



## **Do teatro ao *streaming*: rastros e entre-lugares do melodrama nas narrativas ficcionais do passado e do presente**

### **From Theatre to Streaming: Traces and In-Between Places of Melodrama in Fictional Narratives of the Past and Present**

Lucas Martins Néia<sup>1</sup>

#### **Resumo**

O presente artigo realiza um “voo noturno” pela diacronia do melodrama, tateando tanto certos substratos dessa estética identificados antes do século XVIII quanto algumas de suas formas de apreensão e transformação do final deste período à atualidade. Por meio dos trabalhos de pesquisadores europeus, norte-americanos e latino-americanos que se dedicaram a estudar o gênero/modo melodramático no teatro, na literatura, no cinema, no circo, no rádio e na televisão, objetivamos compreender a capacidade deste fenômeno de orquestrar experiências estéticas, identitárias e emocionais no âmago das narrativas ficcionais de ontem e de hoje – perscrutando-o, ainda, como uma chave para a compreensão das estruturas de sentimento da contemporaneidade.

**Palavras-chave:** Melodrama; Narrativas ficcionais; Meios de comunicação de massa; Modernidade; Contemporaneidade.

#### **Abstract**

This paper performs a “nocturnal flight” over the diachrony of the melodrama, visualising both certain substrates of this aesthetics identified before the 18th century and some of its forms of apprehension and transformation from the end of this period to the present day. Through the works of European, North American, and Latin American researchers who have studied the melodramatic genre/mode in theatre, literature, cinema, circus, radio, and television, it aims to

---

<sup>1</sup> Roteirista, dramaturgo e diretor teatral. Doutor em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Bacharel em Artes Cênicas pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). E-mail: lucas\_martins\_neia@hotmail.com.

understand the capacity of this phenomenon to orchestrate aesthetic, identity, and emotional experiences at the heart of fictional narratives of yesterday and today — still taking it as a key to understanding contemporary structures of feeling.

**Keywords:** Melodrama; Fictional narratives; Mass media; Modernity; Contemporaneity.

## Introdução

Este trabalho nasce de uma pesquisa de doutorado (NÉIA, 2021) que, desenvolvida junto ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade de São Paulo (PPGCOM USP), se propôs a traçar uma história cultural das telenovelas no Brasil. Verificamos que, nos últimos 60 anos, o melodrama funcionou como articulador de significados e dilemas da brasilidade patentes e latentes no território de produção, circulação e recepção de sentidos acionado pela teleficção nacional. Não obstante, a estética melodramática permanece, a nosso ver, como uma importante expressão da sensibilidade, do pensamento e da enunciação contemporâneos, vide sua presença em títulos de sucesso que despontam em meio aos recentes fluxos transnacionais da paisagem audiovisual, reconfigurada pela emergência de múltiplas telas e novas plataformas de produção, distribuição e consumo.

Diante deste quadro, lançamo-nos a uma reflexão referente à capacidade do melodrama de ultrapassar instâncias genéricas, culturais e históricas ao longo do tempo; desta forma, poderemos melhor interpretar sua atuação na atualidade, especialmente no que diz respeito ao ambiente do *streaming* – no qual tal estética, muitas vezes, se configura como uma arena para negociações entre o nacional e o global. Propomos, então, um diálogo entre epistemologias do Norte e epistemologias do Sul (SANTOS, 1995) com o objetivo de desvelar as propriedades melodramáticas operantes em narrativas ficcionais do passado e do presente.

Empenhamo-nos primeiramente em efetuar um recuo relativo a célebres periodizações que se dedicaram ao melodrama, buscando rastros e vestígios dessa estética em manifestações artístico-culturais anteriores ou concomitantes ao panorama teatral francês do final do século XVIII. Em seguida, ocupamo-nos dos caminhos que fizeram o fenômeno melodramático se constituir como a expressão mais pungente de um *sensorium* (BENJAMIN, 1994) popular-urbano, direcionando pouco a pouco o nosso olhar para o contexto brasileiro. Elencamos, por fim, algumas pistas concernentes às veredas do melodrama na cena audiovisual da contemporaneidade, visualizando-o na condição de um complexo de obsessões e escolhas estéticas imprescindíveis à pós-modernidade.

## Possibilidades de recuo das periodizações em torno do melodrama

Há certo consenso, verificado em alguns estudos clássicos, no que se refere ao contexto de formulação canônica da estética melodramática. Brooks (1995, p. 14), por exemplo, é um daqueles a afirmar que “as origens do melodrama podem ser precisamente localizadas no âmbito da Revolução Francesa e de suas consequências”<sup>2</sup>. A França do final do século XVIII e início do século XIX se configura, de fato, como um momento *epistemologicamente* importante (NICOLOSI, 2009) para as noções de melodrama que nos chegam até hoje. Os espetáculos de teatro que recebiam esta classificação naquele momento observavam a fusão de elementos da tragédia e da comédia, gêneros dramáticos que, no plano cênico, passaram a se retroalimentar com a pantomima e a música. Marcada pela oposição maniqueísta entre heróis/vítimas e vilões, personagens de uma fábula impulsionada por *pathos* e suspense, coincidência e destino (BUCKLEY, 2018), a estética melodramática encontrou nos palcos populares franceses galvanizados pelos ideais revolucionários – e pelas novas *estruturas de sentimento* (WILLIAMS, 1979) engendradas naquele instante – um ambiente propício para seu desenvolvimento. Partindo desses aspectos, costuma-se tomar *Cœlina, ou l’Enfant du mystère* (1800), de René-Charles Guilbert de Pixérécourt, como o “primeiro verdadeiro melodrama” (MARTÍN-BARBERO, 1992a, 2003; THOMASSEAU, 2005).

Buckley (2018) aponta que tal consenso – construído a partir das perspectivas de Charles Nodier e, em nossa era, dos trabalhos de Peter Brooks<sup>3</sup> – nos impede muitas vezes de enxergar o melodrama de modo longitudinal, reduzindo-o a mero produto de uma cultura dessacralizada demasiado específica e delimitada no tempo e no espaço. Buckley enxerga no melo-teatro francês da Revolução o *ápice*, e não o começo, de um movimento de busca por uma estética afetiva verificado nas artes europeias, de modo geral, pelo menos desde a Reforma Protestante, e que acompanhou o surgimento da era moderna de maneira mais ampla.

Os esforços franceses para a produção de respostas afetivas significativas por meio do uso de emoções pungentes e da excitação espetacular são encontrados não apenas em Diderot e Rousseau, mas também em Racine e Corneille. Na Inglaterra, esses esforços se evidenciam em Lewis e Lillo, em Webster e Ford; e, na Alemanha, em Schiller e Lessing, bem como no drama *trauerspiel* [barroco ou trágico] que

<sup>2</sup> Todas as traduções são de nossa autoria.

<sup>3</sup> Brooks (1995) considera que o melodrama enquanto *forma* está historicamente localizado até o início do século XIX; esta é uma das razões que o faz adotar o adjetivo “melodramático” para descrever elementos presentes nas obras de Honoré de Balzac e Henry James. Na mesma linha, Thomasseau (2005, p. 135) reivindica para a França o “parto” do melodrama teatral: “a criação do gênero melodramático foi um fenômeno estritamente francês, que se espalhou rapidamente pela Europa e pelo Novo Mundo”.

tanto fascinou Walter Benjamin. As investidas para se forjar um gênero “misto”, que sintetizasse e intensificasse diversas formas, reunindo seus apelos díspares em uma nova forma – uma forma “moderna” –, são uma marca registrada de todo o final do século XVIII e uma característica central da inovação dramática desde Dryden. [...] Da última parte do século XVIII em diante, esses diversos experimentos formais se aceleraram e começaram a convergir. Na década de 1780, encontramos não apenas avanços em cada uma dessas diversas áreas, mas uma tendência evidente e consciente em direção à *lógica radicalmente combinatória, sintética e destilada exemplificada pelo melodrama*. Na verdade, como Jules Marsan<sup>4</sup> (1900, p. 196) argumentou há mais de um século, *a fórmula do melodrama é tão clara, próxima e longamente antecipada pelas amplas correntes e inovações teatrais da era anterior* que é, inquestionavelmente, muito apurada – embora, como agora compreendemos, ainda muito restritiva em termos longitudinais – para ser vista como o “resultado lógico” de “toda a história do palco do século XVIII”. (BUCKLEY, 2018, p. 22, tradução e itálicos nossos).

Assim, no que concerne à literatura dramática, o melodrama se aproveitou de diversas das correntes que o precederam e/ou também emergiam naquele contexto. Se, dentre estas últimas, é possível citar o drama burguês e o *Sturm und Drang*<sup>5</sup>, não podemos deixar de nos referir, com relação às primeiras, ao teatro elisabetano, tradicionalmente associado às obras de William Shakespeare. Ao romper com a lei das três unidades (ação, espaço e tempo), estabelecida no cânone dramático desde Aristóteles, Shakespeare permitiu novas explorações no terreno da *mise-en-scène* – polo no qual a estética melodramática floresceu intensamente: nas palavras de Bentley (1982), tal estética representa justamente o impulso à dramatização, à expressão, à encenação, o impulso do teatro em si. Thomasseau (2005, p. 128) afirma que o gênero é “uma das primeiras formas teatrais [dramáticas] a se desligar deliberadamente da escrita tradicional do teatro, preferindo uma linguagem puramente cênica que era, inicialmente, a da ação e das imagens”, dependente assim das situações e do talento dos atores.

Camargo (2020) aponta como “parteiras” do melodrama no âmbito cênico a pantomima, a *commedia dell’arte* e o teatro de feira e de bulevar. O autor defende que a pantomima, com raízes na Grécia Antiga<sup>6</sup>, não pode ser vista como uma mera forma “não falada” de expressão cênica e

---

<sup>4</sup> Ver Marsan (1900).

<sup>5</sup> Na tradução literal, “tempestade e ímpeto”. Trata-se de um movimento literário observado na Alemanha entre as décadas de 1760 e 1780. Espécie de reação ao pensamento iluminista e ao classicismo francês – preponderantes na cena cultural europeia daqueles idos –, o *Sturm und Drang* propunha a realização de uma arte mística, selvagem e espontânea, baseada no impulso irracional. Suas criações se valeram de um arcabouço que compreendeu de Homero à Bíblia luterana, passando por contos e histórias do folclore alemão. Goethe, Jakob Lenz e Friedrich Schiller são alguns dos poetas mais notáveis associados a esta corrente (ROSENFELD, 1993).

<sup>6</sup> De acordo com Andrade (2010, p. 96), os “*phylakes gregos*, fundidos à *farsa atellana* e temperados com o molho da *satura* e da *pagliata*”, resultaram nos espetáculos mambembes disparadores das múltiplas variações da *commedia dell’arte*

gestual – condição à qual foi relegada, especialmente no decorrer do século XIX, pelo teatro dito “sério”, voltado à tradição da palavra escrita. Qualificada como *texto espetacular* – “não apenas o texto escrito, mas toda a inscrição que ocorre em um espetáculo, a forma auditiva, visual, sensória etc.” (CAMARGO, 2020, p. 88-89) –, a pantomima se destaca por seu caráter híbrido, não apenas favorável ao cruzamento de diversos gêneros, mas também à *apropriação de culturas distintas*, o que se evidencia em suas diversas manifestações sob a vasta extensão do Império Romano (27 a.C. a 476 d.C.); assim, ela será um dos principais elementos a fomentar a consubstanciação de distintos fenômenos artísticos no âmago da estética melodramática.

### **Caminhos rumo à sedimentação do melo-teatro**

Por mais que devamos nos imbuir de um esforço para enxergar o melodrama longitudinalmente, precisamos tomar cuidado para não manietarmos certas acepções ou comparações. O já citado Guilbert de Pixérécourt, um dos grandes melodramaturgos franceses do século XVIII, chegou a dizer, por exemplo, que o melodrama é encenado “há três mil anos” (THOMASSEAU, 2005) – devido à importância que devotava à música, a própria tragédia grega poderia ser vista sob o prisma melodramático, segundo Pixérécourt. Ao mencionar os estudiosos que tomam o melodrama “de Eurípedes a Edward Albee”, Brooks (1995, p. XV), porém, salienta que, “quando a tragédia se torna apenas um subconjunto especial do melodrama, perdemos o sentido da especificidade cultural do gênero”. Além disso, esta visão de Pixérécourt toma única e exclusivamente a relação música-texto como o fator central no desenvolvimento da estética melodramática teatral, procedimento que Camargo (2020) aponta como equivocado por negar uma compreensão mais ampla do fenômeno.

Tal interpretação encontra sua origem na Itália do século XVII, quando a palavra melodrama apareceu pela primeira vez para designar um drama inteiramente cantado; naqueles idos, “os florentinos quiseram recriar o drama lírico grego e acabaram por criar o melodrama, o drama em música, o novo estilo monódico com recitativos que iriam privilegiar o solo vocal e, mais tarde, o reinado do cantor” (PIROTTA, 1992, p. 79). Meyer (1996, p. 327) cita a conclusão de Gramsci<sup>7</sup> referente ao papel desempenhado pela ópera na cena cultural italiana daquele contexto, carente de uma literatura nacional e popular de relevância: “[na Itália,] os gêneros musicais tiveram aquela

---

– que, a seu turno, desembocou nas pantomimas “tão ao gosto do século XVII”.

<sup>7</sup> Ver Gramsci (1950).

popularidade que faltou aos literatos”, e nomes como Verdi, Puccini e Mascagni eram reconhecidos em toda a Europa. Conforme Lang (1949), a grandeza e a consolidação da ópera se deram, ainda, pelo fato de a música ser uma “expressão natural da vida física e espiritual” do povo italiano: as *dramatis personae* pensavam em tons, e os tons também eram sua linguagem; assim, a música avançava para além do domínio do drama – que, em última análise, seria apenas uma imitação aprimorada de uma ação real.

*A ópera está divorciada da realidade da vida; conseqüentemente, essa expressão desenvolveu um estilo cujas formas têm suas raízes em solo puramente musical. Ária, dueto, quarteto e outros elementos formais, quando segregados e retirados de seu contexto, parecem abstrações estéticas ridículas em comparação com o fluxo constante da vida dramática [e da vida real mimetizada pelo drama]. (LANG, 1949, p. 657, itálico nosso).*

No século XVIII, na França, Rousseau atribuiu uma nova significação à palavra melodrama: um gênero dramático entrecortado por falas musicais que sublinham a pantomima; assim, o termo ampliou seu alcance para as peças que escapavam aos critérios do drama clássico e que utilizavam a música, a dança e outras expressões artísticas gestuais como sustentáculos de suas ações e/ou apoios para os efeitos dramáticos – designando, portanto, as mais diversas “trapalhadas” cênicas (THOMASSEAU, 2005). Dá-se o momento da “tempestade perfeita”: retroalimentando-se com o *sensorium* engendrado pela Revolução Francesa, o melo-teatro se desenvolve cativando um público ampliado pelas classes populares e sensibilizado pelos acontecimentos dinâmicos e sangrentos que marcaram aquele contexto.

O melodrama, então, se consolidou como a ficção que, na crise, realizava os desejos das camadas mais baixas da população; ao mesmo tempo, preservava certo senso de hierarquia, reconciliando “todas as ideologias, numa tentativa de reconstrução nacional e moral ou, ao menos, na busca do fortalecimento das instituições sociais, morais e religiosas” (THOMASSEAU, 2005, p. 15). A burguesia e a aristocracia se renderam ao gênero justamente por ele colocar em ordem as tentativas mais ousadas do teatro da Revolução, valorizando o culto da virtude, da família, o senso de honra e de propriedade.

Movimento semelhante era observado na Inglaterra daqueles mesmos idos, onde uma sociedade dinamizada pela Revolução Industrial também tinha sua esfera pública redefinida e ampliada, demandando novas necessidades de entretenimento. Assim, o melodrama naquele contexto se forjou “a partir da convergência de duas tradições culturais de bases amplas: a primeira,

excluída da cultura oficial, mesclava a cultura popular às novas formas de entretenimento urbano; a segunda, mais coerente no plano formal, derivava de uma ficção e de um teatro de classe média cada vez mais influentes, calcados no drama e na comédia sentimental” (GLEDHILL, 2000, p. 227). É por isso que Martín-Barbero (2003, p. 164) se refere a essa estética como “a entrada do povo duplamente ‘em cena’”, ou seja, a expressão cultural mais contundente da sociedade urbano-massiva que emergia na Europa naquele contexto.

Tendo como eixo central quatro *sentimentos* básicos – medo, entusiasmo, dor e riso –, a eles correspondem quatro tipos de situações que são ao mesmo tempo sensações – terríveis, excitantes, ternas e burlescas – personificadas ou “vivas” por quatro personagens – o Traidor, o Justiceiro, a Vítima e o Bobo – que, ao juntarem-se, realizam a mistura de quatro gêneros: romance de ação, epopeia, tragédia e comédia. Essa estrutura nos revela no melodrama uma tal pretensão de *intensidade* que só se pode alcançar à custa de *complexidade*. (MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 167-168, itálicos do autor).

É essa esquematização e ausência de psicologia a responsável por suspender as personagens em um tempo e espaço diferente daqueles condicionados à ação clássica. Neste sentido, o melodrama se diferencia do cânone dramático sistematizado desde Aristóteles e se aproxima estruturalmente, conforme Martín-Barbero (1992a, 2003), da narrativa oral, do ato de se contar algo: aqui não se opera a lógica do “e portanto”, isto é, o encadeamento de ações sob a lógica causa e efeito, e sim a do “e então” (ou “e aí”). Trata-se de uma contraposição ao fluxo tradicional do drama, ancorado na mimetização do real – e, como frisa Lang (1949, p. 657), “um mundo [em partes] divorciado da realidade [e da lógica do drama clássico] não pode obter seus princípios desta[es] última[os], devendo se voltar à lei e à ordem que regem o elemento do qual ela brota”. É por isso que o melodrama subverte a ideia de *verossimilhança* como um encadeamento de ações logicamente possíveis (PAVIS, 2011), amparado na ideia de “efeito dominó”<sup>8</sup> (BALL, 1999) e alinhavado a partir da coerência interna da fábula.

Cabe registrar, contudo, que não existe uma noção de verossimilhança que encerra em si uma estrutura normativa e um significado definitivos. Conforme Pavis (2011, p. 429), “a verossimilhança não passa de um conjunto de codificações e normas que são ideológicas, a saber, ligadas a um momento histórico, apesar de seu universalismo aparente”; a própria expressão do

---

<sup>8</sup> “Uma ação é constituída de dois eventos: um detonador e um monte. Cada monte se torna um detonador da ação seguinte, de modo que as ações são como dominós, tombando cada um sobre o próximo.” (BALL, 1999, p. 29).

verossimilhante contém em si a “ilusão do verdadeiro” e a “verdade da ilusão”, o que faz com que aquilo que é verossímil seja a manifestação de uma realidade que se quer descrever, e não a mera descrição ou mimetização de uma realidade. Assim, a *verossimilhança melodramática*, aquilo que seria verossímil sob as normas e sistematizações do melodrama, seria a *não-verossimilhança*: a sucessão de ação não necessariamente vinculadas à lógica da fábula, mas engendradas de modo a soarem totalmente imprevistas para o público, modificando subitamente a situação ou o desenrolar do enredo. Temos aí a essência dos chamados *golpes de teatro*, efeitos dramáticos que, articulados sob a dinâmica do “e então”, são expressão de uma exigência moral (BROOKS, 1995) – a estética popular, afinal, tem a ética como uma característica intrínseca à sua conjugação (MARTÍN-BARBERO, 1992a, 2003).

A “máquina melodramática” passou a tragar tudo aquilo que se encontrava ao seu alcance desde a primeira vez que viu suas engrenagens “lubrificadas”: de eventos noticiosos a pinturas, da poesia romântica a dramas de sucesso, de canções populares a números de circo, tudo se transfigurava em material para encenações teatrais nas quais títulos e cartazes não raramente precediam a produção do texto dramático; efeitos visuais e sensações eram gerados antes e chegavam até a suplantar a palavra (GLEDHILL, 2000). Em meio a um processo de nivelamento e uniformização de gêneros e técnicas – que, reorganizados segundo um ritual preciso de regras (THOMASSEAU, 2005), iam do drama ao lírico, abrangendo as mais diversas artes cênicas e correntes estéticas –, destaca-se a retroalimentação do melodrama com o gênero épico, intensificada no decorrer do século XIX: a maior parte dos *canevas*<sup>9</sup> melodramáticos provinha de romances, e muitos melodramaturgos também escreveram folhetins.

Amparada novamente em Gramsci, Meyer (1996) sublinha a relação histórico-científica existente na aproximação romance-melodrama<sup>10</sup>, em um processo que se originou no século XVIII e coincidiu com a manifestação e a expansão das forças democráticas populares-nacionais na Europa. De fato, esse momento nevrálgico à sedimentação da estética melodramática se deu justamente durante a gestação do *ideal moderno de Estado-nação*. Não por acaso, características estéticas, culturais e ideológicas se fundiram em um gênero (MARTÍN-BARBERO, 2003) ou *modo* (GLEDHILL,

<sup>9</sup> Como eram chamados os roteiros de encenação à época da *commedia dell'arte*. (THOMASSEAU, 2005).

<sup>10</sup> O plágio, a repetição e a adaptação de histórias à “cor local” também se configuraram, nesse trânsito entre o teatro e a literatura, como variáveis significativas do fenômeno melodramático. (GLEDHILL, 2000).

1987, 2000)<sup>11</sup> que se mostrou capaz de organizar diferentes fenômenos sensoriais, experiências e contradições de sociedades seculares e pulverizadas, então marcadas pela emergência de termos viscerais, afetivos e moralmente explanatórios que convergiram para um ideal de *unidade nacional*. Vem daí o caráter *transgênero* e *transcultural* que reivindicamos ao melodrama (NÉIA, 2018).

### Das páginas dos jornais ao aparato do cinema

Em seu diálogo com o romanesco, a estética melodramática atingiu uma articulação elementar e precisa entre conflito e dramaturgia, ação e linguagem narrativa (BROOKS, 1995). O *folhetim* uniu a noção do “e então” característica do melo-teatro à ideia aristotélica de peripécia – os “dominós” (BALL, 1999), as reviravoltas articuladas à lógica da fábula; desta maneira, ao contrário do que ocorria no palco, os reveses não se produziam num instante, mas no decorrer da obra. As temáticas, no entanto, continuaram a ser dadas pela junção do excesso<sup>12</sup> à estrutura das fidelidades primordiais (as relações familiares, de parentesco), e a isso foram acrescentados a busca do êxito social e os conflitos amorosos – que não constavam dentre os principais motivos do teatro melodramático (MARTÍN-BARBERO, 1992a).

De acordo com Meyer (1996), o termo folhetim surgiu na França, no começo do século XIX, e de início designava um local preciso do jornal: o rodapé, geralmente da primeira página, destinado a todo tipo de entretenimento – de crônicas, críticas literárias e resenhas teatrais a piadas, charadas, receitas de cozinha ou de beleza. Com o tempo, esse espaço começou a oferecer um abrigo semanal a cada uma dessas modalidades, e os editores perceberam as vantagens – modicidade do preço e forte atração por parte do público – dos chamados *romans-feuilletons* (narrativas contadas em capítulos), dando a eles um local de destaque no jornal e periodicidade diária. Temos, então, o primeiro tipo de texto escrito no formato popular de massa (MARTÍN-BARBERO, 2003).

Por sua duração, o folhetim alcançou o *status* de “ser confundido com a vida”, dispondo ao leitor inclusive a oportunidade de “se intrometer” na narração<sup>13</sup> – por meio de cartas aos jornais,

<sup>11</sup> Gledhill (1987, 2000) parte das acepções de Brooks (1995) ao classificar o melodrama como um modo de percepção e articulação estética adaptável transversalmente a uma variada gama de gêneros e culturas nacionais. Para a autora, a ideia de “modo” carrega três das principais acepções apregoadas a essa estética: um tipo de ficção ou teatro; um gênero cinematográfico (ou audiovisual) específico; e uma maneira de ver o mundo profundamente arraigada à cultura popular.

<sup>12</sup> “Tudo no melodrama tende ao esbanjamento. Desde uma encenação que exagera os contrastes visuais e sonoros até uma estrutura dramática e uma atuação que exibem descarada e efetivamente os sentimentos, exigindo o tempo todo do público uma resposta em risadas, em lágrimas, suores e tremores.” (MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 171).

<sup>13</sup> Condição *sine qua non* para as telenovelas brasileiras – daí o caráter de *obra aberta* destas narrativas.

por exemplo: “a **estrutura aberta**, o fato de ser escrito dia após dia a partir de um planejamento que, no entanto, é permeável à reação dos leitores, também se inscreverá nessa confusão entre a narrativa e a vida promovida pela [longa] duração” (MARTÍN-BARBERO, 1992a, p. 51, negrito do autor). A escrita se tornou um espaço de introdução da narração popular, que vive tanto da surpresa – novamente a lógica do “e então” – como da repetição. O folhetim ocasionou uma ponte entre a estrutura seriada e a periodicidade do episódio, entre o tempo do progresso linear (o desenrolar das ações) e o tempo do ciclo (a retomada de entrecos e personagens que apareceram ao longo da trama), um duplo movimento que possui uma só direção – a mesma que dinamiza o melodrama:

do momento em que os maus desfrutam de sua boa vida e aparentam honestidade, enquanto os bons sofrem e passam por maus pedaços, até a inversão da situação, com a descoberta de seu reverso. Com a diferença de que o reverso – o desvendamento dos verdadeiros vilões – não acontece num instante, de uma só vez, como no melodrama [teatral], e sim progressiva e sucessivamente, num longo percurso que volta a narrativa para trás, remontando tudo até a “cena primitiva” na qual se esconde o segredo da maldade: a hipocrisia social ou o vergonhoso crime familiar. [...] *Uma estética em continuidade com a ética, o que é um traço crucial da estética popular.* E ponto a partir do qual o reconhecimento entre narrativa e vida deslancha, conectando o leitor com a trama até alimentá-la com sua própria vida. (MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 190, itálico nosso).

Recebendo as traduções de folhetins que fizeram sucesso no Velho Continente (MEYER, 1996), as Américas se apoderaram do recurso da narração em capítulos para a construção de histórias que se desdobravam na fronteira entre o urbano e o rural – “nos primeiros melodramas norte-americanos, o vilão era associado à cidade e suas crescentes divisões entre ricos e pobres. [...] A ideologia fundadora, o igualitarismo e a regeneração dos Estados Unidos se encontravam no passado rural do país” (GLEDHILL, 1987, p. 24). Com o passar do tempo, os heróis do Novo Mundo romperam com o paradigma narrativo europeu: protagonistas impolutos, submetidos à moral burguesa, deram lugar a personagens que, vítimas de um sistema social injusto, desafiavam as regras da lei (MARTÍN-BARBERO, 1992a) – como, por exemplo, Don Diego de la Vega, o Zorro.

Se, no plano das narrativas, o melodrama funcionou como mediação entre o folclore das feiras e o espetáculo popular-urbano (massivo) por meio do folhetim, no da encenação ele ultrapassou as fronteiras de sua gênese teatral para chegar, no final do século XIX, ao cinema (MARTÍN-BARBERO, 1992a). Trata-se, portanto, de um parentesco que não se refletiu somente no âmbito temático dos enredos – afinal, para a estética melodramática “as palavras importam menos que os jogos de mecânica e de ótica” (MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 166): os primeiros filmes

tomaram do melodrama boa parte dos truques utilizados na produção de sua “magia”, vide a obra de Georges Méliès.

Assim, aliado à emergência da ideia de *modernidade* como expressão de mudanças na chamada experiência subjetiva e nas esferas social, cultural e estética da virada do século XIX para o século XX (CHARNEY; SCHWARTZ, 2004), o cinema pôde trabalhar com o melodrama resolvendo tecnicamente as dificuldades verificadas no palco e as limitações verbais do romance (GLEDHILL, 1987). Ao analisar tal contexto nos Estados Unidos a partir das imbricações entre a cena teatral, o primeiro cinema e as experiências de modernidade e urbanização, Singer (2001) identifica cinco características predominantes nas estruturas melodramáticas: o *pathos*, empatia criada junto ao espectador sobre determinada personagem ou situação – pendendo para o patético e o excessivamente afetado (PAVIS, 2011); o *emocionalismo* ou a exacerbação das emoções, vinculado/a à lógica do *pathos*; a *polarização moral*, visível na dicotomização entre heróis/vítimas e vilões; a utilização de recursos que promovem certa *subversão da narrativa clássica*; e o *sensacionalismo gráfico*, explícito no plano da imagem – isto é, a tendência ao espetacular. Esses traços logo são nivelados rumo à solidificação dos cânones da cinematografia, e os anos dourados de Hollywood, conforme Gledhill (1987), observam melodrama e realismo se consubstanciarem ao mesmo tempo que cada um reivindica para si as bases de um cinema popular.

Na América Latina da primeira metade do século XX, em contrapartida, “não se ia ao cinema para sonhar; ia-se para aprender” (MONSIVÁIS, 1976, p. 446<sup>14</sup> *apud* MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 235): os filmes não só despontavam como as narrativas pioneiras de uma sociabilidade popular-urbana, mas também se constituíam, para muitos, como a primeira experiência narrativa de fato<sup>15</sup> – a leitura, afinal, não era condição necessária à mediação entre obra e público, fator relevante para sociedades com altos índices de analfabetismo. Além disso, “o cinema vai ligar-se à fome das massas por se fazerem visíveis socialmente. [...] Ao permitir que o povo se veja, o cinema o nacionaliza. Não lhe outorga uma nacionalidade, mas sim os modos de senti-la” (MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 236, *itálico do autor*).

## Dos espetáculos populares ao “circo eletrônico”<sup>16</sup>

<sup>14</sup> Ver Monsiváis (1976).

<sup>15</sup> Na sequência, o rádio e a televisão exponenciaram ainda mais essa característica.

<sup>16</sup> Tomamos emprestada de Mira (1995) a imagem da TV como “circo eletrônico” – posteriormente, Filho (2003) se

O folhetim e o melodrama encontrarão nas terras brasileiras um fértil terreno para o seu florescimento. O primeiro, além de suas manifestações tradicionais, influenciou sobremaneira a literatura de folhetos que surgiu no Nordeste no final do século XIX e atingiu seu ápice ainda na primeira metade do século XX (MEYER, 1996). O melodrama, a seu turno, não se manteve alheio ao teatro tradicional – na época citada, não era difícil encontrar textos de Pixérécourt montados no Brasil –, mas aportou com maior vigor debaixo das lonas do circo-teatro, onde assumiu sua essência maniqueísta de maneira despudorada (ANDRADE, 2010).

Espectáculo cênico popular, o circo-teatro surge de uma reação no cenário carioca da década de 1910 ao teatro musicado, ao usar elementos da concepção teatral erudita e a temática popular – o primeiro espetáculo encenado com cenários e figurinos requintados foi a opereta *A Viúva Alegre*, de Franz Lehar, pelo Circo Spinelli, estrelada pelo palhaço Benjamim de Oliveira – e, ao longo do período em que se estabeleceu como entretenimento popular, absorveu influências da cultura de massa, mais marcadamente, embora não somente, do cinema e do rádio. Ao mesmo tempo, o picadeiro e, mais tarde, o palco (instalado atrás do picadeiro), se tornaram uma arena de negociação simbólica, em que linguagens e metáforas de outros meios iam se encadeando sem restrições, adaptadas ao sabor da expectativa da plateia e sob o improvisado do palhaço; ou, quando teatro sério, com o melodrama e o drama religioso assumindo a emoção incontida, quase sempre desembocando em catarses incentivadas por apoteoses cênicas. (SOUSA JUNIOR, 2010, p. 75).

O caráter híbrido do circo-teatro, desta forma, reflete a *mestiçagem* (MARTÍN-BARBERO, 2003) característica dos fenômenos socioculturais e comunicacionais latino-americanos forjados no decorrer do século XX<sup>17</sup> (GARCÍA CANCLINI, 1997). Ao consubstanciar o erudito, o popular e o massivo, essa modalidade cênica despontou dirigida a uma plateia urbana em formação e em meio a um mercado cultural também emergente. Silva (2007) assinala três características do mundo circense necessárias à compreensão de tal contexto: o nomadismo, responsável pelos trânsitos entre o urbano e o rural (e, no plano simbólico, entre o popular e o massivo); a estrutura familiar, que possibilitava a transmissão oral dos saberes e das práticas circenses – configurando-se, na visão de Sousa Junior (2010), como uma prática de mediação responsável não só por agregar e integrar diferentes discursos, mas por utilizar o fazer artesanal para transmissão desse caráter híbrido em sua essência; e a habilidade sincretizadora do picadeiro com relação às demais manifestações

---

valeria desta mesma metáfora no título de um de seus livros.

<sup>17</sup> Discorrendo acerca deste cenário no Brasil, Ortiz (1988) sublinha que, ao contrário do que ocorrera nas sociedades europeias, aqui não se produziu uma distinção clara entre a cultura artística e o mercado massivo – e nem as contradições decorrentes dessa confluência adotaram formas tão antagônicas.

---

culturais. “Esses três fios, esticados entre os mastros da cultura popular e da cultura massiva, perfazem a trama da rede urdida pelo circo-teatro e que irá amparar o circo enquanto espetáculo para os diversos públicos” (SOUSA JUNIOR, 2010, p. 76).

Além do melodrama, integravam os repertórios das companhias circenses os mais variados gêneros, como a alta comédia, o drama sacro, a farsa, a chanchada e esquetes de diversas modalidades (PIMENTA, 2009; ANDRADE, 2010). Os circos-teatros necessitavam alimentar um “baú de peças” (SOUSA JUNIOR, 2010) que dispusesse de uma vasta gama de possibilidades para a execução de suas temporadas nas cidades, evitando assim a repetição de títulos e procurando atender ao perfil das plateias de cada localidade. Os espetáculos, ademais, deveriam incorporar a “intrusão” dos espectadores na narrativa dramática – estratégia, como vimos, também cara ao folhetim (MARTÍN-BARBERO, 2003): segundo Sousa Junior (2010), cabia ao artista, especialmente ao palhaço – que se vale do improviso para criar no palco ou picadeiro o texto não registrado, não ensaiado, visando à garantia do riso –, a incumbência de incorporar na cena as interferências propostas pelos públicos populares.

Apesar desse leque dramático e de características que o perpassam como todo, a forma melodramática foi aquela que se configurou ao mundo circense como o ajuste perfeito entre espetáculo e recepção (PIMENTA, 2009; ANDRADE, 2010). Segundo Pimenta (2009, p. 89), “não é por acaso que o melodrama seja hoje o grande referencial da dramaturgia circense. Rindo e principalmente chorando, castigamos os costumes”. A autora afirma que, de um lado, as grandes companhias possuíam o referencial melodramático sensacional(ista) dos dramas equestres e das grandes pantomimas históricas; as companhias menores, por sua vez, devido à carência de condições estruturais e financeiras, procuravam manter um elenco reduzido para a execução de montagens sustentadas pelo poder de emoção da palavra. Nessas situações, o melodrama não se dava no caráter espetacular das peças, e sim no âmbito temático.

É nesse contexto de acentuada interação entre a cultura popular, a culta ou semiculta e a de massa que o melodrama aporta no rádio, mesclando-se ali às manifestações brasileiras listadas nesta seção e às tradições orais da América Latina de modo geral – tais como o cancionero popular, o universo dos declamadores itinerantes e as práticas de leitura coletiva, como as que ocorriam nas fábricas de tabaco em Cuba. Na década de 1930, concomitantemente à consolidação da *soap opera*<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> Enquanto as *soap operas* se estruturavam em dramas e ações que não possuíam um desfecho programado, permanecendo por anos e anos no ar, as radionovelas apresentavam narrativas que, tendo início, meio e fim previstos

estadunidense, as radionovelas conquistaram os ouvintes latino-americanos, especialmente o público feminino. Esses produtos tomaram como base o modelo seriado do folhetim<sup>19</sup> e privilegiaram enredos trágicos e lacrimejantes, encenados sob influência da estética e do estilo de representação dos circos – hábeis na conjugação entre a comicidade e o drama popular (MARTÍN-BARBERO, 1992a, 2003). A interpretação dos atores assinalava marcadamente a distinção entre personagens boas e más; por essa razão, o elenco das antigas emissoras de rádio “comporta[va] vozes específicas para cada tipo de papel, como o galã, a mocinha e o vilão ou vilã, entre outras” (SPRITZER, 2005, p. 40). À sua maneira, tal dinâmica seguia uma estratificação de figuras e tipos presente nas manifestações populares pelo menos desde a *commedia dell’arte* (ANDRADE, 2010) – a mesma lógica observada na estruturação das mais variadas companhias de teatro ocidentais de meados do século XIX a princípios do século XX (MERISIO, 2006). Essa lógica foi perpetuada posteriormente no cinema e na televisão, levando os intérpretes a serem frequentemente enquadrados em rótulos baseados em seus tipos físicos (“*physique du rôle*”) e na ideia de “talento”.

No Brasil, inicialmente foram os radioteatros de natureza melodramática realizados ao vivo que fizeram a fama do veículo radiofônico (CALABRE, 2006). Na década de 1940, contudo, teve início a soberania da radionovela, implementada no país por meio de iniciativas praticamente simultâneas da empresa estadunidense Colgate-Palmolive e do dramaturgo e diretor de cinema Oduvaldo Vianna (VICENTE; SOARES, 2016). Fiel ao significado original do termo *soap operas* (óperas de sabão), a filial brasileira da Colgate-Palmolive enxergou nas ficções radiofônicas contadas em capítulos um meio ideal para ampliar suas vendas, levando ao ar em 1941, pela Rádio Nacional do Rio de Janeiro, a radionovela *Em Busca da Felicidade*, adaptação de Gilberto Martins do original cubano de Leandro Blanco. Enquanto isso, em São Paulo, Oduvaldo Vianna havia acabado de retornar da Argentina, onde cultivara no ano anterior certa experiência como escritor de radionovelas; ao assumir a direção da Rádio São Paulo (e poucos meses após a estreia de *Em Busca da Felicidade*), Vianna lança *A Predestinada*, trama de sua lavra – a primeira radionovela, portanto, escrita originalmente por um autor nacional (VICENTE; SOARES, 2016).

---

antecipadamente – ainda que passíveis de modificações –, geralmente não extrapolavam a duração de um ano (MEDEIROS, 2005). Ambos os formatos figurariam, posteriormente, na televisão, conservando neste veículo as características aqui descritas.

<sup>19</sup> Para Martín-Barbero (1992a, p. 55, negrito do autor), inclusive, “mais do que na imprensa, o verdadeiro desenvolvimento do folhetim na América Latina encontrou **seu meio** no rádio”.

A partir daí, as ficções radiofônicas de longa serialidade tomaram de assalto a programação das principais rádios do país, passando a disputar a atenção do público com outras formas populares de entretenimento, como evidencia esta declaração de Oduvaldo Vianna – transcrita por sua esposa, Deocélia Vianna, que também escreveu para o veículo:

A pequena Rádio São Paulo passou a bater recordes de audiência. Na capital paulista, às nove horas da noite, a novela radiofônica andava pelas ruas dos bairros, de aparelhos ligados de todas as casas por onde se passava. Um belo dia, recebi uma carta de Piolin, o famoso palhaço, que estava no apogeu de sua carreira, datada de Botucatu. O velho amigo me pedia para mudar o horário da novela e explicava: às segundas, quartas e sextas-feiras, o circo do famoso cômico ficava às moscas na velha cidade de Sorocabana [sic]. (VIANNA, 1984, p. 72).

Vicente e Soares (2016) observam duas tendências no desenvolvimento da radionovela brasileira. Uma, de caráter hegemônico, se estabeleceu principalmente por meio da atuação de empresas do segmento de higiene corporal, que direcionavam seus investimentos publicitários no meio radiofônico ao patrocínio de narrativas mais conservadoras, fortemente vinculadas ao melodrama tradicional e aos modelos que vigoravam em outros países da América Latina. A outra corrente se voltava ao realismo, a questões nacionais e à crítica social, tendo Dias Gomes como um de seus expoentes – Gomes atuara no rádio entre os anos de 1944 (um ano antes de se filiar ao Partido Comunista Brasileiro) e 1964. Ainda que marginalizada naquele momento, Vicente e Soares (2016) frisam que essa última tendência floresceria com maior vigor na televisão a partir do final dos anos 1960 – em um momento de transformações tanto para o mercado de bens culturais, que então observará sua consolidação no Brasil, quanto para a própria noção de “nacional” (ORTIZ, 1988).

O formato ficcional da radionovela, de fato, migrou para a televisão com enorme sucesso, em um movimento observado no espaço latino-americano como um todo. É justamente por derivar de uma expressão cênico-dramática – o melodrama – ligada à força da ação e das imagens (isto é, ao contexto de sua representação) que a telenovela se converte em “um dizer que é feito e refeito conforme o tempo e o ‘lugar’ dos quais se olha, porque ela fala menos de seu texto do que do intertexto que formam as leituras” (MARTÍN-BARBERO, 1992b, p. 15). A incorporação da lógica industrial às antigas artes de narrar – dessa vez no suporte televisivo – e a mistura anacrônica de temporalidades e discursos dá continuidade a uma tradição forjada pelo vigoroso trânsito entre o culto, o popular e o massivo.

O que é produzido na televisão não responde unicamente aos requisitos do sistema industrial ou a estratégias comerciais, mas também às exigências que provêm do tecido cultural e dos modos de ver. Estamos afirmando que a televisão não **funciona** sem assumir – e, ao assumir, legitima – demandas provenientes dos grupos receptores; mas, por sua vez, o veículo não pode legitimar essas demandas sem resignificá-las de acordo com o discurso social hegemônico. (MARTÍN-BARBERO, 1992b, p. 20, negrito do autor).

As possibilidades do gênero melodramático “se encontram neste duplo reconhecimento de como as coisas estão em uma dada conjuntura histórica e dos principais desejos e resistências contidos dentro disso” (GLEDHILL, 1987, p. 38). É possível, então, depreender um caráter *transhistórico* (NÉIA, 2018) por parte do melodrama, pelo menos no que diz respeito à *imaginação moderna*. Esse caráter é reconhecido até mesmo por pesquisadores que mantêm uma postura mais “ortodoxa” com relação ao fenômeno, como Thomasseau (2005, p. 136), que o enxerga “sempre firmemente entrelaçado ao tecido social, ganha[ndo] novo viço nas épocas de crises sociais e nacionais, nos momentos em que os valores se redefinem e que se reencontra o gosto pelas oposições fortes e a necessidade de uma criação mítica e compensatória”. Tal porosidade, portanto, desponta no âmago da estética melodramática com um fator *estrutural*, responsável por filtrar e/ou absorver propriedades de variados gêneros, culturas e temporalidades.

Por essa razão, Xavier (2003) vê o melodrama, dentro do universo geral da mídia, como o *lugar ideal das representações negociadas*; ou, nos termos de Gledhill (1987, p. 37), “a heterogeneidade da estética melodramática facilita o conflito e a negociação entre identidades culturais”. Caracterizando-se como um modo de ver o mundo que provêm de um receptáculo sentimental, o melodrama é capaz de organizar os elementos constituintes – e circundantes – das ficções televisivas em termos textuais e culturais. Isto, conforme aponta Néia (2021), se evidencia fortemente quando observamos as orquestrações e mestiçagens de gêneros, linguagens, relações mútuas e considerações discursivas efetuadas pelo *ethos* melodramático no decurso histórico da telenovela brasileira.

### **À guisa de conclusão: o melodrama no cenário audiovisual contemporâneo**

Nas últimas décadas, a aceleração do desenvolvimento tecnológico fez com que o ecossistema audiovisual observasse globalmente sensíveis reconfigurações entre seus atores e redes. Verificam-se, no interior de formatos tradicionais da indústria do entretenimento, mudanças caracterizadas pela hibridização de formas e conteúdos (LOPES; OROZCO GÓMEZ, 2016) e, não

---

raro, pela ruptura de um estatuto pragmático, por meio do qual os espectadores costumam reconhecer tanto os gêneros fílmicos e televisivos de modo geral (SCOTT, 2021) como suas estratégias discursivas (MUNGIOLI, 2012). Tais “inovações” têm sido objeto de estudiosos como Mittell (2015), que se atenta tanto para os progressos formais do modelo narrativo da televisão – pensando-os, claro, a partir do panorama estadunidense – quanto para as transformações de normas estabelecidas por meio de uma prática criativa.

Os pesquisadores costumam apontar consensualmente *Família Soprano* (*The Sopranos*, HBO, 1999-2007) como marco inicial de uma nova “era de ouro” (MARTIN, 2014) das teleficções dos EUA. Desde então, as séries norte-americanas apostam cada vez mais em arcos dramáticos longos, que chegam a perpassar a distensão narrativa da temporada, quando não da série como um todo. Nesse contexto, Mittell (2015) detecta a emergência de uma *televisão complexa*, na qual há, inclusive, a operação de um *modo melodramático*: dialogando com o pensamento de Gledhill (1987, 2000), o autor crê que o melodrama deve ser entendido como uma faceta comumente difundida nas narrativas televisivas, e não exclusiva de *soap operas* ou de qualquer outra categoria. Assim, este gênero, antes visto com ressalvas pelos produtores de TV do Norte global, tem o seu sentido expandido, integrando de maneira ainda mais evidente séries e outros formatos que trazem à tona possibilidades mais fluidas de identificação e reconhecimento junto àquele público.

Paralelamente a esse processo de “telenovelização” das séries nos Estados Unidos, o Brasil observará uma tendência de “serialização” de suas telenovelas (LOPES *et al.*, 2020). A partir dos anos 2000, com a popularização de teleficções estadunidenses potencializada por meio do consumo desses produtos em outros suportes (BUXTON, 2010) – a TV a cabo e os DVDs e *Blu-rays* em um primeiro momento e as plataformas de *streaming* posteriormente –, diversas telenovelas brasileiras investiram, de modo mais acentuado, em *plots* e arcos mais curtos, propiciando um fluxo dinâmico de histórias e personagens à ação (LOPES *et al.*, 2016). Tal movimento atingirá seu ápice com a exibição de *Avenida Brasil* (Globo, 2012), trama convertida em fenômeno midiático por alçar ao protagonismo a chamada “nova classe C” e se valer, justamente, de diversas reviravoltas, *plots* mais ágeis – que duravam de uma semana a um mês – e fortes ganchos dramáticos (LOPES *et al.*, 2013).

Além destes elementos, Hamburger e Gozzi (2019) destacam que *Avenida Brasil* partilhava de algumas das características cinemáticas encontradas nas produções da mais recente “era de ouro”

da TV estadunidense – traços estruturantes daquilo que Butler (2010<sup>20</sup> *apud* HAMBURGER; GOZZI, 2019) identifica como interpretações formais da linguagem televisiva contemporânea. A obra extrapolou a arena vislumbrada inicialmente pela Globo, inserindo-se em uma tendência de “nação para uma audiência transnacional” e despertando até mesmo o interesse de audiências do Norte global. Fundamentados neste *case*, Hamburger e Gozzi (2019) advogam a favor de análises de séries internacionais que também se nutram do arcabouço teórico e estético referente à telenovela latino-americana, a despeito de classificações acadêmicas que, forjadas tão somente sob epistemologias do Norte, tendem a desconsiderar as relações de “parentesco” entre tais formatos.

Consideramos, ainda, que diversas das ficções seriadas produzidas e/ou distribuídas ao redor do globo pelas plataformas de *streaming* ilustram aquela tendência de “telenovelização” das séries (LOPES *et al.*, 2020) com fatores para além da serialidade, como a adesão explícita a entrecos melodramáticos. Títulos como a mexicana *Ingobernable* (2017-presente) e a brasileira *Coisa Mais Linda* (2019-presente) demonstram, por exemplo, como a Netflix procura cativar o público da América Latina por meio de equações calcadas na ideia de proximidade cultural (STRAUBHAAR, 2007), nas quais o melodrama opera, muitas vezes, sob a lógica algorítmica que emerge como trunfo dos provedores de TV pela internet defronte à expertise dos produtores locais (CORNELIO-MARÍ, 2020).

Ademais, obras como *La Casa de Papel* (Netflix, 2017-2021) e *Round 6* (*Squid Game*, Netflix, 2021-presente), abertamente adeptas da dinâmica do “e então” como motor narrativo, evidenciam que o fenômeno de “telenovelização” das séries não se encontra circunscrito ao panorama latino-americano – no qual o gênero melodramático há muito atua como *matriz cultural* (MARTÍN-BARBERO, 1992b, 2003) devido à sua conexão com as experiências (e os *clichês*) sócio-históricas(os) dos países deste território geocultural. Os atuais fluxos transnacionais do audiovisual despontam, neste íterim, como dados significativos para perscrutarmos as interconexões entre o melodrama e o *ideário* “pós-moderno”, cujas especificidades, em nossa concepção, residem menos no surgimento de novos conteúdos e mais na reestruturação dos problemas e experiências do “moderno”.

Esperamos que este passeio por entre-lugares e entre-pensamentos relativos aos sentidos, apreensões e transformações do *ethos* melodramático junto aos meios de comunicação de massa e

---

<sup>20</sup> Ver Butler (2010).

a manifestações cênicas, dramáticas e culturais do passado e do presente contribua no engendramento de pesquisas que visem investigar como o melodrama ainda ecoa em meio às estruturas de sentimento da contemporaneidade – orquestrando, inclusive, movimentos que ultrapassam o âmbito das narrativas ficcionais<sup>21</sup>.

## Referências

ANDRADE, José Carlos dos Santos. *O teatro no circo brasileiro. Estudo de caso: Circo-Teatro Pavilhão Arethuzza*. 2010. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

BALL, David. *Para trás e para frente: um guia para leitura de peças teatrais*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” em Idem. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 165-196.

BENTLEY, Eric. *La vida del drama*. Barcelona: Paidós, 1982.

BROOKS, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven; London: Yale University Press, 1995.

BUCKLEY, Matthew. “Unbinding Melodrama” em GLEDHILL, Christine; WILLIAMS, Linda (Eds.). *Melodrama Unbound: Across History, Media, and National Cultures*. New York: Columbia University Press, 2018. p. 15-29.

BUTLER, J. G. *Television Style*. Nova Iorque; Londres: Routledge.

BUXTON, David. *Les séries télévisées. Forme, idéologie et mode de production*. Paris: L’Harmattan: 2010.

CALABRE, Lia. *O rádio na sintonia do tempo: radionovelas e cotidiano (1940-1946)*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2006.

---

<sup>21</sup> Acreditamos que o melodrama detém um vigoroso aporte para a compreensão de importantes momentos da história moderna e contemporânea. Ora, grande parte do século XX se desdobra sob a lógica binomial da Guerra Fria – não à toa as narrativas hegemônicas gestadas neste período se estruturam a partir da razão niveladora e dicotômica cara à estética (e à ética) melodramática(s). Outra evidência a subsidiar nosso argumento é o emprego da ideia de “polarização” com vistas à apreensão da cena política brasileira da atualidade; trata-se, afinal, de uma leitura que manietta completamente a complexidade da teia democrática do país (e as reais ameaças a esse sistema). Oxalá possamos desenvolver tais pressupostos em futuros trabalhos.

CAMARGO, Robson Corrêa de. *Gestual, teatro e melodrama: performances, pantomimas e teatro nas feiras*. Porto Alegre: Fi, 2020.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa. “Introdução” em CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (Orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 17-29.

CORNELIO-MARÍ, Elia Margarita. “Melodrama mexicano en la era de Netflix: algoritmos para la proximidad cultural” em *Comunicación y Sociedad*, Guadalajara, v. 17, e7481, 2020.

FILHO, Daniel. *O circo eletrônico: fazendo TV no Brasil*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 1997.

GLEDHILL, Christine. “Rethinking genre” em GLEDHILL, Christine; WILLIAMS, Linda (Eds.). *Reinventing Film Studies*. London: Arnold; New York: Oxford University Press, 2000. p. 221-243.

GLEDHILL, Christine. “The Melodramatic Field: An Investigation” em GLEDHILL, Christine (Ed.). *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman’s Film*. London: British Film Institute, 1987. p. 5-39.

GRAMSCI, Antonio. *Letteratura e vita nazionale*. Turim: Einaudi, 1950.

HAMBURGER, Esther Império; GOZZI, Giancarlo Casellato. “Mediação transnacional, telenovela e séries” em *Encontro anual da Compós, 28., 2019, Porto Alegre. Anais [...]*. Porto Alegre: PUCRS, 2019.

LANG, Paul Henry. *Music in Western Civilization*. New York: W. W. Norton, 1949.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de et al. “Brasil: a “TV transformada” na ficção televisiva brasileira” em LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; OROZCO GÓMEZ, Guillermo (Coords.). *(Re)invenção de gêneros e formatos da ficção televisiva: anuário Obitel 2016*. Porto Alegre: Sulina, 2016. p. 135-175.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de et al. “Brasil: tempo de *streaming* brasileiro” em LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; OROZCO GÓMEZ, Guillermo (Coords.). *O melodrama em tempos de streaming*. Porto Alegre: Sulina, 2020. p. 83-116.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de et al. “Brasil: a telenovela como fenômeno midiático” em LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; OROZCO GÓMEZ, Guillermo (Coords.). *Memória social e ficção televisiva em países ibero-americanos: anuário Obitel 2013*. Porto Alegre: Sulina, 2013. p. 129-167.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; OROZCO GÓMEZ, Guillermo. “Síntese comparativa dos países Obitel em 2015” em LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; OROZCO GÓMEZ, Guillermo

---

(Coords.). *(Re)invenção de gêneros e formatos da ficção televisiva: anuário Obitel 2016*. Porto Alegre: Sulina, 2016. p. 25-99.

MARTIN, Brett. *Homens difíceis: os bastidores do processo criativo de Breaking Bad, Família Soprano, Mad Men e outras séries revolucionárias*. São Paulo: Aleph, 2014.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. “Claves para re-conocer el melodrama” em MARTÍN-BARBERO, Jesús; MUÑOZ, Sonia (Coords.). *Televisión y melodrama: géneros y lecturas de la telenovela en Colombia*. Bogotá: Tercer Mundo, 1992a. p. 39-60.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. “El proyecto: producción, composición y usos del melodrama televisivo” em MARTÍN-BARBERO, Jesús; MUÑOZ, Sonia (Coords.). *Televisión y melodrama: géneros y lecturas de la telenovela en Colombia*. Bogotá: Tercer Mundo, 1992b. p. 19-37.

MARSAN, Jules. “Le mélodrame et Guilbert de Pixérécour” em *Revue d’histoire littéraire de la France*, Paris, v. 7, n. 2, p. 196-203, 1900.

MEDEIROS, Ricardo Leandro de. “Radionovela cubana como modelo para América Latina” em *Instituto Caros Ouvintes de Estudo e Pesquisa de Mídia*, 2005. Disponível em: <http://www2.carosouvintes.org.br/radionovela-cubana-como-modelo-para-america-latina/>. Acesso em: 08/02/2022.

MERISIO, Paulo Ricardo. “Confluências com o melodrama dos circos-teatros: pantomima, *commedia dell’arte* e o *Boulevard du Crime*” em *Sala Preta*, São Paulo, v. 6, p. 45-53, 2006.

MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MIRA, Maria Celeste. *Circo eletrônico: Silvio Santos e o SBT*. São Paulo: Loyola; Olho d’Água, 1995.

MITTELL, Jason. *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. New York: New York University Press, 2015.

MONSIVÁIS, Carlos. “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX” em COSÍO VILLEGAS et al. *Historia general de México*. México, D.F.: El Colegio de México, 1976. v. 4, p. 303-476.

MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. “Gêneros televisuais e discurso: enunciação, ficcionalidade e interação na série *Norma*” em *Comunicação, Mídia e Consumo*, São Paulo, v. 9, n. 24, p. 97-114, maio 2012.

NÉIA, Lucas Martins. *Como a ficção televisiva moldou um país: uma história cultural da telenovela brasileira (1963 a 2020)*. 2021. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

NÉIA, Lucas Martins. “Del teatro francés del siglo XVIII a la ficción televisiva transnacional del siglo XXI: el melodrama como paradigma transgénero, transcultural y transhistórico” em: Congreso De La Asociación Latinoamericana De Investigadores De La Comunicación, 14., 2018. *Memorias del Congreso ALAIC 2018: G1 2. Ficción televisiva y narrativa transmedia*. San Pedro: Universidad de Costa Rica, 2018. p. 130-135.

NICOLOSI, Alejandra Pía. *Merchandising social na telenovela brasileira: um diálogo possível entre ficção e realidade em Páginas da Vida*. 2009. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PIMENTA, Daniele. *A dramaturgia circense: conformação, persistência e transformações*. 2009. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

PIROTTA, Nilthe Miriam. *O melos dramático: pequena introdução ao estudo das relações drama-música no teatro*. 1992. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1992.

ROSENFELD, Anatol. *História da literatura e do teatro alemães*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Toward a New Common Sense: Law, Science and Politics in the Paradigmatic Transition*. New York: Routledge, 1995.

SCOTT, Anthony Oliver. “Os filmes estão de volta aos cinemas, mas o que são filmes agora?” em *Folha de S. Paulo*, 20 de julho de 2021. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2021/07/os-filmes-estao-de-volta-aos-cinemas-mas-o-que-sao-filmes-agora.shtml>. Acesso em: 08/02/2022.

SILVA, Erminia. *Circo-teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil*. São Paulo: Altana, 2007.

SINGER, Ben. *Melodrama and Modernity: Early Sensational Cinema and Its Contexts*. New York: Columbia University Press, 2001.

SOUSA JUNIOR, Walter de. “As farsas de Piolin: entre o grotesco e a contemporaneidade” em *Repertório*, Salvador, v. 13, n. 15, p. 74-82, jul./dez. 2010.

SPRITZER, Mirna. *O corpo tornado voz: a experiência pedagógica da peça radiofônica*. 2005. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

---

STRAUBHAAR, Joseph D. *World Television: From Global to Local*. Thousand Oaks: Sage, 2007.

THOMASSEAU, Jean-Marie. *O melodrama*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

VIANNA, Deocélia. *Companheiros de viagem*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

VICENTE, Eduardo; SOARES, Rosana de Lima. “Entre o rádio e a televisão: gênese e transformações das novelas brasileiras” em *E-Compós*, Brasília, v. 19, n. 2, maio/ago. 2016.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

XAVIER, Ismail. “Melodrama ou a sedução da moral negociada” em Idem. *O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, cinema novo*, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2003. p. 85-99.