



O Residual Melodramático na Ficção Audiovisual da Contemporaneidade¹

Ricardo Barbosa Fernandes de Sousa²
Polyana Amorim Chagas³

Universidade Federal do Maranhão, São Luís, MA.

RESUMO

Por meio de um resgate histórico propõe-se evidenciar as mediações pelo qual o gênero melodramático sofreu até chegar à mídia televisiva, ao pontuar as motivações para a consolidação das características que delineiam o gênero nos dias atuais. Desta forma, releva-se a acepção da cultura como bagagem de um processo de manifestações residuais de práticas herdadas de contextos passado que motivam as especificidades atuais na contemporaneidade.

PALAVRAS-CHAVE: Cultura; Ficção Audiovisual; Melodrama; Residual.

INTRODUÇÃO

Nenhum outro gênero teve tanta aceitação quanto o melodrama. Ao utilizar como estratégia a exploração do imaginário coletivo, o melodrama alimenta por meio de seus desdobramentos o reconhecimento da prática social de uma realidade social. Na América latina, podemos sentir a presença do melodrama por meio da telenovela, um dos produtos culturais de maior expressão.

Por esta tamanha aceitação, este trabalho teve por motivação encontrar uma forma de destacar a importância deste gênero na contemporaneidade. Podia-se fazer isso por meio da telenovela, gênero televisivo que herdou as especificidades melodramáticas, e por ser um produto cultural hegemônico de grande importância não só no Brasil, como em toda a América Latina. Mas procura-se alçar vãos mais desafiadores. Propõe-se aqui compreender de que forma o gênero melodramático se tornou culturalmente hegemônico, a ponto de ainda encontrarmos sua presença na contemporaneidade por meio da ficção audiovisual.

Parte-se da hipótese da construção diacrônica do gênero melodramático, e sua viagem pelos mais diversos meios de comunicação, como motivação para entender sua

¹ Trabalho apresentado no DT 4 – Comunicação Audiovisual do XIV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste realizado de 14 a 16 de junho de 2012.

² Graduado do Curso de Comunicação Social da UFMA, email: individuopensante@hotmail.com.

³ Discente do Mestrado Interdisciplinar em Sociedade e Cultura da UFMA, email: polyana.amorim@gmail.com.



atual posição hegemônica. Antes, é necessário entender os conceitos de cultura, gênero e hegemonia.

O RESIDUAL CULTURAL

O quê dizer do triângulo amoroso entre Addison, Meredith e Derek nas primeiras temporadas da série *Grey's Anatomy*⁴? Ou dos traços marcantes da vilania de Eva na telenovela *A Vida da gente*⁵ (TV, Globo, 2011)? A espetacularização, os altos investimentos em favor da verossimilhança, e a marcante trilha sonora de Jack e Rose⁶ em *Titanic* (1997)? Sem falar na coincidência de *Rika* em reencontrar seu antigo amor *Kanchi* anos depois ao longo da minissérie asiática *Tokyo Love Story*⁷ (1991)?

Esse conhecimento intrínseco na identificação dos traços comuns nessas tramas ficcionais produzidas em contextos culturais tão divergentes remete a atuação dos gêneros, uma compilação de traços comuns reunidos ao longo de seu desenvolvimento. Sua atuação é estrategicamente utilizada para gerar expectativa na audiência. Sem a sua bagagem cultural, não saberíamos o quê esperar de uma novela como *A Vida da gente* (TV Globo, 2011), da série *Grey's Anatomy*, da minissérie *Tokyo Love Story* (1991), e do filme *Titanic* (1997)? Não à toa, que ao ouvir a música da Celine Dion, automaticamente lembra-se do casal protagonista do filme.

Entende-se os gêneros como um laço estrutural, de certa forma global, que reúne essas diferentes narrativas em um só núcleo, apesar de suas potenciais diferenças, e outras possíveis atuações (misturas) estéticas. O apelo ao excesso sentimental, assim como todas as características descritas são evidências que nos levam a uma matriz cultural, o melodrama.

Em tempos pós-modernos, onde a atuação do sincretismo é apontada como gerenciadora de novas identidades, torna-se mais trabalhoso o exercício de evidenciar a ação melodramática. Para tal, evidenciam-se as premissas residuais da prática cultural, analisadas por Raymond Williams. Por meio do seu entendimento de cultura é que podemos perceber o processo hegemônico do melodrama na atualidade.

⁴ Série norte-americana produzida pela rede ABC. Relata as vivências de Meredith e seus amigos residentes em um hospital. Com nuances folhetinesca, a série tem em suas trilhas sonoras uma fundamental peça de promoção.

⁵ Telenovela produzida pela TV Globo, sob a direção de Jayme Monjardim. O diretor diferencia-se pelo uso de melodias românticas instrumentais com maior incidência nas produções em que participa.

⁶ Celine Dion com a música *My heart will go on*

⁷ Minissérie japonesa produzida e exibida no começo da década de 1990, com grande sucesso em outros lugares do Extremo Oriente e Sudeste Asiático. A narrativa relata a história da grande paixão da protagonista Rika por Kanchi, e do seu posterior reencontro anos depois, quando o indeciso rapaz está casado com outra.



Williams analisa a cultura sob 3 aspectos. Primeiramente considera que o fenômeno cultural é motivado pela experiência vivida, diretamente relacionada com as necessidades, práticas e as relações presentes em sociedade. Em complemento, o segundo aspecto acrescenta as práticas sociais da sociedade, potencializando a ação do indivíduo no processo cultural. E por último, o terceiro aspecto frisa a importância do fator residual à cultura, no qual parte da permanência cultural torna-se realidade devido a um passado, uma herança cedida pelas mais diversas manifestações artísticas, simbólicas, e também aquelas provenientes do meio midiático.

O terceiro aspecto da cultura de Williams é nitidamente um complemento as premissas de Gramsci, onde seu principal legado aos estudos culturais foi o conceito de hegemonia. O filósofo entendia hegemonia como um tipo de domínio exercido de uma classe sobre outra, no qual se rearranja constantemente ao fazer concessões para os subordinados, que não a aceitam passivamente. A hegemonia é um dos conceitos fundamentais na tese de Williams. Entende-se a hegemonia como dominante, e não totalizante.

Por meio do conceito de tradição seletiva, seleção de inclusão de práticas herdadas de contextos passados influenciadas por pressões e limites hegemônicos atuantes, proposta por Gramsci, que Williams argumenta o aspecto residual da cultura. Desta forma, entendendo a prática cultural como residual de contextos anteriores, que parte-se da hipótese da importância de se conhecer o desenvolvimento do gênero melodramático, para assim compreender sua contemporânea hegemonia.

A Diacronia Melodramática

Ferdinand Saussure entende que todas as ciências deveriam ter interesse em dois eixos. O eixo das simultaneidades (sincronia), e o das sucessões (diacronia). Enquanto o primeiro trata mais factualmente de relações de objetos coexistentes, o segundo evidencia o fator tempo de determinado objeto de estudo, no qual pontua a evolução ao longo dos tempos. Desta forma, assumindo a postura diacrônica proposta pelo lingüista que vamos evidenciar o melodrama ao longo de sua história, no intuito de compreender sua atual hegemonia.

Para chegar ao estado que conhecemos, o melodrama presenciou muita história. E a cada vivência, o gênero soube incorporar particularidades de cada contexto situacional. É importante, portanto relatar sob que perspectiva histórica o melodrama se



originou. Entende-se por perspectiva histórica, resgatar como a França se comportava entre o final do século XVII e o XVIII social, econômica, política e ideologicamente. Visualizando tal contexto, podemos entender a ascensão deste gênero em meio social.

O estado francês, no final do século XVII, vivia de acordo com as regras do Antigo Regime. A França se envolveu em guerras dispendiosas, que a fizeram perder colônias e aumentar sua dívida pública. Institucionalmente feudal, a França era dividida em três estados ou ordens: Clero, Nobreza e o Terceiro Estado. Este era o cenário para a eclosão da Revolução Francesa, que não objetivava somente modificar uma forma de governo antiquado, mas acabar com a forma antiga da sociedade; eliminar todas as influências reconhecidas, apagar as tradições, e assim renovar.

No campo das artes, a tragédia clássica e a comédia de Molière⁸ eram os gêneros mais atuantes nos palcos das primeiras instâncias francesas. Ambos ficavam restritos ao clero e à nobreza, 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. Por outro lado, surgem as artes do subúrbio. O terceiro estado procurava produzir com uma linguagem e abordagem mais próximas de sua realidade. Martín-Barbero (2001, p.170) descreve que o espetáculo popular era feito em feiras e que abordavam temas recorrentes da literatura oral, como “contos de medo e mistério, com relatos de terror”. Era missão dos teatros ditos de segunda categoria na França em buscar alternativas para suprir o analfabetismo de grande parte de seu público alvo.

Impedidos de usar a palavra verbalizada em suas peças com o pretexto de não corromper o teatro de verdade, Martín-Barbero (2001) relata que o teatro popular adquire aspectos de arte pantomima⁹, 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.

⁸ Segundo o estudo de Moraes (2008), Molière adotou as formas tradicionais da comédia e revitalizou-as num novo estilo, em que os contrários se confrontam; a verdade se opõe à falsidade, a inteligência ao pedantismo. Os traços estilísticos que transformariam a arte da comédia foram, principalmente a utilização precisa do diálogo, com uma linguagem adequada à natureza e ao nível social de quem os empregavam - nobres, burgueses, farsantes ou criados - e a ação, cujo progresso se baseia na inter-relação dos diferentes personagens.

⁹ No teatro gestual, o recurso da linguagem verbal, através da fala, possui o uso mínimo, pois trata-se da arte de narrar com a expressão do corpo. Diferencia-se das outras modalidades cênicas de expressão corporal, pois objetiva a mímica, que figura como um excelente artifício para comediantes, cômicos, clowns, atores, bailarinos. Nesta modalidade, os pantomímicos buscam a perfeição na habilidade adquirida em se transfigurar no ato da interpretação, proporcionando à plateia todas as ações e mensagens pelos gestos. É um tipo de arte que exige o máximo do artista, para que este receba o máximo de atenção da plateia.



Martín-Barbero (2001, p.170) vincula o melodrama à Revolução Francesa, quando, em seus espetáculos, abordam temas como “conspirações e justiçamentos, de desgraças imensas sofridas por inocentes vítimas e traidores que no final pagarão caro por suas traições”. A revolução francesa foi um movimento de consciência coletiva, da mesma forma que o melodrama foi expressão e reflexo deste.

O melodrama é facilmente identificável não só pela temática de suas produções, mas também pela sua estrutura. Huppés (2000, p.27) descreve o gênero como uma estrutura bipolar contrastante em dois sentidos. No sentido vertical, o melodrama alterna instantes de intenso desespero com outros de serenidade, de intensa desolação com outros de euforia, todos de forma brusca. Horizontalmente, “opõe personagens representativos de valores opostos”. Cabe a última, o conhecido antagonismo entre vício e virtude.

O texto melodramático é marcado por um emocionalismo excessivo que situa-se precisamente entre a tragédia e a comédia. Os adeptos do conceito que o melodrama é uma versão mais branda da tragédia, pecam ao esquecer-se da diferença fundamental entre os gêneros: o contexto situacional¹⁰ ao qual emergiram. De modo geral, o melodrama toma como referência a tragédia, mas afasta-se dela ao criar sua própria identidade.

Martín-Barbero (2001) aponta Pixérécourt como precursor do paradigma do estilo melodramático, ao escrever “*Celina ou a filha do Mistério*”. A força canônica através dos exemplos de conduta moral do discurso melodramático toma proporções inimagináveis, chegando inclusive a diminuir a criminalidade na época. Silva (2005, p.47) ratifica ao relatar que “a um criminoso poderia ser dito: ‘Infeliz!, você nunca assistiu a uma peça de Pixérécourt?’”.

Huppés (2000) descreve a característica musical como fortemente delineada na peça melodramática, e teve a influência italiana, quando esta, une o texto à canção produzida na ópera popular, feito conhecido na Itália desde o século XVII. Já Bragança (2005) afirma que o teatro pantomima francês já utilizava este recurso melódico em suas produções, e ao inserir o diálogo às peças, com o tempo as produções tornaram-se mais elaboradas. O fato é que a música desempenha um papel fundamental na produção melodramática. No caso da peça melodramática, percebemos as funções de marcações para a entrada de personagens ao palco, e de que forma este adentra na cena (sua

¹⁰ Diferente do Melodrama, a Tragédia surge como expressão da Igreja e da Monarquia sob uma Sociedade Feudal.



intenção emocional). A utilização mais evidente da música é quando esta é utilizada como reforço para a cena, potencializando o entorno emocional e conseqüentemente induzindo o estado emocional do público. Ou seja, a dimensão sonora colabora para o sentido dramático.

A forma como o melodrama atingia o público foi crucial para sua inserção nas mídias massivas. O processo inicia-se com a imprensa através do folhetim, devido à estrutura do gênero melodramático ser próxima com a narração. O folhetim possuía um lugar estratégico nos jornais franceses do século XIX, ao situar no rodapé da primeira página, local este designado a qualquer temática que diferia do corpo do jornal. Para o folhetim, não haveria empecilhos. Neste espaço os mais variados assuntos podiam ser vistos; de receitas culinárias, resenhas teatrais, relatos de crimes, até fatos políticos mascarados em textos literários.

Em 1836, os principais jornais da época, *Le Presse* e *Le Siècle*, passaram a ser empresas comerciais, promovendo modificações que pudessem gerar maiores lucros. Entre as principais, figuram os anúncios comerciais por palavra e a publicação de narrativas românticas no espaço que cabia às variedades, o folhetim.

A importância do folhetim era grande, já que se tratava do primeiro texto literalmente feito no formato popular de massa. Era mais do que simplesmente literatura, era, nas palavras de Martín-Barbero (2001, p.182), “um fenômeno cultural”, pois configura um espaço “privilegiado para estudar a emergência não só de um *meio* de comunicação *dirigido* às massas, mas também de um novo modo de comunicação *entre* classes”. Creditar o folhetim a um fenômeno cultural significa entendê-lo como relato de uma experiência histórica.

Devido à expansão da alfabetização na segunda metade do século XIX na França, as mulheres passam a ser uma parcela considerável do público consumidor dos romances e folhetins. Sampaio (2008, p. 96) relata como procedia a prática cultural da leitura do jornal em residência familiar. Segundo a autora, enquanto os homens da casa liam as seções voltadas às temáticas que tangenciam o esporte e política, as mulheres dedicavam sua leitura aos fatos diversos e os romances em folhetins. Por outro lado, “em algumas famílias, as mulheres eram proibidas de ler o jornal pelo teor realista dos romances que continham dentre seus enredos, situações pecaminosas, paixões proibidas e crimes. Desta forma, condenavam os folhetins por considerá-los perigosos à conduta das mulheres. Apesar do obstáculo, as mulheres reuniam-se para ler os folhetins, onde “muitas delas recortavam os episódios à medida que eram publicados e os colavam em



folhas que eram depois costuradas ou encadernadas, formando uma biblioteca que circulava entre as amigas, vizinhas e parentes”.

A fórmula “continua amanhã” havia adentrado nos hábitos dos franceses motivando constante expectativa e consumo por parte dos leitores. O vínculo do melodrama teatral, e o folhetim na mídia impressa é sentido quando se percebe os enredos, personagens, linguagem e ambientação. Sendo o folhetim o equivalente teatral na literatura, Silva (2005) relata que o melodrama impresso possivelmente era consumido pelo mesmo público que assistia as peças de Pixérécourt e autores congêneres.

Da mesma forma que o melodrama é bipolar como sugere Huppés (2000), o folhetim e os romances em fascículos também utilizavam da oposição de valores opostos representados pelos personagens principais. É no decorrer do entrave motivado pelo vício, que a virtude luta por restabelecer “a boa ordem” e a conseqüente punição do mal. Os apelos sentimentais, e as situações dramáticas e apaixonantes nos palcos do melodrama entretêm o público por duas ou três horas, enquanto os folhetins e romances de bolso deveriam instigar o interesse do leitor por meses. Para que, por exemplo, os romances pudessem ser divididos em fascículos, deveria-se aumentar o número de histórias. Silva (2005) aponta a multiplicação dos acontecimentos quando se desenvolve tramas paralelas às principais, com personagens secundárias em seus núcleos próprios.

Portanto, o melodrama nos palcos e os romances nos folhetins possuíam conteúdos semelhantes, diferindo na maneira de difusão destes. Na América Latina o folhetim e o melodrama estão de tal maneira entrelaçados que é comum falar de folhetim para se referir ao melodrama e vice e versa. Logo, assumem o mesmo sentido de previsíveis e redundantes narrativas, com excesso de sentimentalismo, suspense e reviravoltas de seus personagens em situações estereotipadas.

No Brasil, os folhetins e romances em fascículos nascem paralelamente ao francês. A premissa lançada pelos europeus de que o “folhetim nunca chegará ao status cultural de um livro” (MARTÍN-BARBERO, 2001, p.188) parece um tanto quanto precipitada. Devido à sua estética, que não havia um cuidado com a qualidade material, e sua forma de aquisição - fora das livrarias -, alguns teóricos foram motivados a pensar desta forma. Todavia, enquanto na França os desdobramentos impressos do melodrama ganhavam conotação popular, os brasileiros o (re)conheciam com ares de requinte.

Sampaio (2008) aponta que por mais segmentada que tenha sido a prática da leitura dos romances e folhetins, os impressos melodramáticos evoluíram para outras



formas. As fotonovelas, visando popularizar o formato, contribuíram para a continuidade dos princípios melodramáticos em meio impresso. Eram publicados em revistas femininas no qual abordavam temas como moda, culinária, cuidados domésticos, e outros assuntos que eram rotulados como parte do universo das mulheres.

A fotonovela pode ser descrita como narrativa que utiliza fotos e texto. Seguindo a tendência iniciada pelo folhetim, inicialmente os romances ilustrados eram seriados, onde a mesma história demorava de 3 a 4 meses para acabar. Posteriormente, passa a exibir histórias completas em uma única edição. Vale lembrar que o processo de produção é semelhante aos dos filmes.

No início de cada fotonovela, sempre aparecia uma ficha técnica, que funcionava mais ou menos como os créditos iniciais de um filme, com os nomes dos atores e respectivos personagens, além de autor do argumento e do fotógrafo. Essas características mudaram bastante ao longo do tempo, e também variavam de acordo com a empresa produtora e com a revista em que a fotonovela era publicada (SAMPAIO, 2008, p. 63).

A produção destes impressos tinha por especificidade um roteiro que se convertia em uma série fotográfica produzida na Europa, acompanhada de uma sugestão de montagem em quadros. Essa produção era exportada por diversos países do mundo. No Brasil, as produções eram publicadas principalmente nas revistas *Ilusão*, *Gran Hotel* e *Capricho*, que compravam os ensaios e roteiros de montagens da França ou Itália. Havia certa padronização na produção do produto fotonovela, onde não se permitia a possibilidade de uma adaptação local, conferindo lucro aos produtores. O que poderia ser adaptado não remetia à questões estéticas, mas sim à questões de ordem econômica (questões como número, tamanho de fotos) e políticas (palavras ou imagens que fossem consideradas proibidas). Contrariando o preconceito sobre os seus enredos, o texto das fotonovelas era coeso, diferente dos discursos do cotidiano. Apesar desta distância, seus leitores identificavam-se com as personagens e situações relatada, no qual, mencionavam modelos de comportamento e de sentimentos.

Embora os folhetins, romances em fascículos e fotonovelas expressassem a especificidade melodramática em meios impressos, a popularização do discurso melodramático tomou maiores proporções nos meios radiofônicos, no qual os desdobramentos impressos serviram de subsídios para sua realização como veremos a seguir. Através do rádio, qualquer pessoa alfabetizada ou não, poderia ter acesso as enredos do melodrama, basta a proximidade com o veículo.



Os Estados Unidos foram o que mais exploraram o formato seriado dos folhetins no rádio. Os produtos norte-americanos acabaram servindo de matriz para as produções de outros países especialmente em relação às técnicas, comercialização e programação radiofônica. O formato foi tão explorado pelos Estados Unidos, que confere aos americanos o título de um dos primeiros países a consolidar o produto radionovela, através de um formato que se diferenciava da forma que eventualmente conhecíamos as histórias dos folhetins.

A história folhetinesca era marcada pela congruência de várias personagens e núcleos. A radionovela norte americana se diferenciava pelo fato de suas personagens estarem situadas em um mesmo contexto, vivendo diferentes dramas e ações. Não existe trama central que motiva secundárias. Figueiredo (2003) analisa que o folhetim se organiza em ‘próximos capítulos’, revelando estrategicamente pistas sobre o final da trama. Já a *soap opera*¹¹ terá apenas um núcleo que se desenvolve indefinitivamente, sem ter um fim de fato. Esta especificidade é o que mais tarde irá motivar longevidade das telenovelas norte-americanas.

Em frente à ampliação de fronteiras dos americanos, e tendo Cuba próxima, a *soap opera* foi conseqüentemente importada pelos cubanos. A este elemento circunstancial, soma-se o apoio das empresas americanas em levar livretos sobre radionovela para toda a America Latina. Cuba já experimentava os folhetins a partir dos anos 30, e estes refletiam os seus valores, suas histórias, o que conseqüentemente fomentava diferentes abordagens para as rádionovelas, tudo motivada pela cultura que exalta o dramático e o trágico da vida. Questões como adultérios, prostituição, abortos, divórcios e assuntos relacionados às mulheres aliam-se a constante batalha do amor vinculado à justiça. Apesar da alta submissão à hegemonia americana, Figueiredo (2003) alerta para a influência dos valores cubanos, ao introduzir outros conteúdos às radionovelas. Em um contexto de pobreza, os cubanos permitem a radionovela ser uma válvula de escape ao motivar, no pranto, a liberação das próprias angústias.

A radionovela chega a território brasileiro na década de 1940, tendo por pano de fundo um processo iniciado pela revolução de 1930, que posteriormente fomenta um tipo de governo marcado pelo populismo. Este é o período de expansão da indústria e urbanização que, da mesma forma que toda a America Latina, cresce de forma desigual.

¹¹ O formato adquiriu este nome pelo fato de seu público alvo ser as mulheres, e por conseqüência as empresas que patrocinavam sua produção eram vinculada à produtos de limpeza doméstica e higiene pessoal, como a empresa de produtos de limpeza que inspiram o nome do formato.



O rádio segundo Figueiredo (2003, p.32), em meio a essas mudanças, possui papel fundamental, pois é através deste meio de comunicação de massa que os brasileiros são atualizados com os fatos socioculturais e políticos do país, seja pela “música, pela informação do seu noticiário, pela publicidade ou mesmo pela fantasia dos melodramas nas radionovelas”.

A combinação entre o folhetim francês, da soap 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 conquistar o vínculo popular. De acordo com Figueiredo (2003, p.32), “Foi dessa maneira que a radionovela brasileira, resultante da interação entre o folhetim do século XIX, na Europa, a *soap opera* dos Estados Unidos e as experiências melodramáticas radiofônicas de Cuba, ganhou audiência e sucesso”. Na década de 1950 chega ao Brasil à televisão. Enquanto a radionovela excitava a audiência pelo suporte sonoro, a televisão soma o suporte visual e, desta forma, o gênero amplia novamente seu público consumidor. Os ouvintes das tramas melodramáticas passam a ser telespectadores das produções audiovisuais da contemporaneidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por meio do percurso diacrônico do melodrama podemos identificar as apropriações estratégicas por parte do gênero para a sua tessitura atual. A tradição seletiva de Gramsci, que motivou Raymond Williams a discorrer sobre a acepção herança da cultura, permitiu assimilar de forma precisa o processo residual da cultura melodramática. Segundo Gramsci, a seleção de especificidades de vivências culturais passadas (tradição seletiva), uma das características centrais no processo cultural, é induzido por pressões e movimentos hegemônicos atuantes, tendo sob pano de fundo a dinâmica social. Williams ratifica ao salientar que faz parte da dinâmica cultural atualizar contemporaneamente práticas, valores e significados desenvolvidos em contextos situacionais anteriores, de forma a rearranjá-los de forma residual, variando assim sua importância dentro do processo. Neste contexto salientamos as impressões deixadas por um dos gêneros de maior penetração na América Latina, o melodrama, conhecido atualmente por meio de seus desdobramentos mais evidentes, o meio audiovisual.



Afastando-nos de acepções demasiadamente simplistas, entendemos o melodrama como um gênero essencialmente popular, uma forma narrativa que ilustra os ‘modos de ser’ sociais motivados por crenças transcendentais através de uma didática bipolar e hiperdramatizada. O modo de narrar melodramático é uma forma canônica que perpassa diversos meios de difusão, como o teatro, a literatura, o rádio e a televisão, readequando-se ao contexto em que estava sendo inserido. O narrar melodramático é uma receita de sucesso para roteiristas, pois explora o imaginário coletivo, alimenta o reconhecimento popular. E convenhamos, não existe acesso a memória histórica, muito menos projeção que não passe pelo imaginário. Ciente desta premissa é que uma matriz cultural, como a melodramática, torna-se uma estratégia comunicacional eficiente em novas produções na contemporaneidade.



REFERÊNCIAS

- BRAGANÇA, Mauricio. Melodrama: Notas sobre uma tradição/tradução de uma linguagem revisonada. **Revista: ECO-PÓS**. n.2, v.10. Jul./Dez. 2007.
- HALL, Stuart. **Da Diáspora: identidades e mediações culturais**. Org.Liv Sovic. Belo Horizonte: Editora UFMG, Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2009.
- HUPPES, Ivete. **Melodrama, o gênero e sua permanência**. São Paulo: Ateliê editorial, 2000.
- MARTÍN-BARBERO, Jesus. **Dos meios as mediações**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.
- MARTÍN-BARBERO, Jesus; REY, Germán. **Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva**. SENAC: São Paulo, 2001.
- BALOGH, Ana Maria. **O discurso ficcional na TV: sedução e sonhos em doses homeopáticas**. São Paulo: Editora da universidade de São Paulo, 2002.
- ESCOSTEGUY, Ana Carolina D. Os estudos culturais em debate. **Revista: UNI revista**, Rio Grande do Sul, N.3, V.1. Jul 2006. Disponível em: <http://www.unirevista.unisinos.br/_pdf/UNIrev_Escosteguy.PDF>. Acesso em: 09 Jan.2012
- FERREIRA, Claudio Augusto. **A dinâmica dos novos formatos na televisão aberta brasileira**. Dissertação de Mestrado, Universidade de Brasília, 2008. Disponível em: <http://repositorio.bce.unb.br/bitstream/10482/1910/1/2008_ClaudioAgustoFerreira.pdf> Acesso em: 09 de jan.2012.
- ANG, Ien. A Ficção Televisiva no Mundo: Melodrama e Ironia em perspectiva Global. **Revista: Matrizes – Perspectivas autorais nos estudos de comunicação**. n.2, v.4.Jan./Jun.2011. Disponível em: <<http://www.matrizes.usp.br/index.php/matrizes/article/view/166/277>> Acesso em: 17 de jan.2012.
- SILVA, Flávio Luiz Porto. **Melodrama, folhetim e telenovela**. Anotações para um estudo comparativo. Revista FAAP, São Paulo, N.15. Jan./Fev 2009-2010. Disponível em: <http://www.faap.br/revista_faap/revista_facom/facom_15/_flavio_porto.pdf> Acesso em: 23 jan. 2012.
- SAMPAIO, Isabel Silva. **Para uma memória da leitura: a fotonovela e seus leitores**. Tese de Doutorado, Universidade Estadual de Campinas, 2008. Disponível em: <<http://libdigi.unicamp.br/document/?code=vtls000438567>>. Acesso em: 23 jan .2012