



INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação  
XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA – 1 a 5 Set 2002

## MELODRAMA E TELENVELA: A MODERNIDADE DA TRADIÇÃO ARISTOTÉLICA<sup>1</sup>

Profa. Dra. Claudia M. Braga  
Universidade Federal de São João del-Rei

Parte do projeto de pesquisa *Do melodrama à telenovela: um estudo da cultura de massa no Brasil* atualmente em desenvolvimento no GETEB- Grupo de Estudos e Pesquisa em Teatro Brasileiro, este artigo pretende estabelecer uma breve reflexão sobre a relação entre diferentes teorias da modernidade a propósito do que se convencionou chamar *cultura de massa* e as convenções narrativas apontadas na *Arte Poética*. A partir do *corpus* de nossa pesquisa, o estudo comparativo do melodrama e da telenovela, põe-se em discussão as afirmações de autores como Adorno, Benjamim e Sanguinetti, confrontadas, por exemplo, com as de Umberto Eco, evidenciando-se, neste confronto, a continuidade das discussões socrático-aristotélicas a respeito das artes de representação e seus efeitos sobre a comunidade, estabelecidas desde o helenismo.

**Palavras-chave:** Melodrama - telenovela - representação

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no NP14 – Núcleo de Pesquisa Ficção Seriada, XXV Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Salvador/BA, 04 e 05. setembro.2002.



Ao longo de toda a história da dramaturgia, observa-se a existência de interminável discussão a propósito da necessidade, ou utilidade, das artes de imitação. É ainda no séc. IV a. C., no auge do período helênico que se instauram as bases de uma dicotomia entre o saber “filosófico”, elitista, com relação à representação, e os saberes que esta mesma elite denominará “populares”. Esta diferenciação e, sobretudo, o aprofundamento desta discussão, refluirá ao longo da história cultural do ocidente, entre o platonismo socrático e as artes populares de imitação, e irá repetir-se em meados do século XX, com o advento das formas comunicacionais de massa, entre as teorias expostas pelos pensadores alinhados com a escola de Frankfurt, para os quais a popularização da arte surge como um apocalipse cultural, e pensadores como Umberto Eco, para quem esta situação nasce “*com o acesso das classes subalternas à fruição dos bens culturais*” (ECO: 1998, 11), o que caracterizaria apenas uma democratização da cultura.

Longe de estar restrita à modernidade, são inúmeras as manifestações desta diferenciação entre os modos de fruição das artes de representação. Segundo Friedrich Nietzsche, para Sócrates, a arte trágica “*se dirigia àquele que não tem muito entendimento, portanto não aos filósofos: daí um motivo para manter-se dela afastado*” (NIETZSCHE: 1990, 87). Na Roma antiga, por sua vez, esta dicotomia será manifesta, com uma nítida disparidade, naquela civilização, entre o gosto elitista dos “ouvintes” de Sêneca e posteriormente Terêncio e a ruidosa platéia das comédias de Plauto.

Mais adiante, o teatro de William Shakespeare, assim como o de Molière, que foram, a seu tempo, assistidos e aplaudidos por diferentes segmentos das sociedades inglesa e francesa, antes de passarem a ser considerados “clássicos”, perderiam espaço no cenário cultural de seus respectivos países, exatamente por sua associação com a cultura popular. Observa-se, por exemplo, que, na Inglaterra, “*no início do século XVII, os teatros públicos, onde Shakespeare fora encenado igualmente para nobres e aprendizes, não eram mais suficientemente bons para as classes superiores, e montaram-se teatros particulares, onde uma cadeira custava seis pence*” (BURKE: 1989, 298), o que vai acontecer também na França, na qual “*a retirada de Luís XIV de Paris para Versailles ajuda a aumentar o fosso entre a cultura cortesã e a cultura popular; ao contrário de seu pai, Luís não assistia a festas populares em Paris, como as fogueiras da noite de São João*”, e mesmo os



comediantes italianos, fonte da dramaturgia cômica de Molière, “*outrora populares na corte, agora pareciam indignos demais para olhos e ouvidos cultos*” (*Idem*, 297).

Estabelecido o século XVII como o momento em que se cristaliza a discussão iniciada pelo platonismo socrático entre um conhecimento denominado “erudito” ou “clássico”, privilégio de alguns, e o saber comunal, descrito como “popular”, observa-se, entretanto, que tal discussão, longe de se esgotar, perpassa a história do teatro ocidental.

No projeto de organização do Estado ideal, descrito em *A República*, de Platão, Sócrates aponta, entre as artes passíveis de serem excluídas daquela república idealizada, as artes narrativas de imitação, ou seja, a epopéia, a tragédia e a comédia. A epopéia é criticada por conter partes onde o poeta se omite e coloca na voz dos deuses e heróis reclamos e lamentos que poderiam servir de mau exemplo à juventude. As artes cênicas, tanto a tragédia quanto a comédia, por sequer conterem qualquer parte que indique serem os ditos ali pronunciados a opinião do autor, ou seja, por serem completamente imitativas. Além disso, segundo o filósofo, nem poetas trágicos nem seus atores poderiam exercer bem suas funções, pois “*ninguém pode bem exercer mais que uma função (...) e tentar diversas é a maneira mais segura de falhar em todas*” (PLATÃO: 1970, 73 - Livro III).

Sendo assim, na idealização de seu Estado, onde já não haveria poetas, trágicos ou cômicos, nem atores, se acaso viesse ter ali

um desses peritos na arte de tudo imitar e de assumir formas diferentes com o fito de se fazer admirar por si e por seus feitos, certo o acolheríamos como a um ser divino, maravilhoso e arrebatador; mas ao mesmo passo lhe diríamos que nosso Estado não foi criado para conter figuras de tão raro mérito, nem nos seria lícito abrigá-las. E com isso o despediríamos para outra sociedade. (*Idem*, 76)

Tão certa está a corrente socrática da situação indefensável a que submete os poetas imitativos em sua teoria, que lhes deixa uma possibilidade, a seu ver impossível, de defesa:

quanto a seus protetores, que sem versejar amam a poesia, permitiremos que a defendam em prosa e nos mostrem que além de agradável é também útil à república e aos particulares para o governo da vida. De bom grado os ouviremos, porque só temos a lucrar com isso, desde que nos possam provar que aí se junta o útil ao agradável. (*Idem*, 284 - Livro X)

Diante da promessa de acolhimento de uma defesa eficaz, Aristóteles, discípulo de Platão, efetivamente responde a seu mestre, demonstrando, em sua *Arte Poética*, que a



existência da tragédia justifica-se num Estado ideal pelos efeitos benéficos que exerce sobre o ânimo do povo.

Após definir o objeto da imitação, as formas de representação, a necessidade da verossimilhança e de uma perfeita execução para melhor compreensão da ação, Aristóteles, no capítulo VI da *Arte Poética*, inicia a atuação da defesa na questão Tragédia *versus* Estado, exposta na *República* platônica.

A tragédia é uma imitação de uma ação importante e completa, de certa extensão; num estilo tornado agradável pelo emprego separado de cada uma de suas formas, segundo as partes; ação apresentada, não com a ajuda de uma narrativa, mas por atores, e que, suscitando a compaixão e o terror, tem por efeito obter a purgação dessas emoções. (ARISTÓTELES, cap. VI, 2)

A partir desta introdução, ao longo dos próximos treze capítulos da *Poética*, Aristóteles descreverá as técnicas de construção do texto narrativo trágico, desde o caráter das personagens às melhores situações a serem imitadas, de modo a comprovar que, inversamente às veementes afirmações de Platão, a existência das artes narrativas de imitação numa república idealizada é, não apenas possível, como também absolutamente necessária já que, através do exemplo, serve à edificação do caráter do povo e, através da purgação das emoções de terror e compaixão obtidas pelo efeito catártico, garantiria a estabilidade emocional dos cidadãos em suas atividades exteriores ao teatro.

A explanação de Aristóteles, entretanto, como vimos, não encerra o confronto, que, cristalizado no século XVII, será retomado no XIX, com o advento de formas de representação de grande apelo popular, entre elas o melodrama, cuja estrutura baseia-se, ainda, nos preceitos aristotélicos de *mímeses* e *katharsis*.

Surgido na França, no alvorecer do século XIX, o melodrama apresenta raízes e estruturas formais similares às que serão utilizadas, posteriormente, na construção do romance de folhetim, gênero que até o presente momento vem sendo considerado antecessor das telenovelas atuais. Sua popularidade, tanto em seu país de origem quanto no Brasil, pode ser observada através do registro de imenso afluxo de público às platéias daquele gênero de peças e pela leitura desenfreada dos jornais que publicavam romances de folhetim, à época.

A similaridade de construção entre o melodrama e o folhetim, observada desde o aparecimento de ambas as formas, deve-se, segundo Arnold Hauser, ao fato de que, ao



surgir, o folhetim irá se dirigir “*a um público tão multiforme e recentemente constituído como o melodrama*”, regendo-se “*pelos mesmos princípios formais e critérios estéticos que o teatro popular seu contemporâneo*” (HAUSER: 1980/1982, 895). Umberto Eco observa, ainda, com relação ao melodrama, que “*quer a trama siga uma curva constante ou sinusoidal, as condições essenciais da narrativa, tais como Aristóteles as definiu na sua Poética (início, tensão, ponto culminante, desenlace e catarse) permanecem imutáveis*” (ECO: 1998, 194).

Em seu surgimento, o melodrama alcançou grande popularidade, explicada, entre outras razões, pelo fato de que ter “*por base o triunfo da inocência oprimida (e) a punição do crime e da tirania*” (THOMASSEAU: 1984, 26), ou seja, seu sentido de moralidade e justiça. Tal sentido, implícito em todas as obras do gênero, será observado também, de forma menos explícita, mas igualmente eficaz, no gênero híbrido brasileiro do século XX, a telenovela, e atende a um dos objetivos de Pixerecourt (1773-1844), que “*afirmava que escrevia para gente ‘que não sabia ler’*” (Idem, 20).

A característica de estarem assumidamente direcionados a um público popular atrairá, para o gênero melodramático, o olhar depreciativo do pensamento francês do século XIX e, para o cinema e a telenovela, a crítica acirrada dos intelectuais da teoria da cultura, no XX, ampliando-se, em Bertolt Brecht, para um questionamento de todo o processo de representação descrito por Aristóteles. Este confronto, entre detratores e defensores das artes imitativas, se acirrará em meados do século XX, impulsionado pelos teóricos da escola de Frankfurt.

Nas obras Theodor Adorno, Walter Benjamin e Edoardo Sanguinetti, pensadores contemporâneos da cultura de massa, observa-se que, em maior ou menor escala, estes teóricos objetam contra a manipulação emocional e psicológica dos meios de comunicação de massa da atualidade, feita pelo que chamam de “sistema”, em posição contrária à que apregoa, por exemplo, o lingüista italiano Umberto Eco, para o qual estas formas comunicacionais, muito além da pretensa “manipulação” apontada pela escola de Frankfurt, sinalizam um tempo histórico no qual, pela primeira vez, “*as massas ingressam como protagonistas na vida associada, co-responsáveis pela coisa pública*” (ECO: 1998, 24)



Demonstrou-se aqui que as questões sobre as quais debruçam-se estes pensadores modernos, longe de serem específicas dos elementos culturais de nosso tempo, foram discutidas e decodificadas desde a Grécia helênica e que, sob determinados prismas, a discussão por eles desenvolvida na atualidade é nada mais nada menos que uma renovação das questões iniciadas por Platão e Aristóteles, sobre a necessidade das artes de imitação, a propósito da qual a *Arte Poética* apresenta-se como a defesa aristotélica da *mímeses* que provocaria a *kátharsis*, na forma cultural de massas do mundo helênico: a tragédia.

Aparentemente, entretanto, os teóricos da escola de Frankfurt, não perceberam que suas observações encontravam eco nas discussões helênicas. Adorno e Horkheimer, em seu *Indústria cultural: o Iluminismo como mistificação de massas*, afirmam que “*a novidade da cultura de massa em face do liberalismo tardio está na exclusão do novo. (...) Chegando ao ponto de determinar o consumo, afasta como inútil aquilo que ainda não foi experimentado. Os cineastas consideram com suspeita todo manuscrito atrás do qual não encontrem um tranqüilizante best-seller*” (ADORNO e HORKHEIMER: 1990, 172).

Sua posição é corroborada por Walter Benjamim, que em seu “clássico” *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*, criticando o aspecto negativo do cinema, especialmente em relação ao elemento tradicional da herança cultural, ataca o que chama de liquidação geral da cultura histórica. Mencionando um texto de Abel Grance, de 1927, ele afirma que “*Shakespeare, Rembrandt, Beethoven farão cinema... Todas as lendas, todas as mitologias e todos os mitos, todos os fundadores de religiões e as próprias religiões... esperam sua ressurreição luminosa, e os heróis batem em nossas portas pedindo para entrar.*” (BENJAMIM: 1990, 214).

O equívoco de leitura detectado em ambas as obras é, em primeiro lugar a desconsideração de que toda a representação parte inicialmente do ritual, do mito, ou seja, que qualquer tragédia grega clássica tinha por fundamentação uma lenda de todos conhecida. Na observação de Aristóteles, inclusive, nota-se que os maiores tragediógrafos “*ocupam-se de um reduzidíssimo número de famílias*” pois que não eram muitas as lendas e mitos que atendiam às necessidades de construção da fábula. Que eram, no entanto, estas lendas utilizadas na elaboração dos enredos das tragédias, senão os *best-sellers* da época?



Sendo assim, não há, portanto, “novidade” alguma na utilização atual de “fábulas” insistentemente conhecidas nas representações da atualidade.

Em segundo lugar, a se considerar as temáticas utilizadas na elaboração da quase totalidade das tragédias gregas, considerando-se especialmente a afirmação explicitada por Benjamim, a frase de Grance certamente também poderia ter sido formulada na Grécia clássica, e poder-se-ia ouvir de Aristóteles que “Agamemnon, Édipo, Orestes, Tiestes farão teatro...todas as lendas, todas as mitologias...”. Pode-se supor mesmo que, de fato, o conhecimento de tais lendas na atualidade só é possível devido a seu registro e representação nas tragédias gregas.

Em outro ponto de sua teorização, Adorno/Horkheimer criticam o fato de o sistema econômico exaurir todas as possibilidades técnicas existentes, utilizando-as para consumo estético. Novamente, a partir de sua comparação com as observações constantes na *Arte Poética*, pode-se considerar que esta visão não é exatamente contemporânea, já que também ali os tragediógrafos são estimulados a usarem todas as técnicas possíveis para tornar o espetáculo agradável ao público.

Num outro plano, mas em continuidade a este pensamento, segundo os autores da escola de Frankfurt, o sistema atual falha ao usar a tecnologia para manipulação social através da indústria cultural, ao invés de canalizá-la para, por exemplo, matar a fome. Continuando a estabelecer o mote comparativo em tela, sabe-se sem dificuldades que a Grécia helênica, que convivia com um sistema escravocrata em sua “democracia” de patrícios, utilizava todo o aparato cenográfico possível nas representações teatrais, sem o menor ensejo de utilizá-lo para modificar sua estrutura social. Não se trata, portanto, de uma questão contemporânea. A se considerar os termos apocalípticos empregados por estes pensadores, deve-se antes reconhecer que na realidade os meios de comunicação ditos “de massa” vêm, desde muito antes da invenção do rádio ou da televisão, realizando certa “manipulação psicológica” ou, no entender de Aristóteles, contribuindo para a educação e equilíbrio da população, em ambos os casos, segundo o ponto de vista da classe dominante.

Do ponto de vista da identificação, tanto a tragédia quanto o melodrama, o cinema ou a telenovela buscam, *grosso modo*, um mesmo fim: proporcionar a vivência de emoções não disponíveis para seus espectadores. Se a obtenção desta identificação proporcionará



que, ao vivenciar estas sensações deles distanciadas, os espectadores, através de uma relação mimética, segundo Aristóteles, se purgarão destas turbulências emocionais mantendo o equilíbrio da *polis*, ou se alienarão para um enfrentamento com o mundo, segundo as apocalípticas teorias da escola de Frankfurt é exatamente a discussão em andamento desde a elaboração d'A *República*, de Platão e que, como se observa, está distante de se esgotar.

Com relação a esta questão, o equívoco da teoria platônica encontra-se no ponto em que afirma que, ao vivenciar as sensações propostas pelas artes de imitação, o cidadão da *polis* se enfraqueceria para os embates necessários à defesa e manutenção da comunidade. O que se observa, entretanto, ao longo da história ocidental, é que, certa ou errada, a teoria aristotélica comprovou sua correção, na medida em que tanto os espectadores gregos quanto os dos melodramas, do cinema ou das telenovelas ao se emocionarem com a desdita das personagens de ficção, seja pelo temor ou pela compaixão, deixam de observar e vivenciar a sua própria e preparam-se, assim, ao contrário das previsões platônicas, para a manutenção do mesmo sistema que lhes oferece esta purgação. Neste sentido, a relação espectador-espetáculo, estabelecida com as platéias das tragédias, de certa forma, manteve-se inalterada. Por sua finalidade, os meios de cultura de massa da atualidade seguem, e alcançam, portanto, um preceito “educacional” já descrito por Aristóteles, nada apresentando de novo.

Finalizando esta proposta comparativa, considerar-se-á ainda o possível equívoco de duas asseverações expostas por Adorno e Horkheimer com relação à cultura contemporânea, uma delas pressupõe a certeza de que, apenas a partir do “capitalismo tardio”, “*todos podem tornar-se felizes, conquanto se entreguem sem reservas, e renunciem sua pretensão à felicidade*” e a segunda, conclusão deste raciocínio, que afirma que “*a liquidação do trágico confirma a liquidação do indivíduo*” (*op. cit.* 191).

É possível discordar destas afirmações, sobretudo porque as características culturais imputadas à modernidade lhe são muito anteriores. Num primeiro momento, é interessante lembrar que para a sociedade helênica ainda não havia o conceito moderno de indivíduo e que, sendo assim, a única possibilidade de “felicidade” conhecida era a integração do cidadão na comunidade. Fora das necessidades da *polis* não havia consideração individual



possível. A entrega “sem reservas” ao sistema social não é, portanto, uma exclusividade do capitalismo, e muito menos, tardia a noção de felicidade pregada pelos meios de comunicação atuais.

Em seguida, quanto à assertiva de que a “liquidação do trágico” pressupõe “a liquidação do indivíduo”, além de se poder aqui questionar o próprio conceito de indivíduo, aliado ao de trágico, já mencionado, pode-se inquirir também a correção do termo *trágico* utilizado por estes pensadores, possivelmente relacionado com a conceituação grega de *trágico* e de *tragédia*.

Se, conforme foi observado, em suas origens, não há hipótese de se considerar junto ao trágico o que hoje chamamos *indivíduo*, seria razoável considerar que, ao transpor para a contemporaneidade esta relação em sua conclusão, Adorno e Horkheimer não tenham se dado conta da efetiva perversidade, em termos de dominação, não da liquidação do trágico, mas de seu exato reverso.

Ao contrário do que afirmam estes teóricos da cultura, a se considerar a liquidação do indivíduo, ou de suas reações individuais ante a sociedade de classes, esta se daria, sim, pela afirmação do trágico. Seria exatamente através da utilização da estrutura da tragédia, do didatismo moral no qual se reafirma a inutilidade da luta contra o destino, que se constituiria a “educação” social do indivíduo e o levaria hoje, tanto quanto há mais de dois milênios, a comportar-se de maneira a apenas *fazer parte*, a ser, não ele próprio, mas, tão somente, um componente exemplar da ordem maior, evidenciada pelo bom funcionamento da *polis*.

Os pensadores da escola de Frankfurt equivocam-se, portanto, não em sua crítica, pertinente motivo de reflexão, mas nas referências contra as quais expuseram o objeto tomado para observação, não percebendo que a relação não era de ruptura, mas de continuidade. Ao contrário do que inferem, desde o advento da tragédia, e ao longo da história da cultura ocidental, em nenhum momento os meios de comunicação populares estiveram preocupados com a realização ou felicidades individuais, mas sempre, e tão somente, com a manutenção de códigos vigentes em cada época.

Chega-se, portanto, aos dias atuais e, aqui, a artes imitativas tomadas como parâmetro comparativo para as discussões sobre as formas de representação, com os signos



e significantes deste tempo, serão o melodrama e a telenovela, este, um produto contemporâneo que vem a ser o maior exemplo de manifestação cultural de massa no Brasil, e cujas bases estruturais de composição apoiam-se, exatamente, assim como as de seus antecessores imediatos, na codificação da tragédia exposta por Aristóteles, há cerca de dois mil e quinhentos anos.

Com o surgimento de novas tecnologias, estas formas herdaram o papel anteriormente reservado aos festivais teatrais gregos. Comportam-se, sem surpresas, conforme as regras então estabelecidas: utilizam-se de estruturas conhecidas do público, armadas sobre enredos de certa forma previsíveis, que trazem em si o tipo de situação necessário à criação de tramas que despertem as emoções sugeridas na *Poética* para identificação com seu público.

Segundo Aristóteles, “*a mais bela tragédia é aquela (...) cujos fatos, por ela imitados, são capazes de excitar o temor e a compaixão*”. Conforme o filósofo, a sensação de compaixão surge em nós quando nos deparamos com alguém “injustamente infortunado”, enquanto o temor aparece quando percebemos que esse “alguém”, sobre o qual se abateu o infortúnio é um “nosso semelhante”. Estas emoções são suscitadas pelos dramas exatamente quando eles conseguem alcançar, no público, uma identificação com as emoções apresentadas no palco.

Com relação ao melodrama, esta identificação por parte do público popular ocorre em diversas instâncias: é despertada pelo sentido de moralidade e justiça já citado, é mantida pela simplicidade das intrigas, é estimulada pela possibilidade de transgredir a ordem, conforme as atitudes dos próprios heróis das tramas. A questão, na verdade, mostra-se mais complexa do que as análises simplificadoras dos críticos gostariam de admitir. Nessa estrutura, a superficialidade na construção dos personagens, apontada como grave falha por inúmeros teóricos, revela-se preservadora de outros signos, tais como, por exemplo, os encarnados pelos heróis do gênero: o desafio da ordem vigente ou a possibilidade de ação segundo leis próprias e não niveladoras.

Esta possibilidade de “desafiar a ordem”, aliada ao fato de que “*o melodrama tem por base o triunfo da inocência oprimida (e) a punição do crime e da tirania*” (THOMASSEAU: 1984, 26), ou seja *a fé no triunfo da verdade e do bem* se, por um lado,



constitui-se numa efetiva estrutura de consolação, por outro, pode ser analisada como um aguçamento da reflexão ante outras questões, a ampliação de soluções no enfrentamento cotidiano. Tal construção tem continuidade nas atuais telenovelas e, aparentemente, obtém o mesmo êxito: para os estratos menos favorecidos da sociedade, platéias preferenciais, tanto do melodrama quanto das telenovelas, estes dois fatores associados (a identificação com um determinado tipo de “heroísmo”, aliada à certeza do triunfo do bem sobre o mal), funcionam tanto como uma válvula de escape para os desafios cotidianos, proporcionando-lhe o reforço das posições morais, quanto como um estímulo para novos posicionamentos.

Observa-se então que, se, por um lado, vindos diretamente dos preceitos aristotélicos para a tragédia grega, o temor e a compaixão provocados pelas mazelas dos protagonistas de melodramas e telenovelas são mitigados, ou diluídos, pela certeza de que os mesmos serão recompensados por seu sofrimento, por outro, em contraponto com o destino inelutável do protagonista trágico, o enfrentamento de obstáculos vivenciado pelo herói possibilita às platéias modernas não apenas sonhar a intervenção do fantástico em seu cotidiano, como imaginar possibilidades de enfrentamento fora do estabelecido pelo sistema.

Estas características do gênero, utilizadas como estratégias de identificação, garantem aos espectadores da modernidade um extravasamento de emoções em tudo semelhante àquele proposto por Aristóteles em sua obra e, ao mesmo tempo, extrapolando entretanto as limitações do trágico, ou seja, afirmando a supremacia do indivíduo sobre as condições externas, permitem-lhes divisar soluções fora e além de um “destino” inelutável.

Finalizando este raciocínio, ressalte-se que, se a utilização dos preceitos aristotélicos de *mímeses* e *katharsis* na estrutura do melodrama e das telenovelas, confirma a modernidade e efetiva utilidade daquela tradição narrativa, as transformações ocorridas na construção das fábulas, sobretudo com a inserção de um herói não submetido às forças do destino, podem eventualmente contribuir para uma real “liquidação do trágico” na sociedade atual, apontando formas de descoberta e libertação do indivíduo.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS



- ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max. “Indústria cultural: o Iluminismo como mistificação de massa” In: COSTA LIMA, Luiz (org.). *Teoria da Cultura de Massa*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*; trad.: Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Ed. Tecnoprint, (s. d.).
- BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”. In: COSTA LIMA, Luís (org.). *Teoria da cultura de massa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- BORELLI, Sílvia Helena Simões. *Ação, suspense, emoção - literatura e cultura de massa no Brasil*. São Paulo: EDUC / Estação Liberdade, 1996.
- BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*; trad.: Denise Bottman. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.
- DUARTE, Regina Horta. *Noites circenses: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX*. Campinas, SP: Ed. da UNICAMP, 1995.
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*; trad.: Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- ECO, Umberto. *O super-homem de massa*; trad.: Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- HAUSER, Arnold. *História Social da Literatura e da Arte*. Tomo II; trad.: Walter H. Geenen. São Paulo: Mestre Jou, 1980/1982.
- MOTTER, Maria Lourdes. “Telenovela, a arte do cotidiano”. *Comunicação e Educação*, nº 13. São Paulo: set./dez., 1998.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo*; trad.: Jacó Guinsburg. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.
- PLATÃO. *A República*; trad.: Eduardo Menezes. São Paulo: Hemus, 1970.
- PRADO, Décio de Almeida. *João Caetano: o ator, o empresário, o repertório*. São Paulo: EDUSP, 1972.
- SANGUINETTI, Edoardo. “Sociologia da vanguarda” In: COSTA LIMA, Luiz (org.). *Teoria da Cultura de Massa*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.