

Repetição, serialização, narrativa popular e melodrama

Repetition, serialization, popular narrative and melodrama

■ DANIELA ZANETTI*

RESUMO

O artigo apresenta alguns conceitos para se compreender os processos de repetição e serialização presentes na obra audiovisual contemporânea de ficção, ressaltando como certos aspectos da estética do melodrama e do romance popular contribuem para essa lógica da “inovação na repetição”.

Palavras-chave: repetição, serialização, ficção

ABSTRACT

This article presents some concepts to comprehend the process of repetition and serialization in nowadays fiction audiovisual products, emphasizing how certain aspects of the aesthetics of melodrama and popular romance contribute to this logic of “innovation on repetition”.

Keywords: repetition, serialization, fiction

* Doutoranda em Comunicação e Cultura Contemporânea pela Universidade Federal da Bahia, Mestre em Letras e Graduada em Comunicação Social.

O PROPÓSITO DESTA ARTIGO é reunir algumas reflexões em torno de produções audiovisuais da contemporaneidade, tendo como foco os conceitos de repetição e serialização, articulados com a estética das narrativas populares e do melodrama. Essa esfera de produção inclui, portanto, obras ficcionais e seriadas, como as novelas, séries e minisséries, estendendo-se a produções cinematográficas para a TV e o cinema, se levarmos em conta os fenômenos das «trilogias» e «remakes» (comuns na indústria cinematográfica) e dos jogos de intertextualidades entre as obras.

A tentativa de trabalhar com os conceitos de repetição e serialização e com as características mais marcantes dos romances populares e dos melodramas leva em conta a predominância e a permanência (quase intocável) desses recursos e poéticas no campo da produção televisiva (e também cinematográfica) atual. Trata-se aqui de levantar aspectos recorrentes que servem de parâmetro para uma possível análise interna de obras audiovisuais pelo viés do conceito de “inovação através da repetição” e que possibilitem a compreensão do modo de funcionamento de obras ficcionais que, por sua força mercadológica na indústria cultural, permeiam nosso cotidiano e se configuram como produtos de grande poder simbólico. De forma geral, são esses produtos que contribuem para a construção de fortes referenciais do nosso imaginário.

Esses produtos audiovisuais, portanto, nascem de um campo de produção simbólica (Bourdieu, 1996) que está associado ao *mainstream*: as grandes redes de televisão e corporações midiáticas que investem alto na produção de obras seriadas, as indústrias de cinema e de entretenimento, entre outras, que precisam constantemente lançar produtos inovadores (um material que precisa sempre ser identificado como inédito) e, ao mesmo tempo, manter e criar novos públicos. Para tanto, roteiristas, diretores, produtores e demais profissionais (agentes) desse campo de produção artístico-industrial, em articulação com canais de TV e estúdios de cinema, lançam mão de estratégias que afetam diretamente a dimensão interna dos produtos criados. Nesse sentido, há uma configuração externa que afeta a dimensão interna das obras.

Para sustentar essa premissa, buscamos referências na “teoria dos campos” de Bourdieu que, embora tenha como foco de investigação o campo artístico de uma época específica, pode ser incorporada a estudos que visem fenômenos culturais e artísticos da contemporaneidade. Segundo esse autor, há três operações necessárias para se investigar o campo de produção de obras culturais: a) a análise da posição do campo (televisivo, cinematográfico, literário etc.) no centro do campo do poder e de sua evolução ao longo do tempo; b) a análise da estrutura interna do campo, universo que obedece às suas próprias leis de funcionamento e de transformação, ou seja, a estrutura das relações entre as

posições ocupadas pelos indivíduos e grupos concorrentes e que buscam sua legitimidade; e c) a análise da gênese do *habitus* dos ocupantes dessas posições, isto é, o sistema de disposições, que são produtos de uma trajetória social e de uma posição no interior do campo (Bourdieu, 1996: 243). Essas diversas instâncias de análise resultam numa compreensão do campo como um todo, incluindo agentes e instituições. Segundo Souza (2003: 60), “o uso da noção de campo significa considerar os processos de produção, reprodução, distribuição e consumo dos produtos e práticas a ele associado”. Contudo, não sendo o foco deste artigo a dimensão externa das obras em mira, iremos nos deter em apenas alguns aspectos do conceito de campo.

Enquanto conceito fundamental para se compreender como ocorrem os processos nos quais estão inseridas as obras em análise, campo é entendido como “o espaço das relações de força entre agentes ou instituições que têm em comum possuir o capital necessário para ocupar posições dominantes nos diferentes campos” (Bourdieu, 1996: 244). É o lugar do embate de forças entre os que possuem determinados tipos de capital (cultural, econômico), resultando em «lutas» que ocorrem no plano do simbólico.

Recorrendo à primeira operação sugerida por Bourdieu, o campo tratado aqui se refere ao universo da produção de obras audiovisuais, mais especificamente aquelas direcionadas à exibição na televisão. Como qualquer outra «indústria», a da televisão também é regida pela lógica do mercado e, portanto, do lucro. Prevalece de certa forma a necessidade de se atingir determinados índices de audiência e de satisfação do público, ou seja, algum tipo de “lucro simbólico”, e que quase sempre também gera lucros reais. Para cada produto analisado, portanto, é essencial que se investigue quais as produtoras ou canais responsáveis por sua criação, desenvolvimento e exibição; o posicionamento da emissora (ou da corporação midiática) no mercado local ou mundial, e sua relação com as concorrentes; o posicionamento do produto na grade de programação e em comparação com outros programas semelhantes em outros canais; os realizadores envolvidos na criação e na «manutenção» do produto no ar (roteiristas, diretores, produtores, atores de destaque etc.). É importante ainda localizar o produto em suas instâncias de reconhecimento: como foi avaliado por seus próprios idealizadores, recebido pelo público (audiência e premiações «populares») e avaliado pela crítica (críticas especializadas da mídia, premiações etc). As respostas a essas perguntas deverão compor a dimensão externa das obras.

A seguir, serão apresentados alguns conceitos fundamentais para se compreender certos aspectos relativos à dimensão interna dos produtos, que dizem respeito aos processos de repetição e serialização presentes na obra artística

contemporânea enquanto produto de entretenimento. Em seguida, serão discutidas as escolhas estéticas e narrativas dos romances populares e do melodrama, visto que estes gêneros estão presentes, em menor ou maior grau, em diversas produções contemporâneas. As telenovelas parecem ressaltar mais esses modelos. Contudo, o ideal do «amor romântico» e certas estratégias de construção do herói, por exemplo, têm suas origens nesses gêneros e também estão fortemente representados nos seriados norte-americanos e em comédias e dramas românticos produzidos por *Hollywood*.

PRODUÇÃO (E INOVAÇÃO) EM SÉRIE

Muitas das obras ficcionais produzidas hoje para a televisão seguem a dinâmica da repetitividade e da serialidade, elementos que possibilitam a continuidade de certos produtos – através de capítulos, episódios e temporadas – e o desenvolvimento de novas obras, mesmo as «não serializadas». No que concerne às demandas do mercado cultural, a originalidade e a inovação, sempre tão exigidas, estarão, de alguma forma, inscritas nos processos de serialização, resultando no que Calabrese (1987) chama de “estética da repetição”. Essa dinâmica está presente nas telenovelas latino-americanas e nas *soap operas* britânicas e norte-americanas, nas minisséries e nos seriados, dentre os quais se destacam aqueles produzidos nos Estados Unidos, talvez por sua penetração em vários países.

Assim, tomemos o conceito de repetição que concerne à estrutura do produto. Segundo Calabrese (1987), as repetições, no caso de narrativas ficcionais, não são apenas as continuações das aventuras, ações e dramas dos personagens, mas também os recursos utilizados, como os temas e as ambientações (cenários). Um dos parâmetros relativos ao conceito de repetição diz respeito ao que se pode perceber como idêntico e aquilo que se pode perceber como diferente: no primeiro caso, há obras que nascem de um protótipo, mas resultam em variações posteriores; no segundo caso, estão os produtos que surgem como originais, gerando, contudo, material idêntico. Um segundo parâmetro consiste na maneira de ligar a descontinuidade do tempo do relato com a continuidade do tempo relatado e do tempo da série (ou da novela). A continuidade diz respeito aos encadeamentos que possibilitam a serialização do material e tem relação com o tempo da narrativa. Um terceiro parâmetro está relacionado ao nível no qual se instituem as repetições e as diferenciações, atentando-se para o fato de que é no nível discursivo que ocorrem as variações. Segundo Fiorin (2002), as estruturas discursivas variam tanto sintaticamente (discursivização: actorialização, temporalização, espacialização) quanto semanticamente (tematização, figurativização). O nível fundamental, por outro lado, é o que normalmente provê as estruturas de repetição.

Ainda sobre o processo de repetitividade como mecanismo estrutural de generalizações de textos, Calabrese (1987: 57) ressalta três aspectos fundamentais da estética da repetição: a variação organizada (múltiplas possibilidades figurativas, icônicas e temáticas encerradas numa determinada estrutura), o policentrismo (vários núcleos dramáticos num mesmo enredo, por exemplo) e a irregularidade regulada (o que possibilita o ritmo das narrativas). Isso se deve muito às necessidades da própria indústria do entretenimento que, para dar conta de produzir grande quantidade de novos produtos, acaba recorrendo à «cópia» do que já existe, porém revestido de novidades. A título de comparação, Calabrese recorre ao processo de produção de automóveis:

Basta pensar nas novas fórmulas de fabrico dos automóveis: um baixo número de invariantes estruturais, denominadas «modelo-base», um alto número de invariantes figurativas, um altíssimo número de variáveis reguladas, e, finalmente, um imenso número dos chamados «*optional*» (opcionais), os pequenos pormenores que dão personalidade ao automóvel (Calabrese, 1987: 59).

A partir de um “modelo-base”, de um protótipo, articulam-se modos diferentes de repetições, seja no modo temático, no icônico ou no narrativo.

Kothe (1994) chama de “triviais” as narrativas decorrentes dessa lógica da repetição e que preponderam hoje nas obras ficcionais televisivas que, segundo ele, tornam-se sem profundidade e demasiadamente simplórias. Referindo-se às fórmulas de combinação entre variantes e invariantes, ele afirma que há um disfarce “por intermédio da diversificação de estruturas de superfície” (Kothe, 1994: 20), o que agradaria imensamente o público massivo.

No entanto, sob outro ponto de vista, essa “estética da repetição” não deveria ser considerada «pobre», pois seu valor está justamente em proporcionar ao público (e ao mercado) uma vasta combinação de variáveis temáticas e narrativas que tornam os produtos diferentes entre si. Seu valor está justamente na composição de arranjos possíveis.

Eco (1989) ressalta que os processos de serialização sempre estiveram presentes na tradição da produção artística e que, diante das produções massivas contemporâneas, é preciso estar atento a um tipo de obra que, à primeira vista, não se assemelha a qualquer outra coisa. Ao propor uma classificação dos diversos modos de conjugação entre a ordem e a novidade, o esquematismo e a inovação, Eco apresenta várias definições para certos produtos ficcionais. Uma delas é a “retomada”, que é a própria retomada ou a continuação de um tema de sucesso. Com base nessa estrutura, temos as bem-sucedidas trilogias e «séries» do cinema, como *Star Wars*, *De volta para o futuro*, *X-Men*, *O Senhor dos Anéis*, *Matrix*, *Homem Aranha*, *Harry Potter*, entre outras. Há ainda o “decalque”, que

M

Repetição, serialização, narrativa popular e melodrama

se configura numa reformulação ou apropriação de um arquétipo de sucesso, podendo ser ou não anunciado, declarado ao público. Os decalques assumidos, revelados ao espectador, são chamados de “remakes”. As “séries”, por sua vez, são produtos feitos para durarem mais tempo, semanas, meses e até anos, e são divididos em capítulos, episódios e temporadas. Possuem um esquema narrativo constante e certo número de personagens principais e secundários. Há inúmeros exemplos, mas podemos citar desde o antigo seriado *Dallas*, da década de 1980, até os atuais *24 Horas*, *House*, *Desperate Housewives* e *Lost*, só para citar algumas produções norte-americanas.

Embora cada episódio desse tipo de produto possa ser assistido separadamente, as histórias funcionam a partir de um encadeamento de ações ou da repetição de peripécias que ocorrem a um mesmo grupo de personagens principais. A “saga” que, de acordo com Eco, pode ser entendida como uma variação do “seriado”, apresenta uma sucessão de eventos (aparentemente inéditos) interligados ao processo «histórico» de um ou mais personagens, fortalecendo a ideia de passagem do tempo. *A casa das sete mulheres*, minissérie de 52 capítulos exibida pela Rede Globo em 2003, tem essa característica de saga, pois tem um tom épico e enfatiza a passagem do tempo dos personagens num determinado tempo e espaço. Contudo, é importante ressaltar que essas classificações não são rígidas e normalmente aparecem conjugadas.

Tratando especificamente de produções baseadas em narrativas seriadas (as “séries”), Eco (1989: 123) afirma que:

Na série, o leitor acredita que desfruta da novidade da história enquanto, de fato, distrai-se seguindo um esquema narrativo constante e fica satisfeito ao encontrar um personagem conhecido, com seus tiques, suas frases feitas, suas técnicas para solucionar problemas.

O “retorno ao idêntico”, portanto, é um aspecto fundamental no processo de produção – e também de fruição – de uma produção seriada, o que resulta numa espécie de consolo, pois o espectador se sente confortável ao encontrar o já conhecido, ao saber como a trama será mais ou menos conduzida e como os conflitos serão resolvidos. Essa é também uma forma de manter o engajamento e a fidelidade do telespectador ao produto.

Machado (2000) sugere agrupar essas produções denominadas “seriados” em três grandes categorias: “aquelas fundadas nas «variações» em torno de um eixo temático, aquelas baseadas na «metamorfose» dos elementos narrativos e aquelas estruturadas na forma de um «entrelaçamento» de situações diversas” (Machado, 2000: 90, grifos do autor). No primeiro caso, estariam as narrativas seriadas “que procuram extrair o máximo do jogo entre variantes e invariantes

ao longo do processo de repetição” (Machado, 2000: 90). Há variações em torno de um tema central e que normalmente adotam a estrutura de episódios unitários. Nesse tipo podem se enquadrar as séries da Rede Globo *A grande família*, *A diarista* e *Sob nova direção*. No segundo modo, há uma grande variabilidade das combinações iconográficas, temáticas e narrativas, que vão sofrendo contínuas redefinições ao longo do seriado. Os episódios são mais ou menos independentes uns dos outros, mas podem deixar brechas para que ocorram continuidades em alguma instância. Um exemplo desse modo é o seriado brasileiro *Armação ilimitada*, realizado pela Rede Globo entre 1985 e 1988, com direção de Guel Arraes. O terceiro modo de serialização consiste em “construir um «entrelaçamento» de um enorme número de situações paralelas ou divergentes, gerando como resultado uma complexa trama de acontecimentos não necessariamente integrados” (Machado, 2000: 94, grifo do autor). Nessa categoria podem ser incluídas as recentes e bem-sucedidas séries norte-americanas *Lost* e *Heroes*.

Note-se que as definições e classificações apresentadas giram em torno da possibilidade de combinações de variantes e invariantes temáticas, iconográficas e narrativas. Esse aspecto «organizativo», por sua vez, estará presente também nas construções dos chamados romances populares e no gênero do melodrama, no formato de série ou não.

O ROMANCE POPULAR E O MELODRAMA

Muitas das características que hoje encontramos em narrativas seriadas (ou não) têm sua raiz no chamado romance popular, que nasce e se firma na França, nos anos 1830. Trata-se do aparecimento de uma narrativa direcionada para a burguesia, influenciada pelo fato de que também as mulheres começam a se tornar consumidoras desse tipo de «mercadoria romanesca». É o nascimento de um novo público, para o qual a narrativa popular fala, mas também sobre a qual fala. As plebes e as classes subalternas começam a tornar-se o objeto das narrativas.

Segundo Eco (1991), a história do romance popular é hoje dividida em três grandes períodos: a) «primeiro período ou romântico-heróico», que tem início nos anos 1930 do século XIX, paralelamente ao desenvolvimento do folhetim, ao nascimento de um novo público de leitores, pequeno-burguês, e também artesão-operário. São romances mais populistas e «democráticos»; b) «segundo período ou burguês», que surge nas últimas décadas do século XIX e pertence à era do imperialismo. Trata-se de um romance reacionário, por vezes racista e antisemita, sem preocupação de investigação social. A personagem principal não é mais o herói vingador dos oprimidos, mas o homem comum, o inocente que triunfa sobre seus inimigos depois de longas atribuições;

c) «terceiro período ou neo-heróico», que nasce nos primórdios dos anos 1900. Nesse tipo de romance, entram em cena os heróis antissociais, seres excepcionais que já não vingam os oprimidos, mas se empenham em realizar seu próprio plano egoístico de poder.

Apesar das metamorfoses pelas quais passa o romance popular ao longo do tempo, é possível enumerar suas principais características, ainda hoje presentes em diversos tipos de narrativas midiáticas ficcionais. Uma das mais recorrentes é a contraposição entre o «bem» e o «mal». O universo no qual transcorre a história é normalmente maniqueísta, submetido às duas ações opostas das forças do bem e do mal, o que permite inclusive a elaboração do enredo. A sociedade, sempre conturbada, aparece inicialmente em equilíbrio: de um lado, estão os que sofrem, os inocentes, vítimas e ao mesmo tempo protegidos, sem possibilidade de participação ativa na luta, pois esta cabe aos heróis e protagonistas. Contra o grupo dos oprimidos e inocentes, ergue-se o grupo dos dominadores, que podem ser bons ou maus, pois os dominadores usam os mesmos recursos e justificativas na hora da luta: métodos anti-sociais, golpe por golpe, o fim justifica os meios, a justiça deve triunfar ainda que com o uso da força, entre outros. É o dominador que se transmuta em justiça, e não a justiça, como lei da sociedade, que determina os movimentos do dominador. Armados um contra o outro, os dominadores (do lado bom e do lado mau) constituem duplas de inimigos mortais, cuja luta se desenrola acima do povo que eles perseguem ou protegem (Eco, 1991).

É nesse embate que ganha destaque a figura do herói, normalmente o protagonista. O herói carismático é casto e imune ao desejo, não consumido por nenhuma paixão, nem possuído por nenhuma mulher. Essas características citadas por Eco correspondem aos primeiros «protótipos» de heróis da cultura de massa, notadamente nos quadrinhos, cujo personagem mais característico é o «Super-Homem». Esses traços de caráter do herói, contudo, vão se modificando ao longo do tempo, dando lugar à figura do personagem central, heroico e corajoso, mas que é ao mesmo tempo belo e conquistador, protagonizando muitas vezes o principal núcleo amoroso da trama. Os «fracos» (ou *losers?*), uma vez não tendo a rigidez emblemática das outras personagens, servem para introduzir no romance popular um traço de humanidade. A figura do herói como Super-Homem surge no romance populista e democrático como portador de uma solução autoritária (paternalista, autogarantida e autoalicerçada) para as contradições da sociedade, atuando acima da cabeça de seus membros passivos. Os heróis decidem por conta própria o que é bom para as plebes oprimidas e como devem elas ser vingadas; jamais o Super-Homem se questiona sobre a possibilidade do povo decidir por conta própria, por isso nunca o consulta.

A constante curva narrativa do romance popular quer que no acontecimento irrompam crises e contradições e que depois, com a aparição de um deus *ex-machina* (um «salvador» vindo do além), as contradições se resolvam e a ordem volte. A estrutura narrativa exige que o universo apresente falhas, mas que essas falhas possam ser sanadas por uma ação reformadora. Eco (1991) chama a atenção para o fato de que essas estruturas fazem com que o romance popular não possa ser revolucionário, porque, do contrário, o modelo narrativo não se sustentaria.

É possível perceber, através dessa perspectiva de investigação de obras ficcionais, o quanto o contexto sócio-histórico interfere na formação de um gênero narrativo e como este é capaz de abarcar a totalidade de uma determinada visão de mundo e de reproduzi-la *ad infinitum*. Permanece no modo de contar histórias, de produzir narrativas, uma estrutura profunda na qual persevera certa lógica social ideologicamente bem marcada. Essa reprodução é possível graças aos artifícios gerados pela combinação repetição/inação, pois, como afirma Eco, o romance popular já nasce como instrumento de entretenimento de massa. De acordo com ele:

O romance popular não inventa situações narrativas originais, mas combina um repertório de situações «tópicas» já reconhecidas, aceitas, amadas por seu público (...). Os leitores, por seu lado, pedem ao romance popular (que é um instrumento de divertimento e evasão) não tanto que lhes proponha novas experiências formais ou subversões dramáticas e problemáticas dos sistemas de valores vigentes, mas exatamente o contrário: que reforce os sistemas de expectativa integrados na cultura vigente e com elas conformes (Eco, 1991: 81).

É claro que, cada vez mais, o espectador exige novas experiências estéticas, muitas vezes proporcionadas por recursos tecnológicos aplicados ao desenvolvimento de efeitos especiais. Porém, nota-se na afirmação do autor o enfoque em relação à repetição de fórmulas e estratégias narrativas, sendo possível, assim, afirmar que certos parâmetros do romance popular contribuem para a conformação da estética da repetição, apesar do ineditismo no aspecto formal.

O mesmo também pode ser verificado com relação ao melodrama, gênero teatral relacionado ao universo do romance popular. Embora desvalorizado frente a outros gêneros, como a tragédia clássica, por exemplo, o melodrama é uma constante no universo ficcional moderno, tendo se popularizado e expandido tanto na TV como no cinema. De acordo com Xavier, o melodrama, ao combinar sentimentalismo e prazer visual, “encontrou novas tonalidades vítreo-metálicas sem perder seu perfil básico, evidenciando sua adequação às demandas de uma cultura de mercado ciosa de uma incorporação do novo na

repetição” (Xavier, 2003: 89). Portanto, um «retorno» às origens desse gênero aqui empreendido é uma tentativa de capturar a base de seus mecanismos e estratégias de produção de efeitos sobre o público, de modo a identificá-los nas atuais produções televisivas atuais.

Nascido como gênero teatral na França, no final do século XVIII, o melodrama começa a estabelecer uma relação com os romances de folhetim a partir da segunda geração de autores, sendo que a maior parte dos melodramaturgos também eram romancistas e grande quantidade de romances foi adaptada para o teatro. A repetição no melodrama recai sobre algumas «convenções técnicas», sobre as quais é possível criar variações. No que diz respeito à temática, destacam-se a perseguição (como pivô de intrigas) e o reconhecimento (como estratégia de «fechamento» do enredo). De acordo com Thomasseau, essa “obsessiva” bipolaridade temática da perseguição e do reconhecimento dá ao melodrama sua dinâmica própria: “a perseguição mantém o suspense; o reconhecimento retira-o brutalmente, e quanto mais rapidamente ele se dá, mais o patético da situação é poderoso” (Thomasseau, 2005: 37). No que se refere aos personagens, sempre haverá um vilão, a “inocência perseguida”, um personagem cômico, o pai nobre etc, porém sempre mantendo uma distribuição maniqueísta dos personagens. Nesse sentido, afirma-se que os personagens do melodrama são “máscaras de comportamentos e linguagens fortemente codificadas e imediatamente identificáveis” (Thomasseau, 2005). Os traços de caráter dos personagens, se estes possuem boas ou más intenções, são criados e apresentados de forma esquemática. Adota-se, portanto, tipos emblemáticos, mas estes vão se ampliando e agregando novos traços de caráter na medida em que o gênero evolui. Nisso resulta também a incorporação de personagens que refletem os novos atores sociais que emergem das transformações sociais e políticas que ocorreram na França durante o século XIX.

O melodrama manteve sua trajetória justamente no cinema, estendendo-se mais tarde para o contexto das obras ficcionais televisivas. Ainda segundo Thomasseau (2005: 136),

o cinema, com efeito, desde seus primeiros filmes, retomará os grandes sucessos do gênero e alguns autores de melodramas (...) chegaram mesmo a escrever roteiros. Reencontramos, assim, os prolongamentos da estética melodramática nos filmes de espionagem, de capa e espada e sobretudo nos *westerns* que retomam para si os efeitos, os estereótipos e a tipologia do gênero. A televisão, por sua vez, reedita periodicamente alguns de seus grandes clássicos.

Esses “grandes clássicos” viriam a ressurgir na TV através principalmente da incorporação de seus cânones, presentes hoje nas novelas (ou *soap operas*)

e produções seriadas dessa natureza. Eco, ao analisar produtos da cultura de massa (seriados, filmes, quadrinhos), evidencia a forma de re-apropriação desses cânones do melodrama (e do romance popular), e que podem ser verificados na composição do enredo e dos personagens de diversas obras contemporâneas.

Como afirma Xavier (2003), essa capacidade de articular sentimentalismo com recursos visuais tem garantido ao melodrama dois séculos de hegemonia no universo dos espetáculos. Desde sua origem, esse gênero vem sofrendo transformações, agregando novas referências e adaptando-se às mudanças sociais. Mas em geral combina um determinado número de elementos dentro de uma fórmula que simplifica o mundo e reduz as contradições do homem a uma polaridade moral, na qual ocorre o embate entre os tiranos e os injustiçados, sendo estes últimos os que triunfam no final. Por outro lado, esse gênero tem o poder de arrebatado o público, de arrancar-lhe lágrimas ou de provocar-lhe ódio sobre um determinado personagem. O essencial, portanto, recai mais sobre as estratégias de captura do público adotadas pelo melodrama. Dessa forma, como parte de suas estratégias de «diálogo» com o público, o melodrama privilegia primeiramente a emoção e a sensação, variando estas emoções a partir de uma alternância de momentos calmos e movimentados, alegres ou patéticos. Outra característica desse gênero, novamente bem delineada por Thomasseau, reforça essa tendência: “a intriga de um melodrama não é jamais bem escrita, mas é sempre bem descrita” (2005: 136). Não é por acaso que, inicialmente, o termo melodrama foi utilizado para denominar as peças teatrais que não seguiam os critérios clássicos de montagem e que, sobretudo, utilizavam a música como contribuição para os efeitos dramáticos.

O melodrama, portanto, não tem como único componente a trama amorosa, mas oferece subsídios para destacá-la através dos dispositivos de realce do sentimental, do emotivo. Buscando em Sarlo (1985) elementos componentes do que ela denomina literatura sentimental (relativa especificamente a narrativas de circulação periódica na Argentina entre 1917 e 1927), podemos elencar algumas características familiares ao universo de produções televisivas a que estamos nos referindo. Uma delas é a primazia do amor e da paixão, podendo estes serem legítimos e saudáveis ou ilegítimos e doentios, dependendo do tipo de conjunções amorosas que se estabeleçam. As barreiras sociais, seja no âmbito econômico (apaixonados pertencentes a diferentes classes sociais), seja no moral (um dos enamorados é casado), normalmente representam fortes impedimentos e funcionam como elementos dramáticos. Outro aspecto importante é o ideal de felicidade como motor narrativo, embora toda narrativa, de certa forma, esteja atrelada a um ideal de felicidade que precisa superar as diversas peripécias da trama e que, portanto, contribui para delinear um

tipo de escrita. Mas nesse tipo de romance o ideal de felicidade está atrelado à busca do amor, que conduz o «império dos sentimentos», organizado segundo a ordem dos desejos, da sociedade e da moral.

Essas formas canônicas novamente nos remetem aos mecanismos necessários para o desenvolvimento de inovações a partir de convenções no modo de estruturação dos enredos e dos personagens, possibilitando assim modos diversificados de repetição e de serialização e, ao mesmo tempo, estratégias que garantam o envolvimento e a fidelidade do espectador.

O romance popular e as narrativas melodramáticas, portanto, utilizam diversos recursos para gerar efeitos mais sensitivos e emocionais no público, em detrimento dos efeitos de sentido (significação). Como isso ocorre?

Vários autores e métodos de análise oferecem chaves para o entendimento de como obras ficcionais atuam sobre o público, mas como o objetivo deste artigo não inclui essa preocupação, nos limitaremos em apresentar uma breve reflexão nesse sentido.

De acordo com Gomes (2004), por exemplo, o realizador de uma obra cinematográfica (e televisiva, por extensão) dispõe de vários recursos, estratégias e programas para provocar determinados efeitos no público, que podem ser de ordem cognitiva, sensorial e afetiva. O autor explica que os meios utilizados nesse tipo de obra são recursos ou materiais ordenados e dispostos de forma a produzirem efeitos de apreciação. As estratégias, por sua vez, são esses meios estruturados, compostos e agenciados como dispositivos, com o objetivo de programar efeitos específicos. Os efeitos são o resultado da articulação dos meios e estratégias sobre a apreciação, o que emerge da obra em sua forma final (Gomes, 2004).

Esse “lugar da apreciação” de uma obra supõe a existência de uma combinação de recursos e estratégias, resultando em efeitos geradores de determinados sentimentos, sentidos e sensações. A composição estética (efeitos de luz, cor e som, enquadramentos, movimentos de câmera etc.), portanto, produziria efeitos sensoriais. A composição comunicacional produz sentidos, significados, capazes de transmitir algum tipo de mensagem. Está ligada a fatores cognitivos e induzem à reflexão sobre algo. A composição poética produz efeitos emocionais no espectador; gera um determinado estado de espírito, de ânimo. Sensação, sentimento e sentido, portanto, compõem a natureza dos efeitos gerados por um filme (assim como qualquer outra obra de expressão artística).

Dessa forma, tomando como exemplo uma cena (de novela ou de filme) na qual dois personagens fazem declarações reveladoras e íntimas (e, portanto, decisivas), é bem provável que, pelos moldes melodramáticos, será usado um enquadramento de câmera mais fechado (muitas vezes com alternância de

planos e contra-planos) focando nas expressões e na proximidade dos personagens, tendo ao fundo uma luz artificial, tudo acompanhado por uma música «de clima» que aguçarà o tom sentimental e emotivo do momento. Os olhos lacrimejantes serão quase uma exigência. Cenas melodramáticas «clássicas» como aquelas em que, por exemplo, um pai morre nos braços do filho, fazendo confidências (um acontecimento patético, ligado à catástrofe, de acordo com a *Poética* de Aristóteles); os amantes se abraçam no momento do reencontro ou da separação; ou um segredo de família é revelado entre dois parentes, requerem um tratamento especial que geralmente tende a levar o espectador a se envolver emocionalmente, a criar algum tipo de identificação com os personagens.

CONCLUSÃO

A articulação empreendida entre os conceitos de serialização, repetição, melodrama e romance popular, situados num determinado campo de produção simbólica, apresenta-se como princípio norteador para uma investigação mais aprofundada, ou mesmo como complemento para outros tipos de análise de produtos audiovisuais de ficção. Os aspectos ressaltados podem aparecer tanto na instância interna de uma mesma obra (os recursos narrativos que permitem dar continuidade a um seriado, por exemplo), quanto na comparação entre dois ou mais produtos diferenciados (uma mesma estrutura profunda que é utilizada nas comédias românticas, por exemplo). São mecanismos que permitem a serialização de um produto ou de uma moldura, seja de forma explícita ou implícita. A replicação dos recursos dramáticos numa mesma obra, com poucas variações no nível discurso, permite a continuidade da narrativa ao longo de vários capítulos e episódios.

Por fim, cabe ressaltar que Thomasseau (2005), ao identificar os fatores sócio-culturais, ideológicos e morais que regeram as várias fases do teatro melodramático ao longo do século XIX (clássico, romântico e diversificado, de acordo com a sua classificação), mostra como os discursos foram se transformando ao longo do tempo e como os elementos ficcionais “no palco” acompanharam esse percurso. O mesmo tipo de trabalho é empreendido por Sarlo (1985), que por sua vez se atém a um fenômeno mais pontual. Tais estudos se apresentam como contribuições importantes para se tecer relações entre as instâncias externas e internas de obras massivas da atualidade. A análise das estruturas de superfície de obras de ficção audiovisuais contemporâneas pode fazer emergir aspectos valiosos relativos ao contexto sócio-histórico e cultural no qual foram gestadas (e ao seu campo de produção mais restrito), revelando visões de mundo predominantes e outras em processo de transição.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. Poética (s/d). Traduzida por Antônio Pinto de Carvalho. In: *Arte Retórica e Arte Poética*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro.
- BOURDIEU, Pierre (1996). *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras.
- CALABRESE, Omar (1988). *A idade neobarroca*. Lisboa, Portugal: Edições 70.
- COSTA, Jurandir Freire (1998). *Sem fraude nem favor: estudos sobre o amor romântico*. Rio de Janeiro: Rocco.
- ECO, Umberto (1991). *O super-homem de massa*. São Paulo: Perspectiva.
- _____ (1979). *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva.
- _____ (1994). *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras.
- _____ (1989). *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira.
- FIORIN, José L. (2002). *Elementos de análise do discurso*. São Paulo: Contexto.
- GOMES, W. S. (2004). La poética del cine y la cuestión del método en el análisis fílmico. *Significação*, Curitiba, v.21, n.1, pp. 85-106.
- _____ (2004). Princípios de poética: com ênfase na poética do cinema. In: PEREIRA. M.; GOMES, R.; FIGUEIREDO, V. (org.). *Comunicação, representação e práticas sociais*. Rio de Janeiro, pp. 93-125.
- KOTHE, Flávio R. (1994). *A narrativa trivial*. Brasília: Editora Universidade de Brasília.
- MACHADO, Arlindo (2005). *A televisão levada a sério*. 4ª ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo.
- SARLO, Beatriz (1985). *El imperio de los sentimientos*. Buenos Aires, Argentina: Catálogos Editora.
- SOUZA, Maria Carmem Jacob (2003). Reconhecimento e consagração: premissas para análise da autoria das telenovelas. In: *Media e Cultura*. Salvador: Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas.
- THOMASSEAU, Jean-Marie (2005). *O melodrama*. São Paulo: Perspectiva.
- XAVIER, Ismail (2003). *O olhar e a cena. Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues*. São Paulo: Cosac & Naify.

Artigo recebido em fevereiro de 2008, aprovado em setembro de 2008.

