COUÉGNAS, 2008, p.46)<sup>62</sup>.

Um contexto propício ao desenvolvimento do folhetim só será vivenciado na América Latina e no Brasil no século seguinte. Por essa razão, se observa a tradução de narrativas que expressam valores de uma determinada época e país e que são destinadas à formação de um público leitor específico, sendo recebido em outro contexto e por um público diferente, que não vivencia as mesmas particularidades históricas, sociais, econômicas e políticas. Sendo assim, a pergunta a se fazer é: se ainda não havia um público expressivo para a cultura popular no Brasil e na América Latina, de que maneira esses lugares se tornaram um dos principais espaços para as expressões artísticas e culturais populares ao longo do

---

<sup>60</sup> A diferença temporal entre a chegada dos títulos clássicos e dos folhetins pode sugerir um público popular, leitor de jornais baratos e dotado de um gosto estético não refinado. Ou, é necessário dizer que, se o termo "romance popular" pode suscitar discussões na Europa, transplantado ao Brasil do século XIX, a noção se perde. É impossível falar de "povo" ou classes sociais num país ainda tomado pela independência da coroa portuguesa (1822), sair do Império apenas no final do século (1889), um ano após a libertação oficial - mas não real- dos escravos. Rio de Janeiro é uma pobre corte longe do crescimento industrial europeu (ARNOLDI-COCO, 2000, p.303, tradução nossa).

<sup>61</sup> Falar do romance popular, do ponto de vista social (ARNOLDI-COCO, 2000, p.303, tradução nossa).

<sup>62</sup> Tributário da evolução das técnicas de fabricação e de difusão do impresso, influenciado pelos *fait divers*, ele é, igualmente, o produto da evolução sociopolítica, cultural e filosófica. Ele expressa à sua maneira às expectativas, as aspirações, as obsessões da sociedade de seu tempo [...] (COUÉGNAS, 2008, p.46, tradução nossa).

século XX? E inclui-se nesse questionamento, com destaque, a narrativa folhetinesca em seus diversos desdobramentos, especialmente no internacionalmente conhecido *folhetim televisivo* brasileiro.

Para responder a questão é preciso refletir sobre diferentes aspectos, como o que é considerado popular e de que maneira seu conceito pode mudar em contextos distintos (europeu, latino-americano, brasileiro); como e quando ocorre a formação de um público para a produção popular no Brasil; e em termos de produção, qual a sua ligação com o surgimento e a consolidação do que é tido por indústria cultural e que modifica as concepções sobre o popular e a cultura, sobretudo no século XX.

Renato Ortiz, ao abordar as temáticas do nacional e do popular, perpassando questões referentes à formação da cultura brasileira e sua relação com a indústria cultural ressalta, logo na introdução de *A moderna tradição brasileira*:

A indústria da cultura pode, desta forma, ser tomada como um fio condutor para se compreender toda uma problemática cultural. Fruto do desenvolvimento do capitalismo e da industrialização recente, ela aponta para um tipo de sociedade que outros países conheceram em momentos anteriores (ORTIZ, 2001, p.08).

Há dois pontos principais a serem destacados das considerações realizadas pelo autor. A primeira delas é o fato de que o processo de industrialização e de formação e consolidação de uma cultura de massa ocorreu em momentos diferentes no mundo, assim como a construção de uma reflexão e teorização sobre esse processo que é amplo, pois envolve o espaço da política, da economia, da história, do social. O segundo ponto, diz respeito à particularidade dessas questões no Brasil, onde é possível detectar a existência de uma disparidade entre as esferas teóricas e/ou ideológicas e de uma realidade e/ou prática de produção, disseminação e consumo de uma cultura de massa, a qual pertence, por exemplo, o romance-folhetim.

Em relação ao primeiro ponto colocado, volta-se à questão levantada anteriormente, sobre de que maneira o folhetim europeu, produzido em um já existente contexto de industrialização e cultura de massa, chega ao Brasil no século XIX, em uma sociedade não industrializada e na qual cultura de massa e público de massa são inexistentes. Como já destacado, o processo de chegada do romance-

folhetim ao Brasil se dá inicialmente, com a publicação dos folhetins franceses de maior sucesso - como *Les Mystères de Paris* que era anunciado com enorme empolgação no *Jornal do Comércio*. Segundo Granja, em geral, era realizado um processo de “acomodação do romance-folhetim francês no Brasil e de sua relação com o desenvolvimento de uma ficção ‘brasileira’ nos jornais” (2011, p.148). Assim, não tardou para que escritores brasileiros que mais tarde se tornaram clássicos da literatura dividissem o rodapé dos jornais com Èugene Sue, Alexandre Dumas e outros célebres folhetinistas franceses. *A moreninha*, *O Guarani*, *Senhora*, títulos tão caros ao Romantismo brasileiro, foram apenas algumas das inúmeras narrativas literárias que antes de serem publicadas como livros, foram sendo inseridas em capítulos diários em jornais da época, adequando-se a um público leitor que começava a se formar:

Os leitores multiplicaram-se em um país ainda analfabeto, e a influência sobre o que tornar-se-iam os primeiros escritores do país seria plenamente reconhecida (...). Por seu lado, os escritores surgidos na maré do Romantismo brasileiro utilizariam o mesmo princípio para divulgação de suas obras, e a circulação de romances, no Brasil, através dos jornais, permaneceriam até meados do século XX (...) (HOHFELDT, 2003, p.20).

Em um tempo em que a moda era copiar a vida na Cidade Luz, “capital do século XIX”, é certo que não faltaram nomes que tentavam transpor – segundo Meyer, sem muita eficiência - as histórias francesas para o universo brasileiro. Dessa forma não faltaram folhetins nomeados por *Mistérios do Brasil*, *Mistérios de Recife*, *Mistérios do Rio de Janeiro* e assim por diante, que talvez não tenham tido tanto êxito quanto seus textos franceses inspiradores. Entretanto, a importância dessas narrativas é certamente a influência que a linguagem folhetinesca exerceu sobre o Romantismo brasileiro:

Mais interessante do que registrar os meros imitadores seria examinar as influências concretas do folhetim à francesa na elaboração do romance “oficial” brasileiro. Desde as influências temáticas, em Macedo, *o moço loiro* ou *Os dois amores*, por exemplo, até o senso de corte de capítulos, que Alencar conseguiu com tanto brio em *O Guarani*, sabendo manter acesa a atenção diária do público (MEYER, 2005, p.311).

O cenário, portanto, era de uma produção literária e folhetinesca híbrida, em que os folhetins franceses influenciavam e inspiravam as publicações brasileiras, ao

mesmo tempo em que também sofriam o peso de um contexto tão distinto, sendo, como destacou Granja, “acomodados” nos jornais brasileiros. Na prática, a autora revela que isso significava nomes de personagens sendo aportuguesados, títulos sendo omitidos ou trocados, finais sendo atenuados, e até mesmo os cortes, elementos essenciais para a sequência da narrativa, podiam ser modificados, devido às mudanças no espaço destinado ao folhetim nos jornais brasileiros:

Ainda, por razões editoriais e tipográficas, ou de acordo com a quantidade de informação que o jornal precisasse veicular, principal-mente aquelas vindas da parte do governo (as transcrições dos debates das câmaras, decretos e toda sorte de papéis oficiais), espremia-se o folhetim no *Jornal do Commercio*. Com certeza, esse novo efeito elástico para o romance no jornal brasileiro criava novas situações de leitura (GRANJA, 2011, p.151-152).

Fica claro, portanto, que o romance-folhetim chega ao Brasil já caracterizado por um processo adaptativo, seja pela questão mais óbvia - ser objeto de tradução -, seja por questões sociais ou linguísticas – quando havia mudança de nomes, lugares, etc. Mas o que também é importante ressaltar é que um contexto industrial e de massificação da cultura aliado a formação do público popular é intrínseco para o surgimento do folhetim na França. Já no Brasil, o processo de chegada, de adaptação e por fim de consolidação leva aproximadamente um século. Isso, devido à realidade que era vivenciada aqui: ausência de um público leitor expressivo devido ao elevado índice de analfabetismo; pouca urbanização e industrialização que dificultava um baixo custo de produção; falta de redes de transporte ferroviário, que tornava o país centralizado e mantinha acentuado o regionalismo; além de uma sociedade voltada para o setor agrário.

Assim, observa-se então o segundo ponto, que marca o contexto brasileiro como detentor de especificidades simbólicas que o diferencia de outros países. A verdade é que durante o século XIX e mesmo início do século XX, o leitor brasileiro do folhetim não era, muitas vezes, um leitor propriamente popular, representava uma pequena elite (no sentido mesmo de poucos integrantes) que sabia ler e tinha acesso a produções que vinham do exterior. Ao mesmo tempo, era, possivelmente, um brasileiro que conhecia pessoalmente ou de leituras o contexto europeu de industrialização e modernização, tornando possível assim alimentar a fascinação e a expectativa de “civilizar” o Brasil. E a consequência disso é o que Ortiz chama de

“Modernismo como projeto”, que tem relações diretas com a proposta de construção nacional. Segundo Ortiz, “é esta vontade que se antecipa, que [...], nos países de periferia se encontra ligada estreitamente à construção da identidade nacional” (ORTIZ, 2001, p.34).

O fato demonstra que a concepção de cultura e seu entrelaçamento com a industrialização, no Brasil, permaneciam no terreno das ideias, mesmo que uma pequena parcela da população já tivesse contato com narrativas que sedimentavam o pensamento burguês, como as narrativas folhetinescas. Assim, é somente a partir das décadas de 30 e 40 do século XX que esse contexto começará a mudar. Ortiz observa que “é somente na década de 40 que se pode considerar seriamente a presença de uma série de atividades vinculadas a uma cultura popular de massa no Brasil” (ORTIZ, 2001, p.38), pois é neste momento que começa a se concretizar a formação de uma sociedade urbano-industrial e que aspira a uma sociedade de massa.

Aspiração por uma sociedade de massa porque, ressalva o autor, essas décadas são marcadas pelo pioneirismo na implantação de veículos de imprensa, mas ao mesmo tempo elas se caracterizam pela incipiência de uma sociedade de consumo, aliada à falta de profissionalização e de infraestrutura técnica adequada, que resultava em:

precariedade. A palavra recorrentemente é utilizada em todos os relatos, e pontua os testemunhos de atores, diretores, publicitários, técnicos. É como se toda uma época pudesse ser resumida a ela. Num primeiro sentido precário se vincula a esta incipiência das especializações, o que faz com que várias lembranças passem a conceber o período como amadorístico, não profissional (ORTIZ, 2001, p.91).

Mesmo que o autor afirme que é somente nas décadas de 60 e 70 que o Brasil conseguirá ultrapassar a precariedade e consolidar, enfim, um mercado de bens culturais, é nas “precárias e incipientes” décadas anteriores que os alicerces para esse mercado foram construídos. O desenvolvimento de uma cultura popular de massa vai encontrar, por exemplo, no rádio, presente já na década de 20 e vivendo sua “era de ouro” nos anos 40 e 50, o ambiente propício para sua expansão. E é esse um ponto crucial para a compreensão da influência do contexto na consolidação de uma linguagem folhetinesca que se caracteriza como

transmidiática, no Brasil. A ideia será desenvolvida no item a seguir, pois antes é possível detalhar um pouco mais sobre de que forma o folhetim encontrou espaço no país. Além das características específicas no processo de ascensão do folhetim no Brasil, o que se mostrou como um forte meio de distribuição dos folhetins no país, tanto franceses quanto brasileiros, foram os jornais femininos.

O *Jornal das Senhoras*, de Joana Paula Manso de Noronha, é um dos principais exemplos, com mais de um século de circulação – 1852 a 1955 – o que mostra que o folhetim, sempre com espaço no periódico, manteve seu fôlego século XX adentro. Dirigidos por mulheres, esses periódicos foram responsáveis pela constituição de um público feminino, que através desses jornais e mais tarde revistas, podiam ganhar alguma voz, em um período em que o feminismo e a emancipação da mulher davam seus primeiros passos:

Foram muitas as mulheres no século XIX que não só se preocuparam em ocupar um lugar ao sol aspirando às belas-letas, traduzindo, criando, mas também preocupadas em divulgar ideias próprias sobre sua condição, recorrendo a jornais ou fundando-os elas mesmas (MEYER, 2005, p. 297).

A proposta central dos jornais era clara: contribuir para a educação de uma “nova mulher”, que assim como o país, queria livrar-se do estigma “colonial” e inserir-se no mundo moderno. Para isso, as publicações constituíam-se de espaços para dicas de higiene, etiqueta, instruções, valorização do trabalho feminino e de sua produção artística. Entretanto, mesmo visando à erudição, a mulher não poderia jamais afastar-se de seu papel mais importante e que deveria ser desempenhado com o maior zelo: o de mãe e esposa. O jornal feminino, portanto, nada mais era do que um espaço para a mulher ter voz, mas essa voz muitas vezes não escapava do objetivo de civilizar-se ao modo francês “abandonando seus antigos hábitos e europeizando o seu corpo, seus vestidos, e seus modos” (MEYER, 2005, p.298).

Na esteira da europeização de um país que desejava deixar de ser colonial e tornar-se civilizado, também havia, agora no Brasil, um público em potencial – não só feminino. Esse público parecia-se muito com aquele formado na Revolução Industrial europeia e que impulsionou o folhetim, devido especialmente a suas características moralizantes:

(...) no Brasil, encontramos uma sociedade em busca de identidade após a emancipação política, uma elite que tem um olhar voltado para a Europa e acredita na equiparação do jovem país às nações europeias. (...) Tanto na Europa como no Brasil, o caráter moralizante do romance-folhetim tem a intenção de apontar para um modelo de sociedade a ser alcançado. E esse modelo seria baseado nos valores industriais, urbanos e, também, cristãos. Se em alguns casos encontramos crítica social ou moral, essas críticas são justamente nos pontos, fenômenos e situações que se afastam da utopia romântica de sociedade modelo (RICHA, 2005, p.158).

Assim, o romance-folhetim começa a se espalhar pelo país juntamente com o operariado que se formava por aqui, especialmente na primeira metade do século XX, acompanhando a modernização e urbanização dos grandes centros, ou pelo menos a vontade de modernização, como já destacava Ortiz. A classe de trabalhadores foi inflada ainda pela crescente imigração, tendo em italianos, alemães e toda sorte de imigrantes o crescimento de uma camada da população que não tinha poder aquisitivo para adquirir livros, e por isso os consumia em fragmentos, de custo módico, como só poderia ser feito com os bons folhetins publicados nos jornais. Entretanto, como nem só desse público vivia o folhetim, e diante de seu sucesso em terras latino-americanas, especialmente no Brasil, o século XX abrigou grandes novidades.

Aos poucos, com o avanço dos meios de comunicação, o folhetim vai mostrando sua versatilidade. O primeiro suporte a abrigar o gênero, após o tradicional jornal é a revista semanal, que além de abarcar um público tido como mais refinado do que o de jornais, também utiliza novas formas de representação da narrativa: a ilustração. Os jornais já continham algumas ilustrações, porém, a revista semanal é sem dúvida uma nova forma – mais moderna – de apresentar mais do mesmo, já que folhetins como *Os mistérios de Paris* e *O Conde de Monte Cristo* eram resgatados para publicação de tempos em tempos. Uma das revistas que inauguram o novo modelo no Brasil, que traz capas coloridas, ilustrações das narrativas, além de um apelo mercadológico ainda mais explícito, através de fotos de grandes estrelas do cinema, aproveitando-se assim do fantástico campo cinematográfico que já encantava o mundo, é a *Fon-Fon*: “É incrível a imaginação gráfica da publicação, sua modernidade, sua óbvia habilidade mercadológica” (MEYER, 2005, p.374).

É necessário destacar que todas as novidades relatadas são certamente fruto do contexto da modernização que parecia mais positivo em países que não

vivenciaram diretamente o mundo pós-guerra. Nas décadas de 10 e 20 do século passado, países como Alemanha, por exemplo, experimentavam o lado amargo do mundo moderno: a guerra, o medo, a decadência econômica. O contexto certamente se refletia na arte em movimentos como o Expressionismo, que influenciou a pintura, literatura e cinema na época, explorando temas como a loucura, o grotesco, o monstruoso, o medo, a insegurança. Nesses países o capitalismo já é pertencente à lógica social, o que propicia a construção de uma crítica bastante negativa contra a indústria cultural e do consumo como as teorias da Escola de Frankfurt, que terão início na década de 30.

Já países como o Brasil experimentavam momentos como a Semana de Arte Moderna, ao mesmo tempo em que também enfrentava revoluções. No entanto, tudo tinha sabor de crescimento, de mudanças, de afirmação nacionalista: o capitalismo era um desejo. E frente a isso, através de uma empolgação que muito lembrava a Europa da grande Revolução, o folhetim, quase um século depois desde suas primeiras publicações no país, começava agora a reinventar o seu espaço, nos grandes e pequenos jornais e nas melhores revistas, no cinema que já conquistava o público brasileiro, nas novíssimas radionovelas. A fidelidade à linguagem folhetinesca culminará no que, mais tarde, na década de 50, surgirá como produto folhetinesco de exportação, reconhecido no mundo inteiro especialmente devido a sua qualidade técnica: a telenovela. Meyer corrobora com essa capacidade do folhetim, especialmente no Brasil, de transitar pelos diferentes meios

A sua persistência no tempo, desde a chegada de *O capitão Paulo*, em 1838, até certamente um século depois, época em que já fora se multiplicando por todos os sucedâneos, dos fascículos aos seriados do cinema, e ao filme, que começou emprestando seus enredos aos folhetins românticos da primeira fase e aos dramalhões do “romance da vítima”, filme esse por sua vez recontado em conto, tudo indica constância, renovação e alargamento de público (MEYER, 2005, p.382).

Dessa forma o Brasil se mostra como um terreno fértil para a produção folhetinesca, sustentado por um público que passa a se identificar com sua linguagem, seus temas, seus personagens e destinos. Essa migração de espaço vivenciada pelo folhetim, no entanto, não ocorre por acaso. Os elementos sociais e históricos influenciaram nos rumos que o romance-folhetim tomaria no século XX,

tanto na Europa, quanto na América Latina. Sobre essas questões, a autora Lise Queffélec oferece algumas pistas:

Enfin, j'ai arrêté Le siècle en 1914, non seulement parce que, bien sûr, la guerre de 1914-1918 est une coupure historique fondamentale, dont les répercussions sont constitutives aussi sur les plans imaginaire, symbolique et culturel, mais parce que c'est bien de 1914-1918 qu'il faut dater l'entrée du roman-feuilleton dans l'ère contemporaine, où, concurrencé par les médias naissants (radio, cinéma, BD, roman-photo) et aussi par les progrès de l'édition bon marché, il deviendra seulement un mode parmi d'autres (et plutôt mineur) de diffusion de la littérature de masse (QUEFFÉLEC, 1989, p.07)<sup>63</sup>.

Observa-se, a partir dessa citação, a ratificação de que alguns marcos temporais são determinantes na produção artística do século XX e, nesse contexto, está incluída a literatura e conseqüentemente o romance-folhetim. Destaca-se o “último” período do romance-folhetim francês – segundo classificação de Marlyse Meyer, referenciada no primeiro capítulo – entrelaçado à primeira Guerra Mundial. Como já explicitado, a grandiosidade desse fato histórico influencia diretamente nos planos simbólicos e culturais da sociedade. Mesmo alcançando âmbito mundial, o contexto da Guerra é vivenciado de maneira muito profunda especialmente na Europa.

As características de um movimento expressionista, em um momento de violência e dor, pareciam dialogar melhor com a realidade na qual o europeu estava inserido e, por isso, o romance-folhetim perde um pouco de sua força na Europa. Enquanto isso, em países não tão afetados pela Guerra como o Brasil, o contexto de mudanças históricas e sociais, de surgimento de novos movimentos literários ligados à modernidade e, por fim, de surgimento de novos suportes comunicacionais, colocará diante da linguagem folhetinesca a necessidade de adaptação a esses novos meios, para continuar viva.

É assim que, ainda na metade do século XX, a linguagem folhetinesca já encontra, no Brasil, diferentes caminhos para desenvolver seu potencial de

---

<sup>63</sup> Enfim, eu fechei Le Siècle em 1914, não apenas porque, claro, a guerra de 1914-1918 é um corte histórico fundamental, que as repercussões são constitutivas também nos planos imaginário, simbólico e cultural, mas porque é em 1914-1918 a entrada do romance folhetinesco na era contemporânea, quando a concorrência pelas mídias nascentes (rádio, cinema, quadrinhos, fotonovela) e também pelo progresso da edição barata, e se tornará um modo entre outros (cada vez menor) de difusão da literatura de massa (QUEFFÉLEC, 1989, p.07, tradução nossa).

transição, como se pode observar com *A muralha*, que ainda na década de 50, é lançada em mais de uma mídia: revista e livro. Porém, é com a chegada da televisão à América Latina e ao Brasil, que o folhetim encontra seu espaço mais importante de propagação, alcançando um público popular até então jamais imaginado. Mas de que maneira a linguagem folhetinesca conquistou esse espaço na grade televisiva? Mais uma vez, aspectos contextuais irão influenciar no sucesso do folhetim no Brasil, acentuando de maneira inovadora sua capacidade transmidiática, como poderá ser observado no item seguinte.

#### 4.2.2 Contextos do folhetim e *A muralha*: caminhos para a transmidialidade

A questão a ser respondida aqui, ao se conhecer o contexto de formação do romance-folhetim desde a França até a América Latina e o Brasil, é qual a influência desse contexto na construção de uma narrativa que pode ser compreendida enquanto folhetinesca e transmidiática. Se for possível responder algo, talvez seja no sentido de lançar a ideia de que o texto folhetinesco, conforme foi fundamentado, é reflexo de seu tempo, que tem como marca a consolidação de uma literatura popular, como destaca Jacques Migozzi:

L'essor de la littérature populaire au XIXe siècle est structurellement lié à un processus de mass-médiatisation de la culture : c'est un effet par de nouveaux modes de circulation des discours et des signes, en relation avec l'émergence et l'expansion de nouveaux supports (feuilletons, collections de petits romans, manuels scolaires, illustrations, photographies...), que s'opère une mutation culturelle décisive, accoucheuse de la modernité (MIGOZZI, 2000, p.07-08)<sup>64</sup>.

É o contexto que marca uma transformação radical na cultura, que passa a ligar-se à indústria e que faz o povo se tornar público consumidor, que se torna pano de fundo para a narrativa folhetinesca. E tão importante quanto isso é destacar que o folhetim, enquanto texto narrativo popular tende:

---

<sup>64</sup> O crescimento da literatura popular no século XIX está estruturalmente ligado a um processo de midiaticização da cultura, é um efeito de novos modos de circulação de discursos e de signos, em relação com a emergência e a expansão de novos suportes (folhetins, coleções de pequenos romances, manuais escolares, ilustrações, fotografias...) que se opera uma mutação cultural decisiva, assistencial da modernidade (MIGOZZI, 2000, p.07-08, tradução nossa).

à se disséminer de manière transmediática, à circuler toujours plus largement dans l'imaginaire collectif via des adaptations (littéraires, scéniques, radiophoniques, cinématographiques, télévisuelles...) qui, si elles induisent parfois des modifications génériques, engendrent des pratiques culturelles de consommations nouvelles (MIGOZZI, 2000, p. 08)<sup>65</sup>.

Assim, o autor coloca claramente o questionamento: « Le 'populaire', par sa narrativité spécifique, ses figures, sa symbolique... serait-il prédisposé à cette expansion fictionnelle transgénérique et transmédiatique ? » (MIGOZZI, 2000, p.08)<sup>66</sup>. A partir da indagação pode-se refletir que o texto folhetinesco pode ser entendido como uma narrativa que possui características que lhe resguardam espaço dentro de qualquer tempo: a capacidade de se adequar a inovações de qualquer ordem (transitar por diferentes mídias, explorando o que cada uma possui de melhor) e, em contrapartida, a necessidade de modificar muito pouco os entrelaçamentos narrativos que lhe garantem popularidade:

Plaire à *tous* em plaisant à *chacun* en particulier, c'est faire jouer à plein, de nouveau, la dialectique du même (profond) et du varié (superficiel). Créer des sous-genres du roman populaire, c'est aller dans le sens de la diversité, de la *non-répétition* ; mais c'est tout autant offrir au lecteur, au sein de son univers fictionnel de prédilection, la promesse de plaisirs *répétés* (COUÉGNAS, 2008, p.48-49)<sup>67</sup>.

O potencial para se recriar na esfera do formato ao mesmo tempo em que promove, no terreno do conteúdo e do simbólico, a repetição daquilo que garante um prazer que já foi sentido pelo leitor/espectador (e por isso é recebido como algo familiar), faz com que se a sociedade volta-se para o jornal impresso, lá pode estar o folhetim; se a TV conquista espaço, para ela o folhetim pode se moldar; se o mundo contemporâneo apresenta a internet como suporte para a ficção, novos caminhos para o folhetim podem ser abertos. E em um mundo em que todas essas mídias

<sup>65</sup> Ao se disseminar de maneira transmediática, ao circular ao mais amplamente no imaginário coletivo via adaptações (literárias, cênicas, radiofônicas, cinematográficas, televisivas ...) elas induzem por vezes em modificações genéricas, engendram práticas de consumo novas (MIGOZZI, 2000, p. 08, tradução nossa).

<sup>66</sup> O "popular", por sua narratividade específica, suas figuras, seu simbolismo... seria predisposto a essa expansão ficcional transgênera e transmediática? (MIGOZZI, 2000, p.08, tradução nossa).

<sup>67</sup> Agradar a todos ao agradar a cada um em particular é jogar verdadeiramente, de novo, a dialética do mesmo (profundo) e variado (superficial). Criar sub-gêneros do romance popular, está indo na direção da diversidade, não-repetição; mas é também oferecer ao leitor, no seio do universo ficcional de predileção, a promessa de prazeres repetidos (COUÉGNAS, 2008, p.48-49, tradução nossa).

coexistem, o folhetim só poderá fortalecer ainda mais seu potencial transmidiático, pois *texto* e *contexto* lhe propiciam esse movimento.

Assim, no século XX, o cenário brasileiro se mostrava bem mais promissor do que o europeu em alguns aspectos. Além da “explosão modernista”, a chegada do rádio e a rápida absorção da linguagem folhetinesca, dando origem às radionovelas, são determinantes para a sobrevivência da linguagem do folhetim. O que é possível ressaltar, portanto, é que a linguagem folhetinesca encontra na América Latina, e especialmente no Brasil, menos barreiras para manter-se ativa, o que faz com que sua popularidade continue crescendo e não diminuindo, como acaba ocorrendo na Europa. E isso acontece, especificamente, pelo momento em que enfim se encontram, por aqui, a linguagem folhetinesca e o público popular. Explica-se: o romance-folhetim vivenciou seu apogeu, na Europa, durante o século XIX. Na época existia, no mundo europeu, um público popular, um público de massa, industrialização. Entretanto, não existia ainda o rádio, muito menos a televisão. Em função disso, o romance-folhetim só tinha como alternativas a imprensa escrita e os suportes jornal, revista e livro.

Já na América Latina e no Brasil, o público popular e uma real cultura de massa, como foi analisado por Ortiz, farão parte de um processo do qual não só participam, mas tem papel determinante, o rádio e a televisão. E isso significa que o romance-folhetim e, sobretudo, a sua linguagem, seu formato, seus elementos narrativos poderão aventurar-se e consolidar-se não só no jornal – berço da narrativa -, não somente na revista e no livro, mas também em veículos de alcance ainda maior e nos quais a lógica da cultura de massa, do mercado de bens simbólicos, enfim, da indústria cultural, é a lógica dominante. E se essa lógica é a lógica do mercado, do capitalismo e do lucro, nada mais natural que linguagens capazes de transitar pelas novas mídias sejam promovidas, garantindo a exploração incessante de seu texto em diferentes formatos.

É possível exemplificar isso com inúmeras narrativas, assim como *A muralha*. Em um contexto no qual a revista *O Cruzeiro* se mantinha como um dos principais meios de comunicação do Brasil, a narrativa escrita por Dinah Silveira de Queiróz utilizou o que essa mídia lhe proporcionava de melhor: texto, ilustrações, boa convivência com a publicidade – o que também se verá na versão televisiva. Já para “aproveitar” o sucesso da publicação na revista, a narrativa se valerá de outra mídia,

o livro, para prolongar sua sobrevivência e construir novas relações com seus leitores – bem aos moldes das publicações em jornais e posteriormente em livros dos folhetins franceses no século XIX. Também ganhará espaço no momento de chegada da televisão ao Brasil através da produção de pelo menos duas telenovelas (na década de 60). Finalmente, quando surge um “nicho de mercado” para a temática da narrativa, ela é novamente reaproveitada, então para o formato minissérie. Esse tipo de produção utiliza, mais uma vez, o que o contexto de então pode oferecer: não é uma novela, mas uma ficção segmentada, direcionada para um público televisivo diferenciado e em um momento simbólico para o país, a comemoração dos 500 anos da “descoberta” do Brasil.

*A muralha*, portanto, é uma narrativa que, fazendo jus à sua qualidade folhetinesca, é resultado de seu tempo. Tempo que começa em 1953, atravessa décadas até o ano 2000 e se torna acessível mesmo após o fim de sua transmissão na TV, com a compilação da minissérie em formato de DVD, em 2002. Já foi detalhado que as primeiras décadas de tentativa de implantação de uma mídia de massa no Brasil foram marcadas, segundo Ortiz, pela precariedade e por isso era difícil caracterizar a sociedade brasileira como uma sociedade de massa. O cenário começa a mudar na década de 50, período em que *A muralha* foi levada a público pela primeira vez, mas é nos anos 60 e 70 que enfim a “modernização” do país se concretiza e se edifica um mercado de bens simbólicos, correspondente a um público de massa:

Se os anos 40 e 50 podem ser considerados como momentos de incipiência de uma sociedade de consumo, as décadas de 60 e 70 se definem pela consolidação de um mercado de bens culturais. Existe, é claro, um desenvolvimento diferenciado dos diversos setores ao longo desse período. A televisão se concretiza como veículo de massa em meados de 60, enquanto o cinema nacional somente se estrutura como indústria nos anos 70. O mesmo pode ser dito de outras esferas da cultura popular de massa: indústria do disco, editorial, publicidade, etc. No entanto, se podemos distinguir um passo diferenciado de crescimento desses setores, não resta dúvida que sua evolução constante se vincula a razões de fundo, e se associa a transformações estruturais por que passa a sociedade brasileira (ORTIZ, 2001, p. 113).

As mudanças necessárias para a consolidação de uma cultura de massa no Brasil, portanto, não ocorreram por acaso e se interligam, como ressalta Ortiz, a razões ligadas ao âmbito da sociedade como um todo. A realidade de uma ditadura

militar, por exemplo, influencia de forma acentuada a maneira como se efetua a relação entre os indivíduos e os meios de comunicação de massa – especialmente rádio e TV – e mesmo na produção do que é realizado e consumido pelo público. Ortiz revela a existência, a partir de 1964, de uma “repressão seletiva” de bens culturais; ou seja, o teatro, o cinema, a TV, o rádio, não são completamente censurados; são censurados determinados produtos/obras artísticas, de acordo com o pensamento e a ideologia que a instância militar desejava barrar ou disseminar. A relação tão próxima entre a cultura e uma política repressora no Brasil também coloca em jogo a maneira como se desenvolveram as questões do nacional e do popular no país.

Ortiz destaca as duas visões teóricas que permitiram pensar o popular no Brasil, durante o século XX. A primeira delas é o popular tido como folclore; ou seja, as manifestações das classes populares que asseguram a conservação de suas tradições, de sua memória, aliadas “à questão nacional, uma vez que as tradições populares encarnam uma determinada visão do que seria o espírito de um povo” (ORTIZ, 2001, p. 160). A segunda visão surge a partir da década de 50 e ganha um viés político. Essa corrente acredita que não se deve desconsiderar a importância de abordar o popular pelo ponto de vista crítico dos problemas sociais vivenciados pelas classes populares. É preciso ressaltar ainda que ambas as visões não são exclusivas do Brasil, mas fazem parte de um movimento mais abrangente que engloba os principais países da América Latina. Isso porque esses países participavam de uma vivência histórica semelhante em muitos aspectos, resguardadas as especificidades de cada um.

Segundo Jesus Martín-Barbero, em um primeiro momento a América Latina foi marcada pela fragmentação e dispersão na constituição de seus Estados. Porém, a partir dos anos 30 do século XX é possível observar que se inicia uma reflexão sobre o que representa a América Latina e, sobretudo, sobre a formação de identidades nacionais, e os meios de comunicação de massa irão desempenhar um papel importante nesse momento. Martín-Barbero, destaca que:

A possibilidade de “formar nações” no sentido *moderno* do termo passará pelo estabelecimento de mercados nacionais, e estes, por sua vez, serão possíveis em função do seu ajuste às necessidades e exigências do mercado internacional. Esse modo dependente de acesso à modernidade, contudo, tornará visível não só o “desenvolvimento desigual”, a desigualdade em que se apoia o desenvolvimento do capitalismo, mas

também a “descontinuidade simultânea” a partir da qual a América Latina vive e leva a cabo sua modernização (MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 225).

O autor destaca três planos em que ocorre uma descontinuidade: o descompasso entre Estado e Nação; um modo “desviado” como as classes populares se incorporam ao sistema político e aos Estados nacionais; e, por fim, “no papel *político* e não só ideológico que os meios de comunicação desempenham na nacionalização das massas populares” (MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 226).

O teórico comenta sobre diversas expressões populares de massa que contribuirão para a tentativa de identificação e formação de uma nacionalidade, mas tanto Martín-Barbero, quanto Ortiz, irão ressaltar o papel decisivo da televisão enquanto elemento integrador das massas e enquanto *mediadora* do popular e do nacional. Assim, Martín-Barbero comenta que:

A televisão não traz consigo apenas um maior investimento econômico e uma maior complexidade de organização industrial, mas também um refinamento qualitativo dos dispositivos ideológicos. Imagem plena da democratização desenvolvimentista, a televisão “realiza-se” na unificação da demanda, que é a única maneira pela qual pode conseguir a expansão do mercado hegemônico sem que os subalternos se ressentam dessa agressão (MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 261).

Já Ortiz afirma que:

Com a consolidação de um mercado de bens culturais, também a noção de nacional se transforma. Vimos que a consolidação da televisão no Brasil se associava à ideia de seu desenvolvimento como veículo de integração nacional; vinculava-se, desta forma, a proposta de construção da moderna sociedade ao crescimento e à unificação dos mercados locais. A indústria cultural adquire, portanto, a possibilidade de equacionar uma identidade nacional, mas reinterpretando-a em termos mercadológicos. [...] Nesse sentido, se pode afirmar que o nacional se identifica ao mercado (ORTIZ, 2001, p. 164-165).

Aprofundando ainda as reflexões sobre a televisão, suporte das adaptações de *A muralha* (telenovelas e minissérie), Martín-Barbero fará considerações relevantes. Para o autor, uma das exigências para analisar os gêneros televisivos é a construção de um sistema de análise particular para cada país,

Pois, em cada país, esse sistema responde a uma configuração cultural, a uma estrutura jurídica de funcionamento da televisão, a um grau de

desenvolvimento da indústria televisiva nacional e a alguns modos de articulação com a transnacional (MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 315).

No caso do *roman-feuilleton*, romance em folhetim ou simplesmente folhetim, ao migrar do contexto francês para o brasileiro, ele não só inspirou narrativas muito semelhantes às francesas, especialmente entre o final do século XIX e início do século XX. Ele também criou uma lógica narrativa própria, original e completamente adaptada não só ao Brasil, como a praticamente toda a América Latina, local onde a cultura popular, como já constatado, é uma das expressões identitárias mais autênticas e a televisão o meio capaz de desenvolver com plenitude seus elementos narrativos.

Presente primeiramente nos jornais, depois migrando para as revistas (como a publicação *A muralha* na revista *O cruzeiro*), passando pelo rádio é, no entanto, na mídia televisiva que a linguagem folhetinesca encontra sua forma de transmissão mais popular. Isso no sentido especialmente de alcance do público popular, através das telenovelas e minisséries que passam a fazer parte do cotidiano latino-americano e brasileiro no século XX. Com base na importância da televisão, Martín-Barbero propõe três lugares de mediação do suporte televisivo, na América Latina, que ajudam a compreender a importância dessa mídia na consolidação da cultura popular e conseqüentemente de narrativas populares como o folhetim.

A primeira dessas mediações é a cotidianidade familiar. Segundo o autor, “se a televisão na América Latina ainda tem a família como *unidade básica de audiência* é porque ela representa para a maioria das pessoas a *situação primordial de reconhecimento*” (MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 305). Através da cotidianidade familiar latino-americana, a televisão segue a lógica do contato em sobreposição à lógica visual, privilegiando um discurso televisivo calcado na relação estreita e na valorização da palavra em culturas que tem na oralidade a sua formação mais proeminente. Além disso, ao invés da magia misteriosa do cinema, na televisão o que impera é o imediato e o cotidiano, a presença de atores, apresentadores, personagens que representem aquilo que é familiar, construindo assim a união entre imagem e discurso que se baseiam na transparência, clareza, simplicidade e economia narrativa.

A segunda mediação destacada pelo autor é a temporalidade social. Nela se opõe ao tempo produtivo, medido pelo capital, o tempo repetitivo, que é assentado

na cotidianidade e na fragmentação. É a partir dessa lógica que a televisão se fundamenta, através de um palimpsesto de gêneros organizados em uma temporalidade repetida dia após dia, dando vazão a uma *estética da repetição*, na qual diferentes linguagens se sobrepõem como a da propaganda, da mercantilização do conteúdo, mas também “do conto popular, a canção com refrão, a narrativa aventuresca [...]” (MARTÍN-BARBERO, 2003, p.308). Segundo o autor é preciso destacar que essa disposição televisiva, repetitiva, fragmentada e diversificada, ao ser mediada pela temporalidade social retoma “a importância do *sentimento de duração* inaugurado pelo folhetim do século XIX, permitindo que o leitor popular transite entre o conto e o romance ‘sem se perder’” (MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 308).

Por fim, a competência cultural é a terceira mediação assinalada por Martín-Barbero, que considera a questão complexa, no momento em que relaciona televisão e cultura. O autor destaca o velho “ranço” existente por parte da maioria dos estudiosos de arte, que consideram a televisão apenas como um assunto a ser tratado pela comunicação e não pela cultura, a não ser que o objeto de análise ou trabalho verse sobre uma adaptação televisiva de um grande escritor, pintor, ou artista de outro campo da arte dita erudita. Martín-Barbero destaca a necessidade de se perceber que mais importante do que questionar se a televisão é cultura, é considerar que a noção de cultura vem sendo transformada constantemente pela presença das mídias, incluindo aí a televisão. E como foi possível perceber nas considerações de Ortiz, especialmente no Brasil – mas estendendo-se o fato também à América Latina – a relação entre cultura e meios de comunicação é indissociável quando se abordam as questões da cultura de massa. A partir disso, o Martín-Barbero destaca o trabalho de P. Fabri, que apresenta a importância de se diferenciar a lógica televisiva, que possui ela própria sua dinâmica cultural, ativada pelos seus gêneros:

A partir deles, ela ativa a competência cultural e a seu modo dá conta das diferenças sociais que a atravessam. Os gêneros, que articulam narrativamente as serialidades, constituem uma mediação fundamental entre as lógicas do sistema produtivo e as do sistema de consumo, entre a do formato e a dos modos de ler, dos usos (MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 311).

Assim, já é possível observar algumas inferências mais conclusivas relacionadas à construção teórica desenvolvida sobre o dado contexto e que demonstram que algumas questões são recorrentes: cultura, popular, mercado, nacionalidade, meios de comunicação. Torna-se, então, importante ponderar que todos esses elementos podem ser interligados diretamente ao romance-folhetim no momento de seu surgimento, na França do século XIX, mas, principalmente, que se pode relacioná-los de maneira ainda mais acentuada na promoção de uma linguagem folhetinesca enquanto produto de uma cultura popular, na América Latina, e que se consagra, enfim, no Brasil.

Logo, retomam-se várias demandas anteriormente discutidas: que o romance-folhetim é fruto de seu contexto; que ao mesmo tempo ele influencia esse mesmo contexto através de sua função moralizante ou integradora e ligada a ideais de nacionalidade; que ele é, em momentos e locais diferentes, o principal produto de uma cultura de massa; entre muitas outras referências possíveis. Entretanto, um dos principais pontos a ser sinalizado é a comprovação de sua ligação com a transmidialidade, que nada mais é do que a valorização de seu potencial de transição pelas diferentes mídias e de sua resistência ao tempo, através de um conteúdo sempre adaptável e bem recebido por um vasto público, um público popular de massa.

Diante de todo o referencial abordado e sabendo que *A muralha* irá agregar, em suas diferentes versões, vários desses elementos, algumas observações mais conclusivas podem ser formuladas. São elas: o momento em que *A muralha* foi publicada em folhetim na revista *O cruzeiro* e no que isso implica; a relação do conteúdo da narrativa com a construção do nacional-popular; essas duas questões anteriores e sua influência na transição da narrativa para diferentes meios, tornando-a uma narrativa transmidiática; e, por fim, o momento em que a *A muralha* consagra-se na televisão e de que maneira isso também se relaciona com a transmidialidade.

Primeiramente destaca-se que *A muralha* será publicada pela primeira vez exatamente no momento em que meios de comunicação enfrentam, no Brasil, a transição da sua incipiência para a sua profusão. E isso deve ser destacado porque a narrativa poderia ter sido simplesmente publicada em livro. Porém, houve uma série de escolhas determinantes e certamente não livres de intenção para levar a público a história. A primeira questão a ser observada é o fato de que *A muralha* foi

uma narrativa *encomendada* e com tema exigido previamente: a comemoração dos 400 anos da cidade de São Paulo.

As constatações levam a algumas considerações possíveis. Por exemplo, que a obra certamente não seria uma narrativa de cunho crítico/negativo sobre a cidade ou sobre a sociedade paulistana, afinal, tratava-se de um momento de comemoração. O tema também leva à expectativa de uma abordagem histórica, que por sua vez, remete com facilidade à possibilidade de uma releitura do passado da cidade e de seus habitantes, construindo-se assim uma memória a ser exaltada. Somam-se a isso, dois últimos aspectos decisivos: a veiculação da narrativa em um meio de comunicação de massa renomado no país, a revista *O cruzeiro*; e um contexto social em que ainda há espaço para a busca e exaltação da nacionalidade, fator que se alinha à temática explorada.

A temática de *A muralha*, portanto, irá ao encontro do interesse de diversos fatores. Narrar a trajetória de uma família de bandeirantes, composta por homens e mulheres corajosos e virtuosos, aliado à exploração de um mundo que ainda era exótico e perigoso, mas que com a chegada do colonizador e dessas bravas famílias que aqui se instalam, não leva a outro destino que não seja civilizar a terra e seus nativos. Com este pano de fundo e como já detalhado nos primeiros capítulos, a saga dá lugar ao melodrama, ao amor romântico, à intriga, à vingança, à luta do bem contra o mal e à vitória esperançosa do bem, com a expectativa de construção de uma grande cidade. Nada mais folhetinesco em termos de conteúdo, nada mais moralizante e nacionalista, nada mais adequado a um veículo e a um público de massa que está inserido exatamente no contexto em que esses elementos fazem sentido.

As necessidades de cada fator, portanto, se retroalimentam. O tema da narrativa nutre o ideal nacionalista, o suporte no qual a produção é veiculada possibilita a estrutura folhetinesca, e a linguagem e formato do folhetim vão ao encontro do desejo de contar a história primeiramente em capítulos, possibilitando que a narrativa se encerre no auge das comemorações dos 400 anos de São Paulo. Ao mesmo tempo, já se prepara o terreno para a compilação da narrativa em livro, pois enquanto parte dessa comemoração, representa um elemento simbólico de resgate da memória paulistana e, todos esses fatores, abonam uma transição

narrativa já esperada entre mídias e seu possível e conseqüente lucro, pilares da transmidialidade.

Por fim, para dialogar com algumas questões que tornam as transições de *A muralha* diferenciadas, é preciso refletir sobre algumas especificidades de sua produção, que afetaram, possivelmente, no seu processo de recepção. Especialmente na veiculação da narrativa em formato de folhetim na revista e em formato de minissérie na televisão, as adaptações fazem parte de um projeto maior, que envolve outras atividades e iniciativas de promoção cultural e simbólica, ligadas à temática abordada na narrativa, como se verá no item seguinte.

#### **4.3 Transmidialidade e relações com o público: a intenção como projeto**

Duas das principais características da cultura da convergência desenvolvida por Henry Jenkins e abordadas no terceiro capítulo revelam que a transmidialidade apresenta-se como um projeto que visa o desenvolvimento de elementos transmidiáticos desde o início da produção da(s) narrativa(s). Além disso, estimula a interação do leitor/espectador, que pode encontrar em cada versão da história, “distribuída” em diferentes suportes, dados que se complementam como se fossem peças de um grande quebra-cabeça, a ser montado pelo receptor, e alimentando assim o caráter simultâneo do “projeto”.

A partir disso, é possível refletir de que maneira podemos relacionar a linguagem folhetinesca e a narrativa *A muralha*, com essas questões transmidiáticas. Mais uma vez lembra-se aqui que a proposta não é “encaixar” a linguagem folhetinesca ou *A muralha* dentro da teoria da transmidialidade. Dizer que algo é transmidiático ou não permanece no terreno de mera constatação reducionista. Trata-se, sim, de demonstrar aproximações possíveis entre linguagem/narrativa e teoria. Isso porque se observa que vários elementos presentes no “pensamento transmídia”, muitas vezes podem ser considerados como o desenvolvimento de questões que já existiam: mais uma vez a ideia perspicaz de Saint-Gelais, segundo o qual o que se vive hoje é uma “efervescência” dos procedimentos transficcionais e não propriamente o surgimento de algo completamente novo.

Assim, observa-se que ao se construir um “projeto transmídia”, tem-se o objetivo primordial de não somente captar a audiência, mas, também, prolongar ao máximo possível sua fidelidade à narrativa. Elementos como a interatividade e a simultaneidade, portanto, estão diretamente ligados à questão da recepção do público. E nesse sentido, o terreno, hoje, é extremamente fértil, pois as possibilidades de contato entre produções ficcionais e leitores/espectadores são vastas. A internet, com seus sites e redes sociais, forma uma cadeia de profusão e de possível continuidade de histórias, com participação ativa tanto de quem as produz, quanto de quem as recebe.

Antes da internet, outros meios exerciam esse papel, como as revistas, os jornais, o rádio e a TV. A grande questão a ser ressaltada aí, mais uma vez, é a ideia de que uma mídia não anula a outra, já que revistas especializadas em ficção televisiva continuam nas bancas, jornais continuam apresentando cadernos e colunas especializados em telenovelas e filmes, e a TV continua resguardando espaço para falar de sua própria ficção. E dentro desse contexto, o público continua ativo, mudando, por exemplo, destinos de personagens ou rumos da história de acordo com sua aprovação ou rejeição.

Elementos que promovem a identificação do público com a narrativa, fidelização do leitor/telespectador e interação do público com influência nos rumos da história, entretanto, não são privilégio de uma cultura transmidiática. Eles sempre estiveram presentes também na linguagem folhetinesca e algumas questões contribuíram para isso. Uma delas é justamente uma proposta de proximidade do folhetim com seu público: não há, no folhetim, uma necessidade artística de parecer algo complexo ou difícil, pelo contrário. A linguagem popular, o formato fragmentado, a fórmula simples da narrativa, tudo contribui para um objetivo: ser bem recebido pelo maior número possível de pessoas e promover o engajamento desse público com a história, como afirma Danielle Aubry:

Entre lês auteurs et ce public inconnu s’instaure une sorte « d’intimité » singulière, sans exemple, que les directeurs de journaux cultivent soigneusement en communiquant aux feuilletonistes les commentaires des lecteurs, même (et surtout) s’ils sont défavorables. Il s’agit de la première manifestation, dans la littérature imprimée, d’une sorte d’interactivité qui ne peut se réaliser que dans le contexte d’oeuvres en cours de production et publiées progressivement en numéros séparés (AUBRY, 2006, p.10)<sup>68</sup>.

---

<sup>68</sup> Entre os autores e esse público desconhecido instaura-se uma espécie de "intimidade" singular, por exemplo, os diretores de jornais cultivavam com cuidado comunicando aos autores de folhetins os

No caso de *A muralha*, a ideia de “projeto” se apresenta como uma particularidade incomum entre narrativas da década de 50 e mesmo ainda em produções televisuais do início dos anos 2000. Em ambas as produções, é realizada a construção de um contexto que interage e, principalmente, justifica ao leitor/espectador a publicação ou veiculação da história. As narrativas na revista *O Cruzeiro*, em geral, recebiam uma simples “chamada” que indicava ao leitor a próxima narrativa a ser apresentada ao leitor. Porém, *A muralha* recebeu um tratamento completamente diferenciado: era o elemento principal da comemoração em homenagem à fundação da cidade de São Paulo.

Como já detalhado nos capítulos anteriores, a revista tanto preparou um campo que envolveu a publicação da narrativa, quanto se valeu da divulgação desse processo construído para chamar o leitor à recepção da mesma, através de entrevista com a autora Dinah Silveira de Queiroz; da declaração aberta ao público de que a história foi “especialmente” encomendada à autora para o projeto de comemoração; da determinação exata do início e fim da publicação dos capítulos de *A muralha*, que deveriam coincidir com os festejos do aniversário da cidade; e por fim, com a cobertura desses festejos, que fecham a narrativa e o projeto, uma edição depois da veiculação do último capítulo.

Da mesma forma, a minissérie *A muralha*, veiculada no ano 2000 pela Rede Globo de Televisão, foi escolhida como parte do já comentado projeto Global conhecido como *Brasil 500*. A ideia tinha dois pilares essenciais: o entretenimento e a educação, e teve seu lançamento dois anos antes, em 1998. No terreno da educação, atividades diferenciadas promoveram e incentivaram o tema entre a população, lembrando um pouco o caráter folhetinesco de “moralizar” a sociedade, interferindo e agenciando em questões que não seriam propriamente de sua alçada, mas que aproximam a empresa midiática de seu público, o qual participa de forma ativa do evento:

O projeto envolveu uma série de iniciativas, como a realização de shows comemorativos e programas especiais; a elaboração de uma pesquisa popular, encartada nos principais jornais do país, que resultou em 40 mil sugestões sobre o ensino público fundamental; a realização, no mês de

---

comentários dos leitores, mesmo (sobretudo) se eles são desfavoráveis. Trata-se da primeira manifestação, na literatura impressa, de uma espécie de interatividade que pode apenas se realizar no contexto de obras em curso de produção e publicadas progressivamente em números separados (AUBRY, 2006, p.10, tradução nossa).

abril, do seminário “Como se muda um país através da educação”; a veiculação de campanhas nacionais de incentivo à educação, realizadas de abril de 1998 a abril de 2000; e o lançamento, em agosto de 1999, do projeto Amigos da Escola, uma das maiores ações de mobilização do voluntariado já empreendidas no Brasil. O show de abertura da campanha Criança Esperança, em 1998, divulgou depoimentos e mensagens pelo progresso da educação. Brasil 500 foi lançado com um espetáculo para 35 mil pessoas no Sambódromo do Anhembi, em São Paulo, em 25 de abril de 1998 (MEMÓRIA GLOBO, 2016).

Já no campo do entretenimento, foram lançados grandes shows comandados por artistas da emissora e que reuniam ícones da música e da cultura brasileira; e *A muralha*, como a produção ficcional que representava a intenção de uma homenagem bem elaborada à memória histórica do país. Inclusive, como já comentado, o projeto englobava, inicialmente, a produção de cinco minisséries, sendo que cada uma delas teria como temática um século de história brasileira, totalizando, ao fim, os 500 anos de “descobrimento” do Brasil. Entretanto, a decisão acabou sendo por concentrar a temática da formação da cidade de São Paulo, como representação de um período de fundação do país.

A partir dessas colocações é possível inferir que tanto *A muralha* em folhetim no *Cruzeiro*, quanto na minissérie, tiveram suas produções detalhadamente pensadas. O convite à Dinah para escrever a história não se deu por acaso, mas sim em um momento pré-determinado, em um contexto que envolvia a possibilidade de amplificar a significação da narrativa, assim como a autora da minissérie televisiva, Maria Adelaide Amaral, também teve a responsabilidade de construir uma história capaz de representar e encaixar-se em um plano de trabalho maior, o *Brasil 500*.

É possível observar no *layout* do site Memória Globo, que ele oferece ao telespectador de *A muralha* um *menu* de informações sobre a narrativa como “fotos e vídeos”, “produção”, “trilha sonora”, entre outros, elementos que ampliam o conhecimento não somente sobre sua diegese, mas especialmente sobre questões ligadas a sua produção e que podem ser acessadas a qualquer momento. O destaque vai para o fato de que a apresentação da narrativa é feita com referência imediata e direta às comemorações dos 500 anos do país:

Figura 38:



Legenda: O site “Memória Globo”, apresenta a minissérie *A muralha* como pertencente às comemorações dos 500 anos de descobrimento do Brasil.

O aspecto de produção pensada, planejada, foi utilizado justamente como forma de chamar a atenção do leitor/telespectador, com o objetivo de destacar que essa não era apenas mais uma publicação ou minissérie, era algo mais profundo, que exercia o papel de reconstituir a realidade, desvendar a história, colocar-se na função de “memória” de cada brasileiro. O que é preciso destacar, portanto, enquanto aproximação com a ideia de um “projeto transmídia”, não são os recursos técnicos utilizados para isso. Devido ao momento em que as histórias são produzidas, muitas das possibilidades existentes hoje, na era da convergência, ainda não existiam. O que já existia, e que foi explorado por *A muralha*, foi uma questão essencial: a intenção. A narrativa, em suas diferentes versões, teve desde antes mesmo do início do seu processo de produção, uma intenção bem elaborada e definida, com temática, personagens, enredo, escritos pensando-se em *como* a história seria recebida por seus leitores/espectadores.

Um dos aspectos que podem ser ressaltados em relação à intenção é a escolha do suporte em que *A muralha* foi divulgada. Sua primeira versão, na revista, em capítulos, garantiu a fidelidade do público por meses. A obra poderia ter sido publicada primeiramente em livro, porém, a escolha da mídia revista se mostrou

mais compatível à ideia de projeto comemorativo, já que o leitor obrigatoriamente precisaria acompanhar a história, capítulo após capítulo, até o aniversário de São Paulo. Aqui, é possível retomar a ideia de adaptação de Linda Hutcheon: a concepção de que uma adaptação pode ser observada como processo e como produto acrescenta a ideia de movimento à narrativa. E *A muralha* foi, desde seu início, exatamente isso: uma narrativa que sempre se manteve em movimento, transitando por revista, livro e televisão. A escolha inicial pela revista facilita a ideia da compilação em livro logo depois, garantindo assim uma fidelização de seu público receptor aos moldes dos anos 50.

A mesma “tática” pode ser vista na veiculação da minissérie. Simultaneamente à transmissão da produção televisiva é lançada uma nova edição da história em livro e dois anos depois o público fiel à narrativa pode ter acesso a ela através da compilação em formato de DVD. Nesse formato, o telespectador não só assiste a uma versão da história (e fala-se aqui em versão porque algumas cenas são cortadas) como também pode assistir ao *making off* e ter acesso a informações adicionais sobre o processo de produção televisual. Além disso, alguns anos mais tarde outro público também é alvo da minissérie. Ela foi reexibida na íntegra pelo Canal Viva, um canal televisivo pertencente à Rede Globo, porém acessado somente por assinatura. A retransmissão ocorreu de 15 de março a 24 de maio de 2011 e posteriormente de 29 de junho a sete de setembro de 2015, atingindo assim um público de canais por assinatura.

Um aspecto importante também diz respeito à intenção de se determinar uma representação, de se definir um olhar sobre o que foi o Brasil no momento de sua fundação e apresentá-lo ao público de maneira definida: como um romance em folhetim. Tal fato revela uma romantização de um período em que pouco havia de romantismo: milhares de indígenas foram dizimados ou escravizados e sua cultura foi subjugada à europeia; as riquezas naturais do país foram saqueadas e levadas ao reino de Portugal; guerras sangrentas ocorriam e nada existia de heroico nelas. Nesse ponto, certo eufemismo foi utilizado, pois o objetivo de uma narrativa que se pretende “comemorativa” é muito mais de exaltar de maneira positiva sua memória, do que mostrar suas atrocidades.

É assim que, na narrativa publicada no *Cruzeiro* e em livro, o indígena é retratado como um servo do europeu e como se não merecesse outro posto; as

belezas naturais da terra são ressaltadas como algo a ser desfrutado de maneira idílica e exótica, ocultando sua exploração desenfreada; e a guerra, especialmente a dos Emboabas, mesmo descrita com esmero em sua crueldade, acaba dando muito espaço à glorificação da bravura de seus combatentes.

Já na minissérie, algumas releituras foram realizadas, apresentando novos olhares sobre alguns aspectos que cabiam à sociedade dos anos 50, mas que já não se encaixariam no alvorecer do novo século. É assim que a história irá colocar como protagonista não apenas uma mocinha romântica europeia que vem ao Novo Mundo em busca de seu grande amor ou as mulheres pertencentes à família Olinto. Irão surgir, também com grande destaque, Dona Ana, uma judia, e a índia Moatira. Se ambas são retratadas como meras vítimas da crueldade do antagonista, Dom Jerônimo, e vivem amores proibidos – Dona Ana com Dom Guilherme e Moatira com Padre Miguel –, ao menos se foge do papel de protagonista dado apenas à mulher europeia ou descendente direta de imigrantes europeus. Além disso, o grande destaque concedido à Dona Antônia, uma ex-prostituta portuguesa, também rompe um pouco com o padrão mais moralista de representação da mulher, utilizado na publicação de meados do século XX.

Pode-se falar ainda da releitura mais realista da exploração do povo indígena; mas também que a exploração da natureza foi abordada de maneira muito parecida em ambas as narrativas; destaque importante para a inserção da inquisição no Brasil, que como já destacado anteriormente, não existia na história de Dinah Silveira de Queiroz. O tema se tornou um dos elementos de grande sucesso da narrativa, com boas atuações, cenografia, fotografia, luzes e expressões bem feitas. Certamente uma contribuição interessante, visto que muito pouco se fala sobre a inquisição na história do Brasil, mas ao mesmo tempo é possível questionar se tal tema mereceria tamanha importância em uma obra que se “pretende” representativa e comemorativa da memória brasileira.

De um modo geral, pode-se observar que modificações à parte, as narrativas, tanto a de Dinah, publicada em *O cruzeiro*, quanto a de Maria Adelaide, transmitida pela Rede Globo, acabam atendo-se bastante a uma atmosfera de exaltação nacionalista, ao mostrar os imigrantes europeus como os grandes desbravadores e fundadores do país, o índio ainda como mero coadjuvante que precisava ser catequizado e passar por um processo civilizatório, e que o caráter exótico e

selvagem da terra brasileira promoveu a constituição de um povo forte, acostumado às adversidades, um sobrevivente. Características que remetem a estereótipos arraigados ao brasileiro, como o de povo sofrido, aquele que nunca desiste, o que sempre tem esperança. Isso faz com que o público se identifique com a narrativa, busque meios de interação com ela e, sobretudo, que caia no terreno perigoso de considerar a ficção como a verdade de sua história e de sua memória.

Paul Bleton (2000), ao analisar as produções *western* nos Estados Unidos, discorre sobre diferentes modos de apreensão dessas narrativas e destaca que um deles seria um modo induzido pelo que denomina por *transmídiação*. A partir disso, Bleton afirma: há nos textos populares, elementos narrativos específicos, como sua relação estreita com o mito e a tradição oral. Além disso, segundo o autor,

Adaptation et sérialisation constituent les voies royales de la culture médiatique par quoi s'incarne la tendance à l'extension maximale du processus de transmédiation ; en fait, le motif du « populaire » dans le sens américain de large diffusion, c'est moins le *topos* vertical, aristocratique de l'intuition littéraire qualité/ vs / quantité (la noblesse du goût contre le nivellement par le bas imposé par le grand nombre) que celui horizontal de la nécessité cognitive, libidinale et idéologique de la familiarité du référent pour pouvoir s'adresser au plus grand nombre – une reterritorialisation de l'imagination par la répétition (BLETON, 2000, p. 183-184)<sup>69</sup>.

Observa-se, portanto, que determinados elementos servem de base para a cultura da transmidialidade, ou daquilo que Bleton chama de transmídiação. O autor destaca, entretanto, que « la transmédiation ne commence que lorsque la fiction populaire use de deux véhicules différents » (BLETON, 2000, p.137)<sup>70</sup>. A essa observação é interessante acrescentar que o desenvolvimento das novas mídias faz com que a ideia de circulação da ficção em “dois veículos diferentes” se multiplique: não se trata mais somente de duas possibilidades, mas de múltiplas mídias que promovem a tantas vezes sublinhada “efervescência” de transficções, defendida por Saint-Gelais.

---

<sup>69</sup> Adaptação e serialização constituem as vias reais da cultura midiática pela qual se incarna uma tendência à extensão máxima do processo de transmídiação, na verdade, o tema “popular” no sentido americano de grande difusão é menos o topo vertical, aristocrático da intuição literária da qualidade vs quantidade (a nobreza do gosto contra o nivelamento por baixo imposto pelo grande público), mas aquele horizontal da necessidade cognitiva, libidinal e ideológica da familiaridade do referente para poder se direcionar ao grande público - uma reterritorialização da imaginação pela repetição (BLETON, 2000, p. 183-184, tradução nossa).

<sup>70</sup> A transmídiação começa apenas quando a ficção popular usa dois veículos diferentes (BLETON, 2008, p.137, tradução nossa).

Assim, conclui-se que tanto o contexto, quanto a reflexão e a escolha de determinados elementos – formais ou de conteúdo – alimentam e podem intensificar a produção transmidiática. Exemplo disso é a narrativa *A muralha*, que em suas duas principais versões, teve em seu processo de “construção” elementos cuidadosamente escolhidos e pensados, de acordo com o efeito que essas escolhas teriam em seu público receptor, ao mesmo tempo em que, pertencente a um contexto de transformações midiáticas constantes, conseguiu transitar por mídias de massa variadas.

Além disso, destaca-se que a própria opção por uma narrativa folhetinesca para homenagear a história da fundação de São Paulo/Brasil, já revela o reconhecimento prévio de traços culturais e identitários de um público suscetível de acolher esse tipo de linguagem. A articulação de todos esses fatores, externos e internos, resulta em um jogo que não se encerra na última página do livro nem no episódio final da minissérie, mas se mantém em constante estado de possibilidade. Basta um novo olhar, uma nova (re)leitura, uma nova mídia para que a mesma, porém sempre diferente narrativa, se movimente.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Propor o folhetim como 'fato cultural' significa de saída romper com o mito da escritura para abrir a história à pluralidade e à heterogeneidade das experiências literárias (MARTÌM-BARBERO, 2003, p.182).*

Em janeiro de 2000, uma garota de 14 anos acompanhava com encantamento uma minissérie televisiva transmitida pela Rede Globo. A narrativa contava a saga dos primeiros europeus que chegaram ao Brasil, das agruras e dos embates com os donos da terra – índios – e com uma natureza ao mesmo tempo inebriante e perigosa. Uma história completamente distante da vida urbana de uma adolescente. O que, então, fazia com que ela se identificasse profundamente com o enredo, sonhasse com os amores, sofresse com as traições e esperasse assiduamente pelo capítulo do dia seguinte?

Dez anos depois, ao ler o livro *A muralha*, que serviu de base para a adaptação televisiva homônima, a já não mais adolescente encontrou uma narrativa que não tinha tantos personagens, que se passava mais de cem anos após o século retratado na minissérie, mas ainda assim continha muita ação, exotismo e mistérios. Começava a se configurar, dessa forma, o terreno que mais tarde serviria a uma pesquisa de mestrado e doutorado: surgiram questionamentos variados sobre por que determinados elementos foram modificados e outros não; como foi pensada a materialização de uma narrativa literária em uma minissérie de televisão; por que a minissérie era uma homenagem aos 500 anos de “descobrimento do Brasil”; e muitas outras dúvidas inicialmente de ordem empírica, sobre um objeto passível de ser analisado teoricamente.

Ao colocar os questionamentos no papel surgiu a primeira proposta de pesquisa sobre *A muralha*, intitulada *Literatura em rede nacional: a adaptação da obra A muralha para a televisão*. Durante o curso de mestrado, foi possível perceber que *A muralha* não caberia em uma dissertação. A narrativa abria-se em inúmeras possibilidades de leitura e análise, mesclava áreas de estudo como literatura e comunicação e, além disso, apresentava um diferencial, um ponto desconhecido no momento da ideia inicial: *A muralha* fora publicada, pela primeira vez, em formato de folhetim, na revista *O Cruzeiro*, durante os meses que antecederiam o aniversário de

400 anos da cidade de São Paulo. Era, genuinamente, uma homenagem fatiada em capítulos à capital paulista.

Com isso, outras inúmeras dúvidas surgiram: por que em formato de folhetim? Por qual motivo ser uma obra *encomendada* à autora Dinah Silveira de Queiroz? Por que ser publicada em um veículo de comunicação de largo alcance nacional? E talvez a pergunta mais importante, que culminou no projeto de tese de doutorado: qual é o fio condutor da narrativa que transita pelas diferentes mídias utilizadas? A proposta ia ao encontro da ideia de que o que se mantinha nas diferentes adaptações era a linguagem folhetinesca, as bases de seu conteúdo e as nuances de seu formato. Mas que linguagem folhetinesca é essa que, nascida no século XIX, se mantém ativa em pleno século XXI? Muda-se o nome dos personagens, mas pouco se modifica em seus dramas vividos; muda-se o contexto, mas seus temas são praticamente os mesmo de séculos atrás; acrescentam-se novidades advindas do avanço da tecnologia, mas a serialidade, a fragmentação e as fórmulas consagradas como o “continua amanhã” pouco se transformam.

Para buscar respostas, partiu-se então para a análise prática das versões de *A muralha*. Minissérie reassistida, livro relido e mais de 80 edições da revista *O cruzeiro* analisadas pontualmente sobre a narrativa e mais centenas para compreender o semanário em questão. A atenção especial à mídia da primeira publicação se deve ao fato de que as outras mídias já haviam sido bem exploradas na dissertação. Dessa análise, que comportou muitas perguntas, inúmeras descobertas e algumas respostas, chega-se ao momento de sustentação teórica. E foi aí que *A muralha* mostrou sua verdadeira dimensão e a dificuldade em superá-la, tal qual se sentiam Beatriz, Dona Ana ou Dom Braz diante da Serra do Mar, nos primeiros séculos de colonização do Brasil.

A dificuldade, entretanto, já era prevista. No projeto de doutorado, colocava-se como um dos objetivos específicos a proposta de um novo termo, o de “folhetim transmídia”. Além disso, objetivava-se discutir sobre ele, analisá-lo, questioná-lo, averiguar a possibilidade de seu uso e mesmo a sua validade. E esse se tornava então o maior desafio da tese, pois existe hoje uma infinidade de termos e correntes teóricas no campo de estudos da literatura, outras artes e mídias. Com base nisso, optou-se pela tentativa de realizar, primeiramente, algo próximo a uma “arqueologia”

da área, sem perder a noção de que este é “um trabalho intelectual cujo caráter de processo é tão importante quanto os resultados” (MOSER, 2006, p.42).

É a partir desse pressuposto, que se buscou aporte teórico desde o surgimento dos meios de comunicação de massa, pois é através deles que o romance-folhetim desponta e se afina como produto popular. Após essa introdução, iniciou-se a “escavação” pela teoria basilar do dialogismo, que contribuiu para um novo olhar sobre a linguagem do romance como um todo e consequentemente colaborou para compreender as teorias subsequentes. Retirou-se o pó da intertextualidade e da transtextualidade, com o objetivo de melhor absorver as teorias mais recentes que floresceram com o avanço da tecnologia digital. Foram acompanhados então os passos do que se institui por estudos interartes e a intermedialidade – sobretudo como proposta guarda-chuva, dentro da qual foi possível acessar outras correntes mais restritas, como a transmedialidade. Nesse caminho encontrou-se também a pouco difundida teoria da transfuncionalidade, a qual por algum tempo nessa pesquisa, disputou o espaço de possível releitura do folhetim.

Aos poucos, com o avanço da análise tanto da teoria quanto da linguagem folhetinesca como base do objeto pesquisado, a concepção de transmedialidade fixou-se como um possível modelo de releitura de narrativas, que podem apresentar elementos transmidiáticos. E isso ocorreu, sobretudo, por um desafio que causava certo desconforto: a insistência de muitos teóricos em afirmar que um objeto só poderia ser considerado transmidiático se assim fosse concebido em sua gênese, pensado como tal desde seu início. Além disso, que somente seriam transmídias as narrativas que apresentassem interatividade, simultaneidade e complementaridade em diferentes mídias. E que dentro desse jogo entrariam somente ficções atuais, como grandes franquias. Em resumo, que a transmedialidade teria nascido com a cultura da convergência, sustentada por Henry Jenkins e utilizada em larga escala, e o que estiver temporalmente fora dela, como *A muralha*, automaticamente não poderia ser considerado como fenômeno transmídia.

O pensamento não só restrito, mas restritivo, instigou a busca pela ampliação da concepção do terreno transmídia, com vistas a conceber que é impossível uma teoria surgir de maneira a não possuir rastros anteriores, e através do pensamento “arqueológico” proposto, no caso da transmedialidade, isso ficou bastante claro.

Assim, debatendo sobre o que alguns autores consideram transmídia, a principal conclusão obtida é que se trata de um conceito em construção e, em função disso, a importância da discussão a seu respeito é de grande valia. Sobretudo, porque a transmidialidade enquanto prática apresenta novas possibilidades a serem exploradas a cada dia. Se no início dos anos 2000, narrativas cinematográficas arriscavam-se na simultaneidade e interatividade através de *games*, hoje as redes sociais constroem um verdadeiro universo exploratório sobre a história, como ocorre com o seriado *Game of Thrones*, por exemplo.

Entretanto, se na prática, a diegese transmídia não precisa necessariamente estabelecer uma linearidade, quando se trata de uma proposta teórica, a falta dessa metodização torna a compreensão repleta de lacunas suscetíveis a questionamentos e dificultando a compreensão das próprias narrativas. Por isso, o estabelecimento de uma caracterização da transmidialidade, antes mesmo de ela ser proposta enquanto terminologia, contribui para perceber que muito do que os autores lhe atribuem nada mais é do que a evolução de elementos que já existiam. Assim, através da análise de uma narrativa que pertence a um suposto período anterior à explosão transmídia – *A muralha*, sistematizando os exemplos presentes na história e que comprovam relação direta com elementos transmídia, demonstrou-se que a teoria pode consolidar-se de maneira proveitosa como modelo de releitura de narrativas do “passado”.

Por conseguinte, através da proposta de três eixos principais de análise, que promoveram a releitura da linguagem folhetinesca sob a perspectiva de elementos considerados transmídia, percebeu-se que muito da narrativa nascida no século XIX ou XX mantém-se na teoria do século XXI: a relação direta e inseparável dos contornos mercadológicos; o contexto de afinidade com as diferentes mídias existentes no momento de produção e com a linguagem popular e de massa; e uma intenção preestabelecida que reflete no modo como a narrativa será recebida não por seu leitor, espectador, fã, mas por seu público. A partir disso, desconstrói-se um pouco a ideia de que a transmidialidade inaugura inovações jamais antes vistas e propõe-se o estabelecimento de uma visão que acentua ou até mesmo renova elementos tanto de conteúdo quanto de forma, que já existiam.

Por fim, essa visão mais ampla sobre o que é o fenômeno da transmidialidade e sua relação com a linguagem folhetinesca se mostra como uma tentativa de

debate sobre a pluralidade do mundo atual, em termos sociais, econômicos, tecnológicos e que influenciam diretamente tanto na promoção, quanto na recepção de obras transmídia. Se a transmidialidade vive hoje sua efervescência, percebe-se, ao mesmo tempo, que ela ainda não explora todo o seu potencial. Isso se deve primeiramente a um público receptor híbrido. Henry Jenkins e Chrysti Dena lembram que para materializar-se como transmídia a narrativa precisa ser experienciada pelo receptor em todas as suas versões possíveis, do contrário, um filme será só um filme e um jogo será só um jogo, mesmo que a história transite entre as duas mídias. Um desafio nesse sentido, portanto, é instigar esse receptor a mover-se pelas diferentes versões e complementações propostas pela narrativa, especialmente quando se trata de sujeitos que não são tão familiarizados com o mundo digital. Esse é um contexto que tem se modificado gradualmente nos últimos anos, com o amadurecimento de um público acostumado a essa era digital.

Além das questões relacionadas ao público, também o ambiente de recepção muda de lugar para lugar e isso é resquício do que se viu na disparidade entre o contexto midiático, durante o século XX europeu e latino/brasileiro, exemplificado por Jesús Martim-Barbero e Renato Ortiz. A heterogeneidade temporal da tecnologia encontrada aqui e em diferentes países influenciou substancialmente na consolidação do folhetim televisivo na América Latina e no Brasil. E ainda que essas lacunas tenham sido diminuídas consideravelmente nos últimos anos, é preciso ponderar que em cada país do mundo, ou mesmo em cada região do país, uma história transmídia será recebida de maneira diferente, respeitando a especificidade de sua cultura, o que faz com que o processo transmidiático não seja coeso e universalizado.

Há, por conseguinte, uma transmidialidade em diferentes níveis, tanto em termos de produção quanto em termos de recepção e, justamente por isso, torna-se menos profícuo à reflexão da teoria, apropriar-se de uma postura julgadora que se encerra em definir de modo simplista que uma narrativa é ou não é transmídia. Essa pesquisa buscou, a partir disso, apresentar uma visão mais ampla e agregadora: acessando em uma “velha” linguagem, as inovações aguçadas pelo contexto atual, com o objetivo de, através da consideração do ontem, compreender-se melhor a efervescência do hoje. E, principalmente, motivar um olhar de inclusão para o futuro da narrativa transmidiática, que oferece um universo a ser ainda mais explorado.

Curiosamente, no dia em que são escritas as considerações finais dessa pesquisa, a notícia que circula em todo o mundo é a divulgação do Prêmio Nobel de Literatura, que é destinado à estrela do rock mundial, Bob Dylan. O compositor, cantor, roteirista e ator torna-se o único artista na história a ter os principais prêmios nas categorias de música, filme e literatura, considerando que já foi vencedor inúmeras vezes do Grammy (Prêmio de Música), Oscar (Prêmio do cinema), Pulitzer (Literatura) e agora também da mais importante premiação da área literária. Em relação ao Pulitzer e ao Nobel, a justificativa é pelo trabalho artístico de Dylan ter causado um “profundo impacto na música popular e na cultura americana, marcado por composições líricas de força poética extraordinária” (FOLHA DE SÃO PAULO, 2016).

A notícia vai ao encontro da valorização das mais diferentes manifestações artísticas, independente da mídia que lhe serve de suporte, além de lançar um olhar sobre a importância da cultura popular e de seu papel efetivo na construção social ao longo do tempo. Essas percepções demonstram que há cada vez mais espaço para leituras plurais sobre as relações entre literatura, outras artes e mídias e que narrativas como *A muralha*, e linguagens como a folhetinesca, são capazes de transitar e reinventar-se através das diferentes possibilidades midiáticas, consolidando seu espaço em um mundo que abriga uma efervescência de multiplicidades artísticas e culturais.

## BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor. **Industria cultural e sociedade**. Trad. Julia Elisabeth Levy. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

A MURALHA. Minissérie de Maria Adelaide Amaral. Direção geral: Denise Saraceni e Carlos Araújo. Intérpretes: Alessandra Negrini, Leandra Leal, Leonardo Brício et. al. Globo Filmes. 4 DVDs (90min), son., color.

ARAUJO, Cássia Helena. O tecido sequencial do romance-folhetim. In: **Revista Litteris**, n. 9, mar. 2012.

ARAÚJO, Murilo. Gedeão e o Mysterio. In: **O Cruzeiro**. São Paulo, ano 1, n.42, p.12, 13, 14; 20 jul. 1929.

ARBEX, Márcia (Org.). **Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem**. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

ARNOLDI-COCO, Pina Maria. Novela brasileira : le feuilleton à la télévision. In : MIGOZZI, Jacques. **De l'écrit à l'écran De l'écrit à l'écran – Littératures populaires : mutations génériques, mutations médiatiques**. Limoges : Pulin, 2000. p. 301-316.

ARTIAGA, Loïc. **Le roman populaire 1836-1960 : des premiers feuilletons aux adaptations télévisuelles**. Paris : Éditions Autrement, 2008.

AUBRY, Danielle. **Du roman-feuilleton à la série télévisuelle : pour une rhétorique du genre et de la sérialité**. Berne : Peter Lang, 2006.

BACCEGA, Maria Aparecida. ANTONACCI, Andréa. A transmidialidade em Morde & Assopra: uma reflexão sobre consumo cultural e construções narrativas. In: **Comunicação & educação**. Ano XVIII, n. 2, jul./dez. 2013.

BALOGH, Anna Maria. **O Discurso Ficcional na TV**. São Paulo: Edusp, 2002.

\_\_\_\_\_. **Conjunções – disjunções – transmutações da literatura ao cinema e à TV**. São Paulo: Annablume, ECA-USP, 1996.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. São Paulo: Unesp, 1993.

BAPTISTA, Íria. ABREU, Karen. **A história das revistas no Brasil: um olhar sobre o segmentado mercado editorial**. Florianópolis/São Leopoldo: UNISINOS/UNISUL, 2010.

BARROS, D. FIORIN, J. (Orgs.). **Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: em torno de Bakhtin**. São Paulo: Edusp, 1994.

BARTHES, Roland. **L'obvie et l'obtus**. Edition du Seuil : Paris, 1982.

BENJAMIN, Walter. A Obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 37-53.

\_\_\_\_\_. **Paris, capitale du XIXe siècle.** Paris : Éditions Allia, 2013.

\_\_\_\_\_. The task of the translator. In: SCHULTE, Rainer; BIGUENET, John (Ed.). **Theories of translation.** Chicago: University of Chicago Press, 1992.

BERGER, Peter; LUCKMANN, Thomas. **A construção social da realidade.** Petrópolis: Vozes, 2006.

BLETON, Paul. La fortune transmédiatique de l'imaginaire western aux Etats-Unis. In : MIGOZZI, Jacques. **De l'écrit à l'écran De l'écrit à l'écran – Littératures populaires : mutations génériques, mutations médiatiques.** Limoges : Pulin, 2000, p.169-188.

\_\_\_\_\_. Les fortunes médiatiques du roman populaire. In : ARTIAGA, Loïc. **Le roman populaire 1836-1960 : des premiers feuilletons aux adaptations télévisuelles.** Paris : Éditions Autrement, 2008, p. 137-156.

BOLAÑO, César Ricardo Siqueira. **Indústria cultural, informação e capitalismo.** São Paulo: Hucitec, 2000

BORDIEU, Pierre. **Coisas ditas.** São Paulo: Brasiliense, 2004.

BORELLI, Sílvia Helena Simões. Telenovelas brésiliennes, matrices populaires et langages audiovisuels. In : MIGOZZI, Jacques. **De l'écrit à l'écran De l'écrit à l'écran – Littératures populaires : mutations génériques, mutations médiatiques.** Limoges : Pulin, 2000, p. 817-830.

BOURDAA, Melanie. Le transmédia : entre narration augmentée et logiques immersives. In : **Inaglobal : la revue des industries créatives et des médias.** Paris, 13 jun. 2012. Disponível em: <http://www.inaglobal.fr/numerique/article/le-transmedia-entre-narration-augmentee-et-logiques-immersives> Acesso em: 21 abr. 2015.

BOURDAA, Melanie. Les nouvelles pratiques de production et de réception télévisuelles In : **Inaglobal : la revue des industries créatives et des médias.** Paris, 22 set. 2011. Disponível em: <http://www.inaglobal.fr/television/article/les-nouvelles-pratiques-de-production-et-de-reception-televisuelles> Acesso em: 21 abr. 2015.

BRAGA, Claudia; PENJON, Jacqueline. Apresentação. In: THOMASSEAU, Jean-Marie. **O melodrama.** Tradução e notas Claudia Braga e Jacqueline Penjon. São Paulo: Perspectiva, 2005.

BRAGA, José Luiz. **A sociedade enfrenta sua mídia.** São Paulo: Paulus, 2006.

BUCCI, Eugênio. KEHL, Maria Rita. **Videologias: ensaios sobre televisão**. São Paulo: Boitempo, 2004.

BULHÕES, Marcelo. **Jornalismo e literatura em convergência**. São Paulo: Ática, 2007.

CANCLINI, Nestor Garcia. **As culturas populares no capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

\_\_\_\_\_. **A globalização imaginada**. São Paulo: Iluminuras, 2003.

\_\_\_\_\_. **Culturas Híbridas**. São Paulo: EDUSP, 2006.

CANDIDO, Antônio. **Tese e antítese**. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

\_\_\_\_\_. Sob o signo do folhetim: Teixeira e Sousa. In: **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos (1836-1880)**, v.2. Belo Horizonte – Rio de Janeiro: Ed. Itatiaia Ltda., 2000, p. 112-120.

\_\_\_\_\_. Prefácio. In: MEYER, Marlyse. **Folhetim: uma história**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

CARVALHO, Luiz Maklouf. **Cobras Criadas: David Nasser e O Cruzeiro**. São Paulo: Ed. SENAC, 2001.

CASTELLS, Manuel. **A Galáxia da Internet: reflexões sobre a internet, os negócios e a sociedade**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

CAVALCANTE, Maria Imaculada. Do romance folhetinesco às telenovelas. In: **Opsis**, v. 05, p.63-74, 2005.

CAVALO, Guglielmo. CHARTIER, Roger. **Histoire de la lecture dans le monde occidental**. Paris : Éditions du Seuil, 2001.

CLÜVER, CLAUS. Inter Textus/ Inter Artes/ Inter Media. In: **Revista Aletria** v. 14, jul./dez. 2006. Disponível em: <http://www.lettras.ufmg.br/poslit>. Acesso em: 10 abr. 2013.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

CORRÊA, Thomaz Souto (Ed.). **A revista no Brasil**. São Paulo: Ed. Abril, 2000.

COUÉGNAS, Daniel. Qu'est-ce que le roman populaire ? In : **Le roman populaire 1836-1960 : des premiers feuilletons aux adaptations télévisuelles**. Paris : Éditions Autrement, 2008, p. 35-54.

DEFLEUR, Melvin L. BALL-ROKEACH, Sandra. **Teorias da comunicação de massa**. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.

DENA, Christy. **Transmedia fictions: Theorising the practice of expressing a fictional world across distinct media and environments**. 374f. Tese (Digital Cultures Program) – University of Sydney, Sydney, Austrália, 2009.

DOMINGOS, Ana Cláudia Munari. Narrativa transmídia: travessia entre Comunicação e Letras. In: **Aletria**. Belo Horizonte, v.23, n. 3, p.159-171, set./dez., 2013.

\_\_\_\_\_. **Do leitor invisível ao hiperleitor: uma teoria a partir de Harry Potter**. 263f. Tese (Doutorado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, 2011.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e Integrados**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

FERNANDES, Ismael. **Memória da Telenovela Brasileira**. 4ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1997.

FOLHA DE SÃO PAULO. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/10/1822387-musico-bob-dylan-ganha-o-nobel-de-literatura-2016.shtml>. Acesso em 13 out. 2016.

FREDJ, Claire. **La France au XIXe siècle**. Paris : Quadrige Manuels, 2014.

GASPAR, Carlos. Resenha de: QUEIROZ, Diná Silveira de. A muralha. In: **O Cruzeiro**. São Paulo, ano 25, n. 39, p. 72-73; 76; 30, 11 jul. 1953.

GENNETE, Gerard. **Palimpsestos – a literatura de segunda mão**. Trad. de Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: FALÉ/UFMG, 2006.

GOETSCHER, Pascale. JOST, François. **Écritures du feuilleton**. Paris : Publications de la Sorbonne, 2015.

GORENSTEIN, Lina. Um Brasil subterrâneo: cristãos-novos no século XVIII. In: GRINBERG, Keila (org.). **Os judeus no Brasil: inquisição, imigração e identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005, p. 137-160.

GRANJA, Lúcia. No rodapé dos jornais: casos do romance-folhetim. In: **Floema**. Ano VII, n. 9, p. 147-158, jan./jun. 2011.

GUIMARÃES, Hélio. A presença da literatura na televisão: observações sobre adaptações de textos literários para programas de televisão. In: **Revista USP**. São Paulo: CCS/USP, nº. 32, p.190-198, 1996-1997.

HALL, Stuart. **A identidade cultural da pós-modernidade**. 10ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HEGEL, Georg. **Cursos de Estética I**. São Paulo: Edusp, 2001.

HOBSBAWN, Eric. **A era do capital**. Petrópolis: Paz e Terra, 1982.

\_\_\_\_\_. **L'ère du capital**. Paris: Pluriel, 2010.

HOHFELDT, Antonio. **Deus escreve direito por linhas tortas: o romance-folhetim dos jornais de Porto Alegre entre 1850 e 1900**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

HUPPES, Ivete. **Melodrama: o gênero e sua permanência**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Trad. André Cechinel. Florianópolis: Editora UFSC, 2011.

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. São Paulo: Aleph, 2009.

JULLIEN, François. **O diálogo entre as culturas: do universal ao multiculturalismo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

LADINO, A. Na conversa das garotas. As Garotas [Seção]. In: **O cruzeiro**. São Paulo, ano 25, n. 42, p. 30-31, 01 ago. 1953.

LEVY, Pierre. **Cibercultura**. São Paulo: Editora 34, 1999.

LOPEZ, Adriana. MOTA, Carlos Guilherme. **História do Brasil – uma interpretação**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2008.

LOREDO, João. **Era uma vez a Televisão**. São Paulo: Alegro, 2000.

LUKÁCS, George. **La novela histórica**. México: Era, 1966.

MARCONDES FILHO, Ciro. **Televisão**. São Paulo: Scipione, 1994.

MARTIN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2003.

MARTINS, Ana Luiza. **Revistas em revista: Imprensa e Práticas culturais em Tempos de República, São Paulo (1890-1922)**. São Paulo: Edusp/FAPESP, 2008.

MASSAROLO, João. **Televisão: Formas Audiovisuais de Ficção e Documentário**. V. II. São Paulo: Instituto de Artes/Unicamp, 2012.

\_\_\_\_\_. Das possibilidades narrativas nas plataformas de mídia. In: **XV Encontro da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (Socine)**. Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Rio de Janeiro: Socine, 2011. v. 1. p. 01-15.

\_\_\_\_\_. Franquia Transmídia: O Futuro da Economia Audiovisual nas Mídias Sociais. In: INTERCOM - Congresso Brasileiro de Comunicação. **Anais do Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. São Paulo: Intercom, 2010. v. 1. p. 1-16.

MATTELART, Armand e Michèle. **História das teorias da comunicação**. São Paulo: Loyola, 2006.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo: Cultrix, 1967.

MELO, José Marques de. **História social da imprensa**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

MEMÓRIA GLOBO. Disponível em <http://memoriaglobo.globo.com> Acessado em 24 de junho de 2016.

MEMÓRIA VIVA. Disponível em: <http://www.memoriaviva.com.br/> Acessado em: 03 ago. 2014.

MEYER, Marlyse. **Folhetim : uma história**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

MIGOZZI, Jacques (direction). **De l'écrit a l'écran – Littératures populaires : mutations génériques, mutations médiatiques**. Limoges : Pulim, 2000.

MOLLIER, Jean-Yves. Genèse et développement de la culture médiatique du XIXe siècle au XXe siècle. **De l'écrit a l'écran. Littératures populaires : mutations génériques, mutations médiatiques**. Limoges : Pulim, 2000, p. 27-38.

MORAES, Denis de. **Sociedade midiaticizada**. Rio de Janeiro: Mauad, 2006.

MOSER, Walter. As relações entre as artes: por uma arqueologia da intermedialidade. In: **Aletria**, v. 14, jul./dez. 2006. Disponível em: <http://www.lettras.ufmg.br/poslit>. Acesso em: 20 set. 2016.

MOTTA, Luiz Gonzaga. et al. **Estratégias e culturas da comunicação**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2002.

MÜLLER, Jurgen. Intermedialidade revisitada: algumas reflexões sobre os princípios básicos desse conceito. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (orgs.). **Intermedialidade e estudos interartes: desafios da Arte Contemporânea 2**. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMG, 2012. p.75-95.

NASCIMENTO, Evando. **Ângulos. Literatura e outras artes**. Juiz de Fora: Editora UFJF/Argos, 2002.

NOVAES, Adauto. **Rede imaginária: televisão e democracia**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

O CRUZEIRO. São Paulo, ano 25, n. 50, p. 76, 77, 26 set. 1953.

\_\_\_\_\_. São Paulo, ano 19, n. 51, 11 out. 1947.

\_\_\_\_\_. São Paulo, ano 32, n. 19, 20 fev. 1960.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural**. São Paulo: Brasiliense, 2001.

\_\_\_\_\_. BORELLI, Silvia Helena Simões; RAMOS, José Mário Ortiz (Orgs.). **Telenovela: História e produção**. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

PELLEGRINI, Tânia. **A imagem e a letra: aspectos da ficção brasileira contemporânea**. Campinas: Mercado de Letras, 1999.

\_\_\_\_\_. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Texto, crítica, escritura**. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

PINTO, Milton José (Org.). **Análise Estrutural da Narrativa: pesquisas semiológicas**. Petrópolis: Vozes, 1976.

PINTO, Virgílio Noya. **Comunicação e cultura brasileira**. São Paulo: Martinsfontes, 1997.

PORTO E SILVA, Flávio Luiz. **Melodrama, folhetim e telenovela: anotações para um estudo comparativo**. In: FACOM, p. 46-54, n. 15, II semestre de 2005.

PRZYBOS, Julia. **L'enterprise mélodramatique**. Paris: Librairie José Corti, 1987.

QUEFFÉLEC, Lise. **Le roman-feuilleton français au XIXe siècle**. Presses Universitaires de France : Paris, 1989.

\_\_\_\_\_. Du roman-feuilleton au feuilleton-télévisé : mythe et fiction. In : MIGOZZI, Jacques. **De l'écrit à l'écran – Littératures populaires : mutations génériques, mutations médiatiques**. Limoges : Pulin, 2000, p. 831-850.

QUEIROZ, Dinah Silveira. **A muralha**. Brasília: EBRASA, 1971.

\_\_\_\_\_. A muralha. In: **O Cruzeiro**. São Paulo, ano 25, n. 40 a 52; 18 jul. 1953 a 10 out. 1953; ano 26, n. 01 a 20; 17 out. 1953 a 28 fev. 1954.

\_\_\_\_\_. **A muralha**. São Paulo: Record, 2000.

RAJEWSKY, Irina O. Intermidialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre intermidialidade. Tradução. Thaïs Flores Nogueira Diniz e Eliana Lourenço de Lima Reis. In: DINIZ, Thaïs Flores Nogueira (org.), **Intermidialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, p.15-45.

REDYSON, Deyve. **10 lições sobre Hegel**. Petrópolis: Vozes, 2011

REIMÃO, Sandra. **Mercado editorial brasileiro 1960-1990**. São Paulo: FAPESP, 1996.

\_\_\_\_\_. Da TV ao livro: desdobramentos da ficção televisiva brasileira. In: **Comunicação, mídia e consumo**. São Paulo, v.8, n.22, p. 99-115, jul.2011.

\_\_\_\_\_. (Org.). **Em instantes: notas sobre a programação na televisão brasileira (1965-2000)**. São Bernardo do Campo: Universidade Metodista, 2006.

\_\_\_\_\_. **Livros e televisão: correlações**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

RICHA, Ana Lúcia. Antologia do romance-folhetim. Resenha. In: **Palimpsesto**. Vol. 04, ano 4, p.157-161, 2005.

RODRIGUES, Adriano Duarte. **Comunicação e cultura: a experiência cultural na era da informação**. Lisboa: Editorial Presença, 1994

RYAN, Marie-Laure. Transmedial storytelling and transfictionality. In: **Poetics Today**, v. 34, n. 3, 2013. Disponível em: <http://poeticstoday.dukejournals.org/content/34/3/361.abstract> Acesso em: 29 set. 2015.

SAINT-GELAIS, Richard. **Adaptation et transfictionnalité**. In: Fictions transfuges: La transfictionnalité et ses enjeux. Paris: Seuil, 2011.

\_\_\_\_\_. **Fictions transfuges: la transfictionnalité et ses enjeux**. Paris : Seuil, 2011.

SCALZO, Marília. **Jornalismo de revista**. São Paulo: Contexto, 2006.

SCHILLER, Herbert. **O império norte-americano de comunicações**. Petrópolis: Vozes, 1976.

SERPA, Leoní. **A máscara da Modernidade: A mulher na revista O Cruzeiro**. Passo Fundo: Editora UPF, 2003.

SERRA, Tânia Rebelo Costa. **Antologia do romance-folhetim: (1389 – 1870)**. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1997.

SOARES, Rosana. SERELLE, Márcio. A crítica de TV no Brasil: valores e repertórios. In: **Revista Intexto**. Porto Alegre: UFRGS, n.28, p. 171-189, julho 2013.

SODRÉ, Muniz. **Best-seller: a literatura de mercado**. São Paulo: Ática, 1985.

\_\_\_\_\_. **Reinventando a cultura: a comunicação e seus produtos**. Petrópolis: Vozes, 2010.

STAM, Robert. Teoria e Prática da Adaptação: da fidelidade à intertextualidade. In: **Ilha do Desterro**. Florianópolis: 2006.

\_\_\_\_\_. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papyrus, 2003.

STASHEFF, Edward. et al. **O programa de televisão: sua direção e produção**. São Paulo: EPU, 1978.

SÜSSEKIND, Flora. **Papeis Colados**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1993.

SYDENSTRICKER, Iara. Dramaturgia audiovisual: Notas sobre Técnicas de animação e criação de narrativas transmidiáticas. In: **Associação Brasileira de Autores Roteiristas**. Disponível em: <http://www.abra.art.br/dramaturgia-audiovisual-notas-sobre-tecnicas-de-animacao-e-criacao-de-narrativas-transmidiaticas/> Acesso em: 09 mai. 2015.

TARDE, Gabriel. **A opinião e as massas**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

THOMASSEAU, Jean-Marie. **O melodrama**. Tradução e notas de Claudia Braga e Jacqueline Penjon. São Paulo: Perspectivas, 2005.

THOMPSON, John B. **A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia**. Petrópolis: Vozes, 1998.

TODOROV, Tzvetan. **Los abusos de la memoria**. Barcelona: Paidós, 2008.

TRAQUINA, Nelson. **Teorias do Jornalismo - Porque as notícias são como são**. 2. ed. Florianópolis: Insular, 2005.

VAINFAS, Ronaldo. **Trópico dos pecados: moral, sexualidade e Inquisição no Brasil**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

\_\_\_\_\_. O que a inquisição veio fazer no Brasil? In: **Revista de História: Inquisição à brasileira**. Rio de Janeiro, n. 73, 05 out. 2011.

VERÍSSIMO, Érico. Ladrões de Gado. In: **O Cruzeiro**. São Paulo, ano 1, n.43, p.12, 13, 14; 64; 31 ago. 1929.

WATT, Ian. **A ascensão do romance**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WOLF, Mauro. **Teorias da Comunicação**. Lisboa: Ed. Presença, 1987.

WOLTON, Dominique. **Elogio do grande público: uma teoria crítica da televisão**. São Paulo: Ática, 2006.

YOUTUBE. **Intervalos A Muralha (31/03/2000) [3/3]**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LcZJ-ul8tdM> Acesso em: 04 de outubro de 2015.