



## Melodrama e telenovela: Um estatuto das emoções<sup>1</sup>

Cristiane Valéria da Silva – UFSJ<sup>2</sup>  
Prof. Dr<sup>a</sup>. Claudia Mariza Braga – UFSJ<sup>3</sup>

Parte do projeto de pesquisa *Do Melodrama à Telenovela: um estudo da Dramaturgia Popular no Brasil*, desenvolvido no GETEB – Grupo de Estudos e Pesquisa em Teatro Brasileiro, o artigo em questão busca discutir e analisar os mecanismos de identificação e as emoções suscitadas pelo melodrama e pela telenovela, tendo como base a relação sócio-histórica e a estruturação destes gêneros. Pretende-se, ainda, elucidar as estratégias narrativas utilizadas para a transmissão dos valores sociais vigentes e a maneira como o público se apropria destes preceitos. O melodrama incide no meio em que se manifesta como agente moralizante, tendo em vista que, através de sua estrutura formal, preconiza os valores sociais vigentes e dita modos de vida que serão incorporados à cultura. Assim, atua sobre seu público, articulando os valores presentes na sociedade e propondo outros, dentro do moralmente permitido.

*Palavras-chave: melodrama; telenovela; recepção.*

### Introdução

As manifestações artísticas representam signos da sociedade onde se organizam, pois da mesma maneira que são influenciados pelo contexto sócio-histórico, em um movimento dialético, incidem sobre o meio social transformando-o. O melodrama, do seu surgimento até a atualidade, assumiu várias formas, de maneira a se adaptar às modificações ocorridas na sociedade.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no NP14 – Núcleo de Pesquisa Ficção Seriada, XXVIII Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Rio de Janeiro/RJ, 05 a 09. setembro. 2005.

<sup>2</sup> Psicóloga formada pela Universidade Federal de São João del-Rei, pesquisadora do GETEB – Grupo de Estudos e Pesquisa em Teatro Brasileiro, desde 2001 – Bolsista CNPq IC (2004-2005).

<sup>3</sup> Professora da UFSJ, coordenadora do GETEB, Doutora em Artes pela USP com pós-doutorado na Universidade de Sorbonne Nouvelle; autora de “Em busca da brasilidade: teatro brasileiro na Primeira República” (Perspectiva, 2003) e co-tradutora de “O Melodrama”, de Jean-Marie Thomasseau (Perspectiva, 2005).



Propõe-se aqui, uma apreciação, à luz dos estudos de psicologia de massa e de psicologia da arte, do melodrama e seus congêneres, a partir da análise de sua receptividade pelas platéias brasileiras, considerando o tipo de relação entre as emoções estimuladas através de seus enredos e o *pathos* por elas suscitado.

A popularidade do gênero e sua permanência nas mais diversificadas formas cênicas nacionais, tais como o cinema e a telenovela, explicadas pelo despertar de emoções explicitadas desde Aristóteles são o objeto de interesse do presente trabalho, cujo objetivo principal é o estudo do tipo de relação estabelecido entre a sociedade moderna e os conceitos de mimese e catarse prevista na poética aristotélica.

Considerando que a dramaturgia não é um fenômeno isolado, refletindo situações políticas, sociais e culturais e com elas dialogando. A reflexão aqui exposta se deu a partir do estudo comparativo da produção melodramática em diversos momentos históricos que estabeleceram as continuidades e transformações de sua estrutura formal; estudo de sua inserção social e sua receptividade no país, até o aparecimento e estabelecimento da telenovela brasileira. Para melhor compreender o fenômeno da receptividade das formas dramáticas em questão, realizou-se a articulação dos preceitos aristotélicos para a tragédia grega clássica com o estudo de textos psicanalíticos, buscando evidenciar os mecanismos de identificação e catarse no público melodramático e os desdobramentos psicossociais que advêm de tal processo. Tal referencial teórico possibilitou a interpretação dos elementos de continuidade presentes na estrutura e no conteúdo dos gêneros analisados.

### ***Melodrama e Telenovela: contexto sócio histórico***

Em um primeiro momento, buscaremos aqui, através de um levantamento do percurso histórico do gênero melodramático, sublinhar as características que se mantêm e levantar alguns caracteres que se diferenciam na estrutura televisiva.

Surgindo na França no final do século XVIII e sendo representado no Brasil com grande afluência de público no período que se estende de meados do século XIX até as duas



primeiras décadas do século XX, momento no qual o gênero encontra outros veículos de representação, o melodrama é marcado por ser um gênero teatral extremamente popular e é voltado para um público heterogêneo, composto por espectadores de todas as classes sociais. Podemos atribuir este fenômeno ao contexto em que nasce o melodrama: período pós Revolução Industrial, em que surge uma nova classe, que será chamada "proletariado", e no qual as classes inferiores da população passam ter uma maior representação no espaço social. Além disso, com o édito de 1793 – que autorizava a abertura de novos teatros – estes trabalhadores de diferentes estratos, geralmente analfabetos, passam a ter acesso às salas de espetáculos, fato que lhes era interdito antes da Revolução Francesa. Este contexto demanda uma forma de entretenimento voltada para este novo público (BRAGA: 2003).

Segundo Jean-Marie Thomasseau (1984), os melodramas eram peças encenadas para aqueles que não sabiam ler e continham uma função didática e moralizadora, assim, ao mesmo tempo em que o público vê no teatro uma forma de entretenimento, é educado e até mesmo persuadido pelo forte caráter moralizador contido nas peças. Esta afirmação baseia-se, aqui, nos estudos de Regina Horta Duarte (1995) a partir de citações de críticas jornalísticas acerca do gênero melodramático. Ali se lê: “Jornais da época elogiavam o caráter moral [deste gênero de] peça, afirmando ser o teatro deste tipo ‘a melhor escola dos bons costumes e civilização dos povos’, por exaltar as virtudes e abater os vícios” (DUARTE, 1995, p.120).

A trama melodramática segue a dinâmica da fábula, onde uma situação é apresentada como em equilíbrio, segue-se um acontecimento que abala este equilíbrio que é retomado numa outra dimensão ao final. O aparato cênico é suntuoso, e a representação tende ao exagero de modo a realçar a intensidade das emoções.

Com o advento da comunicação de massas e o posterior surgimento da televisão, o melodrama assume uma nova forma: a telenovela. Esta nova forma repete a estrutura melodramática, atualizando eventualmente alguns dos pontos abordados. À estrutura melodramática acrescenta-se na telenovela o formato capitular do romance de folhetim, que amplia o suspense narrativo, e, deste também, a diversificação dos núcleos de ação. A



divisão arquetípica dos personagens como no melodrama, também está presente na telenovela. A maior diferenciação entre os gêneros em discussão encontra-se na forma em que a telenovela chega a seu espectador.

Ao receber a imagem dentro de sua casa, o telespectador não se dá conta disso: ele crê no “real” da cena, porque a televisão simula um contato íntimo, direto e pessoal. Cabe a ela, por excelência, a função fática, na terminologia do lingüista Roman Jakobson. É o “alcance da cena”, é a familiaridade que se estabelece com o telespectador. (CAMPEDELLI, 1985, p.17; aspas no original.)

Utilizando-se dos princípios da comunicação de massas, a teledramaturgia aborda uma linguagem de fácil apreensão, mantendo características melodramáticas tais como a estrutura narrativa e a construção dos personagens e de suas inter-relações, alcança, ainda, como seu antecessor, um público heterogêneo junto ao qual goza de grande popularidade. A estrutura temática, ainda que sob a égide da indústria cultural e sofrendo modificações próprias do meio tecnológico, também se mantém, bem como a produção de simulacros, que fazem com que o telespectador se envolva com o que se passa na tela. Segundo Campedelli (1985) “a telenovela é imbatível (mais do que qualquer outro programa de televisão; mais do que o teatro e o cinema), enquanto penetração de mensagem: é fascínio ao alcance de todos” (p.17).

Uma das explicações possíveis para a popularidade e aceitação da telenovela pode ser atribuída à maneira como esta encara e explica as relações humanas através da simplicidade de seus enredos, que abordam assuntos que giram em torno de seduções, adultérios, atos de violência e crueldade, temas estes, próximos da realidade vivida pelo público – cuja formação depende, em boa parte, das informações contidas nas representações a que assiste.

Assim, através de construções que permitem a identificação, a finalidade didática do gênero melodramático é mantida: como produto da sociedade que é, por se formar através das formas sociais vigentes, sua função incide sobre ela quando tal gênero indica papéis que o indivíduo deve exercer em sociedade, assumindo uma postura, em inúmeros casos, moralizante – a telenovela atua em um movimento dialético sobre o seu público, articulando, por um lado, os valores presentes na sociedade e, por outro, propondo outros



que eventualmente ditam formas de comportamentos socialmente adequados à sua manutenção e ao seu funcionamento.

Por meio destes elementos estruturais apresentados é possível perceber que, do melodrama à telenovela, há uma preocupação com a identificação que o público para o qual ambos os gêneros são apresentados possa estabelecer com o espetáculo / programação e daí extrair outras considerações.

### ***Identificação e Catarse***

A arte dramática traz em si, como elemento essencial, a reação gerada na platéia para a qual se dirige. Da tragédia à telenovela, é possível observar que a estrutura narrativa é um dos elementos responsáveis para atingir tal reação. Considere-se ainda que entre ambos os gêneros dramáticos acima mencionados houve, no século XVIII o aparecimento do melodrama, que utilizará estratégias narrativas existentes na tragédia, acrescidas de uma movimentação cênica possibilitada pelo desenvolvimento da própria dramaturgia, da maquinaria cenotécnica e da caixa teatral onde era representado. Nossa análise se fará, aqui, sobre este gênero, sublinhando que, ao discutir as características melodramáticas, as características da teledramaturgia são, também, contempladas, salvo transformações impostas pelos meios de comunicação de massas.

É possível observar na estrutura melodramática a presença de mecanismos que visam a mimese (identificação) e a catarse. Tais elementos estão evidentes, também, na telenovela, enquanto representante atual do gênero. Buscaremos, aqui, nos preceitos aristotélicos para a tragédia grega clássica, os elementos utilizados no melodrama e na telenovela que visam a identificação deste público e uma posterior purgação emocional tidas como fim imediato de tais gêneros. Tais considerações acerca da finalidade do melodrama constituem a base da tragédia grega clássica, proposta por Aristóteles, ou seja: a identificação (mimese) e a purificação das emoções suscitadas por ela (catarse). Segundo Aristóteles (s/d), para atingir o seu público, a tragédia deve despertar, através da mimese,



uma purgação emocional - a catarse, provocada por uma identificação com o que está sendo representado. Tal identificação promove o terror e a compaixão. Há, ainda na tragédia, elementos estruturais de composição da fábula que podem ser observados, também, no melodrama e na telenovela: a peripécia e o reconhecimento.

Toda "fábula" deve conter ainda uma preocupação com o verossímil, ou seja, os fatos narrados devem fazer parte de um contexto reconhecível pelo público. Se na tragédia grega o universo familiar era formado pelo mito, nas formas mais contemporâneas aqui estudadas é a cotidianidade, a diferença de classes, a aproximação do personagem com o público que dará verossimilhança à trama.

Ainda segundo Aristóteles (s/d), um acontecimento deve resultar de uma ação complexa, “onde a mudança de fortuna resulta de reconhecimento ou de peripécia ou de ambos os meios” (p.254). Tal mudança deve ser verossímil na seqüência dos fatos dos quais derivou.

Aristóteles considera peripécia como “mudança da ação no sentido contrário ao que foi indicado e sempre (...) em conformidade com o verossímil e necessário”, e como reconhecimento, a passagem “da ignorância ao conhecimento, mudando a amizade em ódio ou inversamente nas pessoas voltadas à felicidade ou ao infortúnio”, sendo que “o mais belo dos reconhecimentos é o que sobrevém no decurso de uma peripécia” (p.255). Na tragédia grega clássica, tal efeito é gerado através de uma narrativa que supõe a imitação de ações da vida humana levando a uma identificação do público com o enredo ali apresentado.

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, s/d, cap. VI, p.2.)

No melodrama, tais estratégias são utilizadas para alcançar a identificação, a purificação das emoções e a exaltação da moral em seu público. No decorrer da sua existência, tais fatores podem ser tidos como responsáveis pela permanência e aceitação do gênero. Estes elementos, dentre outros, tais como a estrutura tripartida, com apresentação,



desenvolvimento e desenlace, também são visíveis na telenovela. Silvia Oroz expõe esta familiaridade entre os gêneros, elucidando a relação entre melodrama e tragédia:

Para Hauser, "o melodrama nada mais é do que a tragédia popularizada ou, se se preferir, corrompida". Essa feliz explicação reafirma o conflito do drama clássico como a essência do melodrama, e a estrutura tripartida de começo, desenvolvimento e desenlace, como a forma que o relaciona à tragédia. Tal estrutura inicia-se com um forte antagonismo seguido por um intenso confronto, ao passo que o desenlace homologa o triunfo do bem e castiga o mal. (1992, p.31)

Elementos similares também podem ser detectados na telenovela, gênero atual de extrema aceitação pelo público, devido à facilidade de acesso a seu veículo de difusão, que permite, através de representações de situações cotidianas e fazendo com que a platéia veja sua vida espelhada ou projetada na tela, além de um momento de entretenimento, a identificação e a instituição dos valores sociais vigentes. O gênero é organizado em torno de núcleos de conflitos que propõem uma divisão arquetípica dos personagens entre bons e maus, e através de histórias de fácil assimilação pelo público, em geral, induzindo a sentimentos de tristeza ou piedade. São estas semelhanças, aliadas a uma linguagem próxima do imaginário do público, que lhe auferem tamanha popularidade.

O melodrama, como já dissemos, apóia-se na codificação da tragédia exposta por Aristóteles, conforme as regras então estabelecidas: utiliza-se de estruturas familiares do público que despertem as emoções sugeridas na Poética para que ocorra a identificação. Segundo Aristóteles, "a mais bela tragédia é aquela (...) cujos fatos, por ela imitados, são capazes de excitar o temor e a compaixão" (p.258). Nesse caso o sentimento de compaixão irá emergir quando é apresentada uma situação de infortúnio, enquanto o temor surge ao se deparar com a constatação de semelhança entre o personagem infortunado e o espectador. Estas emoções são suscitadas pelos dramas e pela teledramaturgia quando eles conseguem alcançar, no público, uma identificação com as emoções apresentadas no palco e na tela.

Na construção dos personagens é possível observar a apresentação de características bem definidas para cada grupo de personagens. Dentre eles é visível na estruturação do *vilão* caracteres que se repetem em várias obras, tais quais: avareza, egoísmo, ambição, inveja, luxúria, dentre outros sentimentos de natureza moral inferior. Na



*mocinha*, podemos citar a ingenuidade e a pureza, próprias das vítimas. O *herói* ou a *heroína* melodramáticos se contrapõem ao vilão com sentimentos de valores morais superiores, tais como a lealdade, a bondade, a coragem.

A construção proposta evidencia as características com as quais o público irá se identificar. Novamente, através da dicotomia entre o bom e o mau, entre o correto e o incorreto, a platéia irá se reconhecer no palco. Há uma preocupação no sentido de sublinhar tais características da personalidade humana de modo a salientá-las e contrapô-las. É a opção por esta construção que marcará as relações estabelecidas entre os personagens e sua identificação pelo público.

Sendo o melodrama um tipo de espetáculo eminentemente popular, observa-se que a construção dos personagens obedece ao intuito de torná-los, através de suas características e ações, um dos instrumentos de identificação entre o que se passa no palco e a platéia. É através deste processo identificatório que o melodrama provoca em seu público as emoções que nitidamente pretende alcançar.

Do processo de identificação decorre a catarse, purgação das emoções em que o espectador sofre, e muitas vezes chega às lágrimas, ao se espelhar no sofrimento representado. Tal comoção move a catarse no melodrama, pois como assinala Silvia Oroz: “(...) as lágrimas aparecem como o veículo mais apropriado para ‘limpar os erros’. As lágrimas redimem. As lágrimas purificam” (1992, p.13; aspas no original). Tais elementos encontram-se, também na estrutura teledramatúrgica.

O apelo à identificação nos gêneros aqui estudados se dá através do sentido de moralidade e justiça contidos na trama, da simplicidade das intrigas, do maniqueísmo dos personagens e de sua estereotipia. Tal identificação visa proporcionar a vivência de emoções não disponíveis, na vida real, para seus espectadores.

As lágrimas suscitadas pelo melodrama caracterizam o movimento catártico impulsionado pela identificação. Podem ser encardas como necessárias a uma harmonização das emoções no espectador. Quando chora, o público elimina, mesmo que aparentemente, a sua dor. O choro funciona, assim, como uma “elaboração” dos conflitos



que afligem o sujeito em sua esfera privada. A partir de uma experiência particular, as emoções agem como ferramenta na formação de uma identidade socialmente aceita. Ao compartilhar do sofrimento alheio como se pertencente ao individual, o privado torna-se público e a dor torna-se universal. A estrutura do melodrama possibilita este fenômeno, como podemos perceber através da citação que Silvia Oroz faz de Herta Herzog:

“Os espectadores, ao se identificarem, e a seus problemas, com os sofrendores heróis e heroínas dos melodramas, outorgam grandeza às suas próprias aflições cotidianas e afirmam sua superioridade sobre outras pessoas que não viveram experiências emotivas tão profundas”. Os personagens arquetípicos possibilitam uma eficaz identificação do espectador através de uma operação chamada por Román Gubern de “sublimação mítica” Para Tomás Gutiérrez Alea, é uma descarga emocional através de uma entrega afetiva. (OROZ, 1992, p.19; aspas no original.)

A base da aceitação do gênero em questão pelo seu público encontra-se no jogo da mimética representativa, daquilo que se assemelha às experiências reais ou simbólicas da platéia. Pode-se afirmar que “desde a metade do século XVIII, não há sucesso sem lágrimas, a ponto de a crítica fazer delas o critério para avaliar a predileção do público por uma representação” (BUFFAULT, 1988, p.81).

O mecanismo que leva o público do melodrama a se emocionar de tal maneira que pode chegar às lágrimas, é acionado pelo processo de identificação, como citado anteriormente. Tomando agora as fontes da meta-psicologia freudiana, para auxiliar-nos na compreensão deste processo, observamos que, segundo Freud, em “Psicologia de Grupo e Análise do Ego” escrito em 1921, a identificação é “(...) a mais remota expressão de um laço emocional com outra pessoa” (FREUD, 1976. p.133). Para ele, trata-se de um jogo de desejo. Projeta-se no outro aquilo que, de alguma maneira, é próprio do sujeito, mas que ainda não foi elaborado, seja no campo da realidade ou do simbólico.

Nos deparamos aqui com conflitos que podem residir na estrutura central do eu, ou seja, conflitos reais que fazem parte da vida cotidiana do sujeito ou conflitos que se apresentam enquanto um ideal do eu, que condizem com uma projeção no outro daquilo que se deseja ou supõe ser. Trata-se aqui de uma atitude narcisista, em que o outro é um espelho, mas que se não for trabalhado para além da cisão primitiva do bom e do mal, reflete uma simulação da diferenciação e não esta como algo da pessoa. Tal processo é



estimulado por uma identificação com o que não é real. Na deformação do real reside a impossibilidade da formação de uma identidade:

Como a imagem de Narciso no espelho, o simulacro é inicialmente um duplo ou uma duplicação do real. A imagem no espelho pode ser o reflexo de um certo grau de identidade do real, pode encobrir ou deformar essa realidade, mas também pode abolir qualquer idéia de identidade, na medida em que não se refira mais a nenhuma realidade externa, mas a si mesmo, a seu próprio jogo simulador. Neste caso, o espelho deixa de ser algo que transcendentemente reflita, duplicando, o real, para tornar-se um espaço/tempo operacional, com uma lógica própria, imanente. Sem a necessidade de uma realidade externa para validar a si mesmo enquanto imagem, o simulacro é ao mesmo tempo imaginário e real, ou melhor, é o apagamento da diferença entre real e imaginário (entre o “verdadeiro” e o “falso”). (SODRÉ, 1990, 28)

Ao se ver refletido, o indivíduo toma para si a dor representada, como se este outro representado, esta imagem especular, fosse ele próprio. Os seus conflitos são “elaborados” através da identificação mimética, e as emoções surgidas deste processo são purgadas, purificadas, sem que ocorra, em um plano real, a resolução destas emoções. Tal processo de identificação expressa uma formalização da lógica da organização social imposta visando uma adequação do indivíduo à sociedade.

A introjeção destes valores através do melodrama e da telenovela atua como forma paliativa ao cotidiano do espectador, assim como afirma Oroz (1992): “A colocação judaico-cristã do amor ajuda a dar sentido à mediocridade da vida diária e faz com que as pessoas se sintam heróis de alguma coisa. Isto foi sublimado pelo melodrama, o veículo de massa mais eficiente para atuar como referencial deste valor” (p. 49).

Numa análise desta natureza faz-se necessário, entretanto, objetivar as relações dialéticas entre as manifestações artístico culturais, as questões sócio-econômicas vigentes e as idiossincrasias do público diretamente influenciado pelo fenômeno da cultura e comunicação das massas, destacando, então, o papel das emoções e dos sentimentos nesta articulação.

A forma de incidência das emoções ressaltadas pelo gênero estudado, em articulação com a necessidade humana de fuga do real é relatada por Freud (1974) ao descrever a arte, tomando-a como uma espécie de válvula de escape para um distanciamento da realidade.



A vida, tal como a encontramos, é árdua demais para nós; proporciona-nos muitos sofrimentos, decepções e tarefas impossíveis. A fim de suportá-la, não podemos dispensar as medidas paliativas.

(...) a suave narcose que a arte nos induz, não faz mais do que ocasionar um afastamento passageiro das pressões das necessidades vitais, não sendo suficientemente forte para nos levar a esquecer a aflição real. (FREUD, 1974b, p.83 e p.88.)

Está presente aqui a ação do temor, a necessidade humana de buscar a superação daquilo que ameaça sua existência física ou psicológica. Nesse sentido, são acionados mecanismos de defesa psicológicos para evitar o desprazer. A teoria psicanalítica aborda esta identificação tendo como base a necessidade de busca de um ideal de eu, em que o indivíduo busca, no outro, aquele que é ele próprio ou aquele que ele gostaria de ser. É um movimento de construção de uma auto-imagem que passa pela imagem do outro. Trata-se aqui do mecanismo de identificação narcisista. A cristalização das emoções, neste momento, suscitada pela necessidade de proteção diante das ameaças mencionadas acima, veda a identificação com o real. Muniz Sodré (1990), discorrendo acerca do universo televisivo, indica este processo ilusório em favor do funcionamento social:

Narciso pode ser também considerado como aquele que mata a verdade de si mesmo (sua realidade como indivíduo concreto) e morre em sua própria imagem, o seu *duplo*. Aqui se dispensam as hipóteses de interiorização profunda do sujeito (da qual vive toda psicologia), de existência de *aparelho psíquico*, em favor da concepção de um jogo de sedução: o aparecimento do duplo (a imagem de si mesmo) desafia o real do sujeito (a unicidade, a singularidade, a originalidade) a existir, afastando-o de sua verdade, arrastando-o para o jogo ilusório das aparências. Pós-modernamente, essa sedução converte-se em fascinação: no universo de vertigem narcísica, que caracteriza a ordem telerrealista da contemporaneidade, dá-se essa autonomia da ilusão, mas agora desligada da cosmogonia mítica e voltada para a operacionalidade da Organização. (1990, p.17.)

A partir da explicação psicanalítica para o fenômeno da identificação, é possível admitir que, no momento em que o espectador se comove com o sofrimento do herói/heroína melodramáticos – e isto também pode ser aplicado à tragédia e à telenovela – está se comovendo com a sua própria dor. As emoções suscitadas pelos gêneros *supracitados* levam o público a vivenciar e purificar, através da ilusão de dor apresentada pelo personagem, o seu sofrimento cotidiano, mas não tomados como próprios e reais e sim dentro da deformação do real, do simulacro.



Observa-se então, na análise e reflexão a respeito da estrutura dramática e da recepção aos espetáculos melodramáticos e às tramas da telenovela, que o grau de aceitação de cada obra, de modo geral, depende, efetivamente, de sua proximidade com questões imediatamente ligadas à realidade presente na sociedade na qual estão inseridos. Esta proximidade não apenas facilita o reconhecimento das obras enquanto expressão das questões inerentes àquela sociedade, como possibilita que sobre este público, a partir dessa identificação, incida a formação proposta pela indústria cultural: a introjeção dos valores socialmente aceitáveis e da moral vigente nesta sociedade. Daí denominar tais gêneros como “um estatuto das emoções”, ou seja, um conjunto de regras e códigos presentes nestas formas dramatúrgicas.

A partir da permanência desta estrutura dramática e de sua vasta recepção pelo público, pode-se afirmar que a forma narrativa surgida com o aparecimento do melodrama, e cuja continuidade se observa na teledramaturgia, é efetivamente uma expressão da multifacetada sociedade nascida da segunda revolução industrial de fins do século XIX, sendo, assim, um signo e uma expressão desta sociedade.

### **Referências Bibliográficas**

- ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s/d.
- BRAGA, Cláudia. *Em busca da brasilidade: Teatro Brasileiro na Primeira República*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- DUARTE, Regina Horta. *Noites circenses: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX*. Campinas, SP: Ed. da UNICAMP, 1995.
- FREUD, Sigmund. O mal-estar na civilização. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1974. V.XXI, pp.73-171.
- \_\_\_\_\_. Psicologia de grupo e a análise do ego. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1976. V.XVIII, pp.87-179.



HUPPES, Ivete. *Melodrama: o gênero e sua permanência*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2000.

OROZ, Sílvia. *Melodrama: o cinema de lágrimas da América Latina*. Rio de Janeiro: Rio Fundo Ed., 1992.

SODRÉ, Muniz. *A Máquina de Narciso – Televisão, Indivíduo e Poder no Brasil*. São Paulo: Cortez, 1990.

THOMASSEAU, Jean-Marie. *O Melodrama*. Trad. Cláudia Braga e Jacqueline Penjon. São Paulo: Perspectiva, 2005.

VICENT-BUFFAULT, Anne. *A História das lágrimas. Séculos XVIII e XIX*. Trad. Luiz Marques e Martha Gambini. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1988.