



## O DESDOBRAMENTO DO MELODRAMA NA TV DO SÉCULO XXI<sup>1</sup>

Ricardo Barbosa Fernandes de SOUSA<sup>2</sup>

Nayala Nunes DUAILIBE<sup>3</sup>

Larissa Leda Fonseca ROCHA<sup>4</sup>

Universidade Federal do Maranhão, São Luís, MA

### RESUMO

O presente trabalho tem por base os fundamentos teóricos dos estudos culturais para promover um resgate histórico do melodrama, evidenciando a abertura do gênero às incursões de outras expressões artísticas, e a diferentes meios. Tal resgate figura de importante motivação para entender a permanência de suas características em seus desdobramentos na televisão do século XXI em produtos diferentes do exemplo maior do gênero, a telenovela. Evidencia-se então, o vínculo entre melodrama, televisão e estudos culturais, ligados diretamente ao elemento híbrido.

**PALAVRAS-CHAVES:** Melodrama; Comunicação; Gênero; Televisão; Híbridação

### INTRODUÇÃO

Sofrendo constantes mudanças ao longo dos tempos, o melodrama é um gênero artístico de fácil definição estética. Ao falarmos em tal gênero, muitas vezes, nos limitamos a simplesmente identificá-lo no seu mais evidente exemplo, a telenovela. Todavia, encontramos o gênero presente nos mais variados segmentos da televisão. A formatação do gênero a partir da televisão é fonte para verificar as transformações que o mesmo vem assumindo ao longo do tempo.

A televisão, nesse processo, interfere diretamente no cotidiano das pessoas, pois cria sujeitos mediados que passam a assumir a capacidade de formar opiniões, ditar comportamentos e reforçar os papéis sociais. Segundo Martín-Barbero (2003), precursor dos estudos culturais latinos, a televisão tem a capacidade de aproximar as pessoas dos personagens e dos acontecimentos, familiarizando o que há de mais remoto.

As transformações das obras audiovisuais em produtos ficcionais são centrais para compreender a dinâmica em que a estética e os gêneros apresentam nos atuais formatos de TV. O gênero figura como “um certo modo de organizar idéias, meios e recursos expressivos,

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no IJ4 – Comunicação Audiovisual do IX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste realizado de 10 a 12 de junho de 2010.

<sup>2</sup> Estudante do 8º período de Comunicação Social com habilitação em Rádio e TV pela UFMA-MA, email: [individuopensante@hotmail.com](mailto:individuopensante@hotmail.com).

<sup>3</sup> Estudante do 8º período de Comunicação Social com habilitação em Rádio e TV pela UFMA-MA, email: [nayala\\_duailibe@hotmail.com](mailto:nayala_duailibe@hotmail.com)

<sup>4</sup> Orientadora do trabalho. Professora Mestre do Curso de Comunicação Social da UFMA. [larissaleda@gmail.com](mailto:larissaleda@gmail.com)



suficientemente estratificados na cultura” (MACHADO, 2000, p.63) e a partir das narrativas da televisão tonam-se cada vez mais híbridas e capazes de agregar novos sentidos. A relação dos formatos torna-se híbrida no sentido de permitir encontrar elementos dramáticos, ganchos de tensão e relação bem e mal nos mais adversos programas. Tais características, provenientes do processo de construção do gênero melodramático.

Os Estudos Culturais ilustram como resposta para entender a herança do melodrama, enquanto gênero e seus desdobramentos no século XXI. E isso não quer dizer que tais produtos sejam categorizados dentro do gênero. O objetivo do trabalho é demonstrar como a televisão, em suas produções, apropria-se de características do melodrama na busca de identificação e conseqüentemente audiência. Relatar a parte melodramática do hibridismo da TV e em suas produções.

De acordo com Ivete Huppés (2000), o melodrama constitui uma das criações estéticas mais importantes do século XIX, e contemporaneamente incorporadas por várias mídias, sobretudo a televisão. Vista como uma prática cultural e diretamente relacionada aos estudos culturais, o melodrama se adéqua ao cotidiano por lidar justamente com o factual, com o real. Assim o hábito de ver televisão, em seus mais variados produtos, vincula-se ao melodrama, já que o telespectador ao identificar-se com as personagens (levando em consideração que em meio televisivo, de espetacularização, as pessoas reais passam a ser personagens, instrumento na construção do programa) organiza de forma dualista em que categorias (bem ou mau) se enquadram.

Questiona-se a partir de então porque o melodrama associa-se de forma bem sucedida aos mais variados programas televisivos. Como subsídios para essa problemática, é objetivo do presente trabalho é fazer um resgate do gênero melodramático com o intuito de visualizar as transformações que o mesmo sofreu, para entender as nuances que o gênero permite apresentar nos seus mais adversos desdobramentos atuais.

## **2 O HISTÓRICO DO MELODRAMA: O começo do hibridismo.**

A origem do gênero está associada às operas italianas no século XVII, onde mesclava texto e canção. Na França, o gênero desenvolve a composição que a torna popular nas últimas décadas do século XVIII e que reconhecemos atualmente. Durante deste século, o clero Francês produzia artisticamente peças trágicas, particularmente com situações onde o ser humano não tivesse nenhuma espécie de controle ou domínio das situações. Apesar de suas visíveis diferenças, o melodrama e a tragédia convivem nos palcos dos teatros do século XIX.



Entre afinidades e diferenças, Eric Bentley (*apud* HUPPES p.126/127) estuda as especificidades do gênero melodramático frente às suas constantes críticas. Leia-se críticas negativas. Ele inicia o estudo motivado pelo prestígio que o teatro trágico possui, e de sua semelhança com a estrutura melodramática.

Sendo assim, ambas as formas dramáticas visam provocar reações, e para que isso se concretizasse o espectador deveria vivenciar tal situação dramática, deixando-se ser envolvido “pela realidade da cena a que assiste”. Entretanto se o objetivo do melodrama e da tragédia são afins, o caminho que os gêneros dramáticos escolhem para tal feito era divergente. Para demonstrar as diferentes direções que as formas dramáticas possuem, optou-se por analisar a construção de suas personagens.

É importante frisar que é sobre a base política que a tragédia se move, e que as opções de suas personagens alteram significativamente a coletividade. Por outro lado, o melodrama tem por base a moralidade, e focaliza temas relativos a patriotismo e legitimidade moral. As opções de suas personagens promovem o bem, que também beneficia o próximo, promovendo um ideal de virtude.

Traços significativos para compreender o estudo da cultura nesse processo, é a relação entre a questão da moral e a tragédia, na primeira a forma como a sociedade é explanada depende da relação com as normas estabelecidas e as convenções sociais. O certo e o errado são constantemente postos em relação à dicotomia do bem e do mal.

Logo, a tragédia, sinônimo da razão, as personagens são mais complexas, “deixa o bem e o mal reunidos” nas mesmas, o que justifica temas como dúvidas, enganos nas peças.

Na tragédia não é simplesmente o bem e o mal que se chocam. Testemunha da lei do Talião, o teatro trágico mostra que, uma vez concretizado o erro, importa resgatá-lo na base do olho por olho. O embate é travado, portanto, unicamente no eixo da negatividade. Entre a falta e a desgraça. Tudo o que se pode fazer fica limitado a retardar a punição inevitável. As personagens, por sua vez, são complexas, ambíguas. Elas convivem com a dúvida e a culpa, sob a iminência de catástrofe. (HUPPES, 2000, p.112)

Já o melodrama, sinônimo de sentimentos, é mais simples, já que constrói suas personagens em duas configurações facilmente identificáveis em boas ou más.

As personagens são construídas de forma muito mais esquemática no melodrama. O foco principal incide sobre a ação, que abre a batalha entre os pólos morais opostos. Aqui os bons confiam na justiça, por mais que esta tarde para vigorar. Movem-nos sentimentos totalmente positivos: lealdade, amor, abnegação etc. (HUPPES, 2000, p.112-113)



Embora o objetivo tanto da tragédia quanto do melodrama são os mesmos, para entender o porquê dessas construções adversas, a origem de cada gênero e de que forma se consolidaram figuram importantes.

No século XVIII, a tragédia clássica e a comédia de Molière<sup>5</sup> eram os gêneros mais presentes nos palcos das primeiras instâncias francesas. Ambos ficavam restritos as primeiras ordens, pois eram as classes letradas e conseqüentemente com capacidade de compreensão de suas produções. Enquanto a tragédia declamava citações de importantes autores da literatura da época, a comédia de Molière criticava as questões absurdas da vida cotidiana, e isso incluía retratar a burguesia de forma jocosa e ridícula.

Diante de tais pressupostos, somado ao fato do monopólio da palavra ser do teatro de primeira grandeza, os burgueses procuravam produzir mais pertinentemente ao seu *status quo*. Os teatros ditos de segunda categoria na França tinham que buscar alternativas para suprir o analfabetismo de grande parte de seu público alvo.

Impedidos de usar a palavra verbalizada em suas peças pelo teatro oficial com o pretexto de “não corromper o teatro de verdade”, o teatro popular adquire aspectos de arte pantomima<sup>6</sup>, ao suprir esta falta com outros recursos cênicos através da utilização de elementos não-verbais entre figurinos, cenários, danças, posturas corporais, expressões faciais, o gestual e a música.

Outro fato importante é como configurava a sociedade no desenvolvimento de ambas as formas artísticas. A Revolução Francesa representa a queda da crença no sagrado, que deixa de ser o eixo que fomentava a sociedade, cedendo lugar a crença no individual, no particular. A tragédia surge como expressão da igreja e da monarquia sob uma sociedade feudal, enquanto o melodrama surge em um período de mudanças, onde figura o subjetivismo e a liberdade individual, filosofia mais propícia com a sociedade burguesa emergente. A força do inevitável que impera nas tramas trágicas é contornada no gênero melodramático, que permite a personagem escolher o caminho pelo qual deve seguir.

O vínculo entre melodrama, televisão e estudos culturais, a partir do elemento híbrido comum aos anteriores se dá pela capacidade de reorganização, ou seja, em relação aos gêneros é possível perceber cada vez a inserção de outros formatos, ficando, muitas vezes impossível de classificar ou mesmo reconhecer. Segundo Canclini (1997, p.09) os processos

---

<sup>5</sup> Molière faz parte da literatura universal. Em seus trabalhos ele costumava utilizar a comédia e a revitalizou sob novas perspectivas. Houve uma considerável transformação com a utilização precisa do diálogo e uma nova linguagem e diferentes personagens.

<sup>6</sup> Pantomima é um teatro gestual que se utiliza o mínimo possível de palavras. Utiliza sobretudo os gestos em forma de expressão corporal. Resumindo é a arte da mímica. A pantomima é muito utilizada por comediantes, atores, bailarinos e todo o corpo teatral que se utiliza de gestos.



“combinam-se para gerar novas estruturas, objetos e práticas”. A televisão para os teóricos dos estudos culturais é híbrida, pois passa a incorporar aspectos cotidianos, somados a política, economia entre outros.

A televisão consolida-se no cenário popular, ganhando um certo *status*, pois passa a representar expressões artísticas, uma certa vanguarda em relação ao que as audiências estão dispostas a ver. Utilizando-se do melodrama, adquire um caráter estético capaz de cruzar elementos verbais e visuais, ou mesmo traços pautados nas vivências do cotidiano.

### **3 INCURSÕES AO GÊNERO: DO FOLHETIM À TV**

O melodrama é um gênero artístico que se preocupa com a plástica. De acordo com Victor Hugo (*apud* HUPPES, p.111) “a tragédia fala para coração, enquanto o melodrama aos olhos”. Essa preocupação exacerbada com os efeitos cênicos permite ao gênero incursões para melhor atingir o seu público. A sua especificidade seriada tem por matriz o folhetim, literatura francesa publicada nos jornais da época, contendo uma híbrida mistura que ia de charadas a crimes, com dicas de beleza e receitas culinárias. No século XIX, esta sucedida mistura transformou-se em produções ficcionais em fatias.

Na medida em que o folhetim descobria novos adeptos, seu formato era adaptado; seja em novas abordagens, ou há um novo meio. No caso dos Estados Unidos, o formato seriado dos folhetins foi incorporado ao rádio. O formato foi tão explorado que surgira um produto que se diferenciava pelas mesmas personagens, situadas em um mesmo contexto histórico, vivendo diferentes dramas e ações. Em Cuba as peças melodramáticas refletiam os seus valores, suas histórias, o que conseqüentemente fomentava diferentes abordagens para as rádios novelas, tudo devido a sua cultura que exalta o dramático e o trágico da vida.

A combinação entre o folhetim francês, da *soup opera* norte americana e das temáticas melodramáticas dos cubanos, se especializa e ganha notória aceitação dos latinos, especialmente dos brasileiros. Se anteriormente os folhetins não caíram no gosto popular no Brasil devido à acessibilidade, a inserção do gênero no rádio permitiu adquirir tal *status quo*.

Na década de 50 do século XX, chega a território brasileiro a televisão. Enquanto a rádio novela excitava a audiência pelo suporte sonoro, a televisão soma o suporte visual e desta forma, o gênero amplia novamente seu público: do ouvinte, agora telespectador das tramas melodramáticas.



O processo de ficcionalização<sup>7</sup> figura como imprescindível para evidenciarmos o papel do melodrama em outros produtos televisivos, tendo em vista sua atuação de transformar em espetáculos, histórias reais. Como exemplo, podemos evidenciar a atuação dos telejornais, que ao informar notícias, atribui aos agentes desta, personificações evidenciadas pela história da própria situação, e auxiliada pelo processo de edição das matérias (efeitos sonoros, cortes, enquadramento). Isso traz por consequência maior dramaticidade ao produto, certa teatralidade.

E aqui, cabe uma dúvida: mas o objetivo do telejornal não é informar? Em primeira instância sim, mas não podemos esquecer que a televisão como uma indústria precisa atingir de forma satisfatória seu público com o intento de gerar lucros, e a didática simplista e dualista do melodrama figura como uma saída.

Se o intento dos noticiários se restringe a oferecer informação, poder-se-iam dispensar certas construções, que estão muito próximas de *encenações*. Suprimiriam a encenação da notícia e a ênfase no conflito aberto, por exemplo. De outra parte, em termos de formato, a narrativa dos noticiários tem feição muito semelhante ao discurso de vanguarda, cujo o parentesco com o melodrama (HUPPES, 2000, p.150)

O mesmo processo de ficcionalização acontece nos *reality shows*. Cossete Castro (2006) evidencia o elemento híbrido dos produtos televisivos, ao conceituar *reality show* como produto que carrega em si velhos e conhecidos formatos da audiência. A telenovela, exemplo maior do melodrama no século XXI, é o primeiro formato que ela aponta ao gênero, “por serem apresentadas diariamente, capítulo a capítulo, e ao contar de forma seriada o dia-a-dia de diferentes pessoas, com direito a final feliz, seja pela formatação de casais ou pela premiação”.

Da mesma forma que o telejornal, o que proporciona a incursão do melodrama ao produto *reality show*, é a ficcionalização dos participantes do programa, motivadas por suas ações, e auxiliadas pelas trilhas e nuances da edição. As situações acontecem na trama do confinamento, e a edição do programa trata de potencializar as emoções com trilhas e cortes que evidenciem a motivação das intenções emocionais dos participantes, com o intuito de espetacularizar o produto.

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

---

<sup>7</sup> Segundo Hamburger (2003) a ficcionalização não está no sentido de produzir algo irreal, mas na representação desse real. Funciona como um jogo de linguagens onde a relação de sentido é produzida de forma subjetiva. Assim, para a televisão ficção e realidade apresentam uma tênue linha



Hibridismo, como evidenciado neste estudo, parece ser a palavra chave que vincula o melodrama, à televisão e aos estudos culturais. A consolidação da televisão brasileira, que no processo de consotituição de sua linguagem incorpora elementos da literatura, do teatro, e outras manifestações artísticas, proporcionando assim uma atividade de hibridação.

Meniconi (2005, p.28) afirma que “a linguagem televisiva é, em grande parte, herdada da teoria da montagem cinematográfica”. Assim, a linguagem televisiva incorpora especificidades plásticas que figuram como elementos essenciais no espetáculo midiático.

É fácil aproximar cinema e melodrama a começar pelo ângulo da montagem, que é inerente à estrutura cinematográfica, presente no cinema propriamente dito e na televisão. A naturalidade com que o cinema pode mostrar ação; agilidade para realizar cortes e passar a outras cenas; a facilidade para enriquecer ambientes etc. faz parecer tacanhos os mais engenhosos enredos melodramáticos. (HUPPES, 2000, p.147).

O mesmo procede com o melodrama, que permite incursões de outras expressões artísticas, para agradar o seu público, atribuindo a este um discurso de vanguarda. Logo, não é difícil então entender a bem sucedida relação entre o melodrama e a televisão. Ambos tiveram que aprender a falar com os mais diversos públicos. A própria essência da televisão, como meio de comunicação dispersivo, que interrompe seus programas por meio de comerciais, admite os princípios dos ganchos de tensão do melodrama, com o intuito de motivar a curiosidade do que vira após a interrupção, conseqüentemente para o telespectador não mudar de canal.

De volta à França do século XVIII, o pensar melodramático surge com a ascensão burguesa. A priori com a motivação de fazer uma arte com uma linguagem mais apropriada aos analfabetos do terceiro estado, o teatro burguês pensava no público que ia consumir. E isso obviamente trouxe retorno financeiro, pois “teatro de segunda” fornecia exatamente o que o público queria consumir.

No substrato das obras de Adorno está uma discussão muito recorrente, o conflito entre a arte dos populares e a arte dita de elite. Em meio ao nazismo, Horkheimer e Adorno, publicam o famoso texto sobre a indústria cultural. Neste, um importante legado nos é deixado, a inserção da cultura na lógica da produção em série, “sacrificando aquilo pelo qual a lógica da obra se distinguia do sistema social” (MARTÍN-BARBERO, 2003, p.77).

O que motivou tal discussão entre Adorno e os outros teóricos da escola de Frankfurt era a problemática do prazer estético. Segundo Marín-Barbero (2003, p.81), Ortega de forma mais reacionária relata que “a espiritualização da obra de arte estimulou o rancor dos



excluídos da cultura e iniciou o gênero de arte para consumistas”. Diante de tal premissa, Barbero questiona se na gênese do debate, ‘mais do que a lógica de mercadoria, estivesse de fato a reação frustrada das massas ante uma arte reservada as minorias?’. Se procede ou não, o fato é que a configuração histórica do melodrama, se deu precisamente desta forma.

O melodrama aprendeu a linguagem da eficácia, quando encontrou meios de cativar públicos despreparados, que chegavam ao teatro no rastro da transformação social produzida a partir da revolução burguesa. Preocupado com a bilheteria, seria exagero afirmar que teve consciência da colaboração que prestava para o avanço da arte. Ainda que estejamos a localizá-lo na sucessão das estéticas, é muito mais acertado dizer que apurou sua técnica em sintonia com a emergência da sociedade de consumo, onde lutava por sobreviver. (HUPPES, p.145).

Da mesma forma que o teatro do século XVIII, a televisão como um meio de comunicação visa lucro, e como tais sobrevivem aqueles que potencializam tal meta. E o mecanismo de inserção de elementos de produtos anteriormente conhecidos pelo público torna-se uma estratégia que motiva a continuidade deste em novos produtos. Os Estudos culturais nos permitem analisar este mecanismo atuante na contemporaneidade.

A cultura dentro dos Estudos Culturais representa a relação de padrões e significados incorporados de forma simbólica. Inclui manifestações, objetos e particularidades com as quais os indivíduos partilham suas experiências. William e Thompson postularam que a cultura funciona como uma rede viva de práticas e relações estabelecidas no cotidiano. Desse modo, a produção e a circulação das formas simbólicas produzidas e reproduzidas nas sociedades são diretamente relacionadas à indústria midiática.

Os conceitos de cultura abordados por Raymond Williams, precursor dos Estudos Culturais britânicos, assentam-se sob três aspectos. Primeiramente, destaca a cultura como sinônima da experiência motivada por um modo de vida. O segundo conceito vincula-se ao anterior com o acréscimo da relação entre o indivíduo como parte integrante da prática social, inserindo-o sob um contexto histórico pertinente ao mesmo e a sociedade ao qual se relaciona. O terceiro ponto evidencia a permanência de uma herança cultural passada que agrega todo tipo de manifestação cultural, inserindo, assim, aquelas que provem do meio midiático.

As abordagens dos estudos latinos da cultura revelam que “as serialidades se tornam mediações entre lógicas do sistema produtivo e do sistema consumo” (MARTIN-BARBERO, 2003, p.310). Cabe, portanto, ressaltar a televisão como ponto-chave para analisar a dinâmica da cultura contemporânea, seja pelo ponto de vista das práticas e vivências, seja pela relação com o melodrama e todo o processo de ficcionalização que este pode conduzir.





## REFERÊNCIAS

- CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 1997.
- CASTRO Cossete. **Porque os *realitys shows* conquistam audiências?** Editora Paulus 2006.
- FERREIRA, Carlos Augusto. **A Dinâmica dos novos formatos na televisão brasileira**. Dissertação de mestrado. UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA, 2008. Disponível: <http://repositorio.bce.unb.br/handle/10482/1910> Acesso dia 15 de Março de 2010.
- FRANÇA, Vera. **Narrativas Televisivas**: programas populares na TV. Autentica editora, 2006.
- FIGUEREDO, Ana Maria C. **Teledramaturgia brasileira**: arte ou espetáculo? São Paulo: Paulus, 2003.
- HAMBURGUER, Esther. **Políticas de Representação**: ficção e documentário. São Paulo: Cosac e Naif, 2005.
- HUPPES, Ivete. **Melodrama**: o gênero e sua permanência. Editora: Ateliê Editora, 2000.
- MACHADO, Arlindo. **A televisão levada à sério**. São Paulo: Editora SENAC, 2000.
- MARTIN-BARBERO, Jesús. **Dos meios as mediações**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.
- MENICONI, Joana de Almeida. **De olho no Big brother Brasil**: a performance mediada pela TV. Dissertação de mestrado, junho de 2005, UFMG. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/W9LVK/1/textofinal.pdf> Acesso dia 12 de Abril de 2010.
- MORAES, Ana Luiza Coiro. **A Síndrome do protagonista**: uma abordagem cultural às personagens dos espetáculos de realidade da mídia. Dissertação de mestrado, 2005. Disponível em: [http://tede.pucrs.br/tde\\_busca/arquivo.php?codArquivo=1291](http://tede.pucrs.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=1291) Acesso dia 15 de Março de 2010.
- OROZ, Sílvia. **Melodrama**: o cinema de lágrimas da América Latina. Rio de Janeiro: Rio Fundo, 1992.
- SILVA, Cristiane Valéria. **Do personagem ao público**: a questão da identificação no melodrama. Revista Eletrônica do Grupo PET. Ano I – Nº I – jan. a dez. de 2005. Disponível em: <http://www.ufsj.edu.br/Do%20personagem%20ao%20publico%20A%20questao%20da%20> Acesso dia 12 de Fevereiro de 2010.