

**De “Lampião” à “Bela Adormecida”:
análise das hibridizações culturais na telenovela “Cordel Encantado”**

Anderson Lopes da SILVA¹
Regiane Regina RIBEIRO²

Resumo

O artigo em questão pretende identificar de que forma as hibridizações (ou *hibridações*) culturais aconteceram dentro da trama de “Cordel Encantado”, telenovela exibida em 2011 pela Rede Globo. Além disso, o gênero melodramático como parte essencial da formação sociocultural do Brasil também será levado em conta juntamente com o potencial educativo que a trama pode oferecer. Teóricos da comunicação que trabalham o contexto da cultura latinoamericana e suas inter-relações como Canclini, Martín-Barbero, Orozco Gomes, Immacolata e Borelli, serão usados para apoiar as hipóteses que tratam da importância e presença inquestionável da telenovela na sociedade. Como resultado parcial do trabalho, algumas reflexões apontam para uma hibridização cultural na qual a telenovela em questão faz referências à literatura de cordel, à cultura nordestina e aos personagens do sertão brasileiro; sem, no entanto, deixar de mesclar ao seu enredo os contos de fada, narrativas fantásticas e referências às obras clássicas da literatura brasileira e francesa.

Palavras-chave: Telenovela. Hibridização Cultural. Mediações. Educomunicação.

Introdução

A telenovela pode ser considerada a produção cultural mais presente na vida de milhares de brasileiros, já que, além de o país ser um dos maiores produtores do gênero midiático no mundo, 96,9% dos lares do país também possuem televisão (PNAD/IBGE, 2011), isto é, 58,7 milhões de pessoas. Tais dados reafirmam a importância da telenovela para a formação sociocultural, educacional e até mesmo política da sociedade. Outro fator é que a TV no contexto latinoamericano ainda “representa para a

¹ Mestrando em Comunicação pela Universidade Federal do Paraná (PPGCOM - UFPR). E-mail: anderlopps@gmail.com

² Professora do Mestrado em Comunicação (PPGCOM – UFPR). Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). E-mail: regianeribeiro5@gmail.com

maioria das pessoas a situação primordial de reconhecimento” (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 239).

Desse modo, o artigo aqui proposto tenta analisar a telenovela “Cordel Encantado” no âmbito de seu local de produção e ressignificação, sendo que este último – o que tange os modos de interpretação por parte do público - é pensado mais no sentido ensaísta, já que a ausência de um estudo de recepção impossibilita maiores conclusões.

A novela exibida no horário das seis horas na Rede Globo, coescrita por Thelma Guedes e Duca Rachid, tem todas as características que a definem como uma obra aberta, o que, por sua vez, não a restringe a um mero produto da indústria cultural. Por sua importância e presença cotidiana, a telenovela também pode ser pensada por um outro viés: o da educação. Orozco Gómez (2002, p. 63, *tradução nossa*), por exemplo, afirma que a televisão na América Latina produziu uma “fonte” de educação inédita, pois: “[...] Toda a televisão e todas as televisões ‘educam’, ainda que não se proponham a isso”.

Sendo assim, pensar a educação *pela* e *na* comunicação como uma tarefa antropológica é visualizar uma nova forma de alfabetização no contexto educacional, ou seja, a alfabetização pela cultura visual e suas inter-relações com outros elementos culturais como a literatura, as artes, o teatro, a teledramaturgia, etc. Segundo Martín-Barbero (2002, p. 155) é a partir dessa ideia que a oralidade secundária e a gramaticalização pelos dispositivos de comunicação ocorrem diariamente na vida das pessoas que assistem à telenovela.

Origens do gênero melodramático

O que hoje se conhece por telenovela, e que é referência ao se falar em teledramaturgia brasileira, iniciou-se já há alguns anos. Passando por um processo gradativo de evolução e adaptação midiática, este gênero narrativo começou com os folhetins ou romances (narrativas de amor e heróis) fragmentados e veiculados em jornais diários e alguns semanários no século XIX.

Sobre o assunto, Ortiz, Borelli e Ramos (1991, p. 11) comentam que: “Vários estudos reconhecem este tipo de narrativa como uma espécie de arquétipo da

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

Algumas características essenciais que categorizam uma produção midiática como telenovela são as seguintes: enredo em desenvolvimento durante exibição pré-determinada, núcleos e personagens com interdependências, relação da projeção-identificação por parte dos espectadores, gancho para a história do dia seguinte, repartições da trama por capítulos com periodicidade definida, arquétipos definidos (com algumas exceções em produções mais ousadas e/ou experimentais), uma obra “aberta” parcialmente, entre outros aspectos.

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

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

Por todo esse resultado positivo alcançado pela radionovela, o que mais atrapalhou o seu processo de migração para a televisão foi abandonar o *modus operandi* de um modelo que havia dado muito certo. É neste inovador cenário, literalmente, que surge a primeira telenovela brasileira. Veiculada em 1951 pela TV Tupi de São Paulo, “Sua vida me pertence” (de Walter Foster), inaugura as produções televisivas num veículo ainda muito recente e de pouca abrangência nacional (a televisão havia chegado ao país em 1950, por intermédio do pioneiro Assis Chateaubriand) e também protagoniza o primeiro beijo em telenovelas com os atores Walter Foster e Vida Alves.

Com autores estrangeiros, como a mexicana Glória Magadán e o argentino Alberto Migré, entre outros, a telenovela da década de 50 e 60 persistia em seguir, de acordo com Borelli (2005, p. 194), os caminhos do dramalhão. Durante 13 anos um total de 216 novelas não-diárias foram ao ar pelas oito emissoras então existentes. Apenas em 1963 a telenovela passa a ser diária e com horário pré-determinado: “2-5499 Ocupado” (Alberto Migré) apresentava nos papéis de protagonistas os atores Tarcísio

Meira e Glória Menezes. Exibida inicialmente com três capítulos por semana, só depois de passada a fase de experimentação do produto, é que a telenovela da TV Excelsior começou a ser transmitida de segunda à sexta-feira.

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

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

Da década de 90 aos dias atuais – com algumas exceções - as novelas deixam um pouco de lado o campo de denunciar as mazelas e contradições sociopolíticas do país. A pesquisadora Ana Maria Figueiredo (2003, p. 74), explica que a partir daí a telenovela ganha um viés pedagógico em relação às novelas da década anterior.

Até mesmo a cada vez maior introdução do *merchandising* social está ligada diretamente a essa nova fase das narrativas teleficcionais. Sendo que o pedagógico, ou seja, os temas que implicam métodos de educação, aqui estão atrelados à via comercial e moral, ao chamado *marketing* ou *merchandising social*, constituído de temas escolhidos para campanhas sociais que reverberem na sociedade e nos diálogos cotidianos.

A teledramaturgia na formação sociocultural brasileira

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

destas. Martín-Barbero (1997, p. 305) também comenta que nenhum outro gênero dramaturgico teve tanta aceitação na América Latina quanto o melodrama. “É como se estivesse nele o modo de expressão mais aberto ao de viver e sentir de nossa gente [...] das mestiçagens de que estamos feitos”. Segundo o pesquisador, um dos motivos de tamanha identificação está justamente nesta característica híbrida e mestiça que pode ser entendida como um reflexo do que é “ser latinoamericano”.

No Brasil, por sua vez, a telenovela exerceu e exerce ainda grande influência na formação social e cultural de milhares de telespectadores. Na realidade brasileira, Cristina Costa traçando um paralelo similar a este, comenta que o folhetim rocamboloso, como ela trata o melodrama na sua “versão impressa”, teve grande aceitação no Brasil principalmente pela cultura de contar e ouvir histórias, causos e contos nos períodos de casa-grande e senzala. Ela explica essa relação dizendo que:

O folhetim, como uma narrativa de tradição oral, toma-se elemento aglutinador e de entretenimento desse vasto grupo social que povoa e circunda a casa-grande. [...] Os enredos baseados na aventura, no ir e vir das personagens, nos casamentos difíceis, na legitimidade ou ilegitimidade dos filhos, nos segredos familiares e nas questões de herança, no contraste de culturas e em uma série de *situações-limite* parecem inspirados nas próprias relações existentes entre os leitores e ouvintes (COSTA, 2000, p. 125).

Além de tratar de assuntos que fazem parte da vida dos telespectadores de um modo “realista” ou que ao menos tenha verossimilhança narrativa e contextual, a apropriação cultural também é explicada pela troca e aceitação de valores dominantes comungados tanto pela telenovela quanto pelo público. A pesquisadora Roberta Andrade (2003, p. 32) vai mais fundo nesta relação, ao mostrar que esta configuração cultural criada e compartilhada pela sociedade diz muito sobre a forma como as classes sociais, as relações de gênero, o acesso ao capital cultural e a convivência ao meio circundante são formadas neste processo de produção e recepção.

Assim, no decorrer desta migração de meios, a memória popular tem papel fundamental, pois é a partir dela que as relações de identificação e projeção com as representações irão “se entrecruzar, hibridizar, com o imaginário burguês” apresentado nas histórias (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 16-17).

Décio Pignatari, mesmo criticando o comportamento sócio-familiar do eixo Rio-São Paulo mostrado nas novelas como sendo o único modelo, chega a brincar com a

forte presença da telenovela e sua resistência às transformações sofridas desde o folhetim até a atual forma. Colocando a teledramaturgia como o ponto mais alto do entretenimento massivo *no e pelo* vídeo, ele arrisca: “[...] se amanhã tivermos uma televisão em três dimensões, é possível que a holotelenovela esteja lá” (PIGNATARI, 1984, p. 81).

A telenovela à luz da teoria das mediações

Por sua vez, a Teoria das Mediações também oferece seu panorama sobre a presença da teledramaturgia na sociedade ao possibilitar à telenovela um novo olhar metodológico antes impensado. Martín-Barbero escreve sua obra no auge dos pensamentos voltados ao funcionalismo e à Escola de Frankfurt (e, conseqüentemente, quando termos como indústria cultural, cultura de massa e dominação estavam muito em voga).

Entretanto, na Inglaterra, a Escola de Birmingham e os Estudos Culturais já traziam a grande novidade da época que era justamente pensar de um modo diferente as relações que envolviam os espectadores/consumidores de comunicação (ALMEIDA, 2003, p. 36). Para eles, a recepção, a experiência da espetatorialidade era tão ou mais importante e forte do que imaginar pessoas que apenas recebiam conteúdo sem distinção, crítica ou filtro.

Martín-Barbero tem o seu diferencial em relação aos Estudos Culturais, especificamente por trazer uma nova visão de conceitos sobre nacionalismo, populismo, resistência, “brechas”, anarquismo, ressignificação, apropriação e ressemantização no contexto de uma América Latina plural, multidiversa e rica em expressões e manifestações sociais.

A ideia da Teoria das Mediações dificilmente pode ser definida por uma frase lacônica ou simplista. Justamente porque trata de questões complexas, como as inter-relações entre comunicação, cultura e hegemonia. Todavia, o que é explícito nesta teoria é o deslocamento metodológico de análise, compreensão e estudo das comunicações pautando-se não nos meios em si, mas sim nas possibilidades de interação causadas por estes e nas mediações culturais, sociais e políticas que fazem parte do convívio e da socialização humana.

Em prefácio escrito por Nestór García Canclini ao livro “Dos meios às mediações”, o pesquisador atesta que a Teoria das Mediações não separa ou se mostra rudimentar ao estudar, por exemplo, as relações entre cultura de massa, cultura popular e cultura erudita. Canclini diz que: “Com uma visão menos ingênua de como se alteram as sociedades [...] quando irrompem tecnologias inovadoras, o autor indaga como se foi desenvolvendo a massificação antes que surgissem os meios eletrônicos” (1997, p. 23). E exemplifica que isso acontecia: “através da escola e da igreja, da literatura de cordel e do melodrama, da organização massiva da produção industrial e do espaço urbano”.

Neste contexto, segundo Borelli (2005, p. 193) a telenovela brasileira com todas as suas especificidades e matrizes culturais próprias, tem em “Cordel Encantado” uma exemplar mostra de como a hibridização cultural acontece na prática e no desenrolar de uma trama. Sobre este aspecto em especial, Martín-Barbero aponta uma explicação que justifica esta característica híbrida da telenovela com a própria hibridização da vida cotidiana dos latinoamericanos. O autor se refere ao fato dizendo que:

Como nas praças de mercado, no melodrama está tudo misturado, as estruturas sociais com as do sentimento, muito do que somos – machistas, fatalistas, supersticiosos – e do que sonhamos em ser, o roubo da identidade, a nostalgia e a raiva. [...] o melodrama explora nestas terras um profundo filão de nosso imaginário coletivo, e não existe acesso à memória histórica nem projeção possível sobre o futuro que não passe pelo imaginário. De que filão se trata? Daquele em que se faz visível a matriz cultural que alimenta o reconhecimento popular na cultura de massa (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 305-306).

Dessa forma, antes de maiores aprofundamentos acerca da análise da telenovela em estudo, faz-se necessário uma breve reflexão sobre os conceitos de hibridização cultural e desmoronamento das categorias pautados em Canclini e suas observações singulares sobre a multiculturalidade.

A hibridização cultural: o desmoronamento das categorias

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

A leitura mais plausível dentro do escopo deste trabalho recai naquilo que Canclini entende como o desmoronamento de “todas as categorias e os pares de oposição convencionais” (2011, p.283). Isto é: quando não há separação daquilo que se convencionou chamar de alta e baixa cultura, clássico e popular, folclórico (autêntico) e massivo (entretenimento).

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

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

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

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

O autor colombiano termina explicando que é justamente pelo estudo sistemático destas produções “mestiças” e dos processos de comunicação massiva que será possível compreender estas novas demarcações, agora, reorganizadas numa sociedade também híbrida. Por fim, este desmoronamento das categorias, abre brechas para pensar de que forma o consumo das telenovelas se dá numa América Latina que já não separa mais, de acordo com Canclini (2011, p. 96), a modernização simbólica da socioeconômica.

Análise da telenovela “cordel encantado” (2011)

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

Lopes e Mungiolli (2012, p. 158) comentam que nesta ficção televisiva em questão: “o discurso híbrido da cultura oral sertaneja construiu uma trama envolvente baseada em duas importantes matrizes narrativas da cultura brasileira: a literatura de cordel e a telenovela”. E completam dizendo que: “[...] *Cordel Encantado* enreda-nos pela polissemia e plasticidade semiótica do texto audiovisual em um mundo ficcional com referências diretas e indiretas” às várias hibridizações narrativas e culturais.

Utilizando-se de informações dos bastidores publicadas no site Teledramaturgia, de Nilson Xavier, estudioso do tema, pode-se afirmar que a união de dois mundos imaginários tão distantes entre si provou ser uma escolha mais do que acertada pelas autoras. Xavier (2013) explica o *plot* geral da trama da seguinte maneira:

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

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

(mítico personagem inglês que foi citado pioneiramente no poema épico “Piers Plowman”, de William Langand em 1377).

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

No campo da literatura de cordel e das histórias do cangaço sertanejo, a história contava ainda com o cangaceiro Herculano (Domingos Montagner) e o profeta Miguézim (Matheus Nachtergaele). Ambos lembravam instantaneamente Lampião e Antonio Conselheiro. Até mesmo a corajosa jornalista e fotógrafa Penélope (Paula Burlamaqui) e sua busca por uma grande reportagem sobre Herculano, era uma referência ao fotógrafo Benjamim Abrahão Botto, que registrou imagens de Lampião nos anos 1920 (aliás, as únicas imagens que se têm até hoje).

Joseph Luyten (2000, p. 194), um dos maiores estudiosos do cordel brasileiro, comenta que o uso deste tipo de literatura cordelista foi inspirador para outras telenovelas como “Saramandaia” (1976) e “Roque Santeiro” (1985/1986), que são exemplos do período onde o realismo fantástico junto à crítica mordaz ao governo ditatorial dominavam as tramas.

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

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

E, de forma mais específica, Maria Cesária (Lucy Ramos), lembrou a “Cinderela” de Charles Perrault, quando de sua ascensão social saindo de uma categoria subordinada (empregada doméstica maltratada) para ser a rainha, esposa do Rei

Augusto (Carmo Dalla Vecchia). Sobre o uso deste tipo de história nos melodramas, a pesquisadora Cristiane Costa (2000, p. 88) dedica uma longa explicação mostrando os contos de fadas como parte integrante da matriz produtiva das histórias teledramatúrgicas.

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

Doralice (Nathália Dill) foi a jovem que chegou a se disfarçar de homem para ingressar no bando de justiceiros chefiados por Jesuíno. Em tudo, inclusive na caracterização, ela lembrou Diadorim, personagem de João Guimarães Rosa em “Grande Sertão: Veredas” (1956). Outro destaque desta personagem, é que ela, como no mito da heroína guerreira, também remetia às figuras de Joana D'Arc e Anita Garibaldi.

Já no plano da ressignificação – reiterando a justificativa de que neste espaço apenas hipóteses e reflexões se fazem presentes, já que não existe um estudo de recepção que o fundamente – o que aconteceu com a telenovela “Cordel Encantado” foi algo muito peculiar. Com uma audiência média de 29,6%, o que significa um *share* de 52,4%, a telenovela foi a sexta produção mais vista do país no ano de 2011 e a primeira a ter maior audiência em seu horário no mesmo período (LOPEZ; GÓMES, 2012, p. 41).

Além disso, sua aceitação pôde ser vista além da simples exibição na televisão. De acordo com Poliana Lopes (2011, p. 25) o espectador, ao ver “Cordel Encantado”, sente a necessidade de se envolver com a trama, de “buscar ferramentas que o coloquem na narrativa”. Isso fez com que uma nova forma de se relacionar com a telenovela tomasse conta dos espectadores que partiram para as redes sociais no afã de comentar a trama, de questionar personagens, elogiar, criticar e, principalmente, sentir-se parte da história. Esse fenômeno da narrativa transmidiática, como afirma Poliana Lopes,

modificou a forma de se assimilar a narrativa. Modificou a forma de se receber a telenovela.

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

Além disso, esta forma de recepção da telenovela para além do meio original de exibição, também pôde ser ilustrada pela a presença do termo “Cordel Encantado” na internet: a novela esteve entre os dez itens mais procurados pela audiência brasileira no *Google*, conforme o *Google trends*. Cf. *Google Zeitgeist 2011*. (LOPES; MUNGIOLI, 2012, p. 159).

Considerações finais

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

Neste ponto, o que se observou na análise da telenovela “Cordel Encantado” (2011) foi uma presença constante da hibridização cultural na construção de sua trama, na produção de seus personagens e na forma de interação com os telespectadores via outras formas de comunicação que não a televisão.

Da mesma forma, a telenovela, de acordo com Motter (2000) e Baccega (2003) tem um considerável potencial educativo ao trazer para dentro e fora das salas de aula a discussão sobre temas polêmicos e sérios (*merchandising* social), pautando as conversas e debates entre alunos e professores de maneira não vertical, não hierárquica e informal - o que não é comum ocorrer no ambiente escolar. As pesquisadoras brasileiras Lopes e Mungioli (2012, p. 156) atentam para este fato também, ao mostrar que em “Cordel Encantado” – ainda que a história situasse num mundo fabular – as temáticas sociais

como a alfabetização, os direitos civis e sociais, além da diversidade cultural e regional, foram trabalhadas do início a fim de seu enredo.

Em outros termos, ao propiciar este tipo de comunicação dialógica e de canais multilaterais, a telenovela passa a criar e desenvolver o chamado ecossistema comunicativo. Para Martín-Barbero, o significado de ecossistema comunicativo é mais complexo e amplo, não se fixando apenas na apropriação de um conjunto de tecnologias educativas ou educação formal, mas apontando “para a emergência de uma nova ambiência cultural”, como explica Soares (2011, p. 43-44).

Nada mais presente e aberto à criação destes ecossistemas comunicativos do que uma produção cultural híbrida, como a trama em questão, que chegou a milhares de casas e teve sua história reverberada em muitas escolas, ambientes educacionais e locais onde a socialização humana é frequente.

O pesquisador brasileiro da USP, Ismar Soares, e o filósofo colombiano diferem em alguns pontos acerca da ideia de ecossistema comunicativo – pontos estes que, em virtude do espaço e objetivo do trabalho, não serão abordados como merecem. Entretanto, ambos compreendem-no como um espaço aberto e criativo tendo enormes potencialidades educativas e sociais vislumbradas também pelo consumo e (re)apropriação da telenovela.

Por isso, o potencial educativo da telenovela junto às diversas formas de recepção, ressignificação e ressemantização da trama aponta um caminho de pesquisas e práticas educomunicativas nas quais o gênero melodramático possui um papel preponderante. Papel este que está intimamente ligado à construção de uma educação mais libertadora, mais significativa e, em especial, uma educação que tenha proximidade com a vida e o cotidiano de quem se propõe a aprender e a ensinar.

Referências

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

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

BACCEGA, Maria Aparecida. Narrativa ficcional de televisão: encontro com os temas sociais. **Comunicação & Educação**, São Paulo, nº 26, p. 7-16, jan./abr. 2003.

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

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

COSTA, Cristiane. **Eu compro essa mulher: romance e consumo nas telenovelas brasileiras e mexicanas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

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

FIGUEIREDO, Ana Maria C. **Teledramaturgia brasileira: arte ou espetáculo?** São Paulo: Paulus, 2003.

GÓMEZ, Guillermo Orozco. **Televisión, audiencia y educación**. Colômbia: Grupo Editorial Norma, 2001.

LOPES, Maria Immacolata V.; BORELLI, Silvia H. S.; RESENDE, Vera da R. **Vivendo com a telenovela: mediações, recepção, teleficcionalidade**. São Paulo: Summus, 2002.

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

LOPES, Maria Immacolata V. de; GÓMES, Guillermo Orozco (Org.). Síntese comparativa dos países Obitel em 2011. In: _____. **Transnacionalização da ficção televisiva nos países ibero-americanos: anuário OBITEL 2012**. Porto Alegre: Sulinas, 2012.

LOPES, Poliana. A telenovela Cordel Encantado: da televisão para o computador, uma nova de integrar público e produção audiovisual. In: INOVAMUNDI, 2, 2011, Novo Hamburgo. **Anais...** Novo Hamburgo: FEEVALE. 2011, p. 23-29.

LUYTEN, Joseph M. O renascimento da literatura de cordel no Brasil. In: LOPES, Dirce F.; TRIVINHO, Eugênio. **Sociedade mediática: significações, mediações e exclusão**. Santos, SP: Leopoldianum, 2000.

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

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

MOTTER, Maria L. Telenovela e Educação: um processo interativo. **Comunicação & Educação**, São Paulo, nº 17, p. 54-60, jan./abr. 2000.

PESQUISA Nacional por Amostra de Domicílios do IBGE – PNAD 2011. Disponível em:<

ftp://ftp.ibge.gov.br/Trabalho_e_Rendimento/Pesquisa_Nacional_por_Amostra_de_Domicilios_anual/2011/Volume_Brasil/pnad_brasil_2011.pdf > Acesso em: 10 fev. 2013.

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

ORTIZ, Renato; BORELLI, Silvia H. S.; RAMOS, José M. O. **Telenovela: história e produção**. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

SOARES, Ismar de O. **Educomunicação: o conceito, o profissional, a aplicação – contribuições para a reforma do Ensino Médio**. São Paulo: Paulinas, 2011.

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