

# Melodrama, gênero dramático e linguagem televisiva: uma análise à luz de Bakhtin

**Clara Fernandes Meirelles**

Ainda que as análises do melodrama sejam variadas, controversas e até mesmo incompatíveis, dois aspectos geram unanimidade: a durabilidade do gênero e sua maleabilidade. São essas características, aliadas à combinação de sentimentalismo e prazer visual, que têm garantido ao melodrama dois séculos de hegemonia na esfera dos espetáculos. Nascido no teatro francês do século XIX, o gênero está presente atualmente em filmes, programas de TV e livros, entre outros produtos, em países com as mais diferentes formações culturais. É inegável que continua vivo.

O que faz com que a estrutura do melodrama resista ao tempo? Que operações de atualização estão presentes e constroem as novas formas de elaboração do gênero? Considerando o melodrama dialogicamente, como esse texto cultural se transformou, do drama teatral burguês, passando pelos folhetins, radionovelas, até a forma hoje hegemônica e consolidada da telenovela? Quais são as peculiaridades contextuais que dão vida ao melodrama da teledramaturgia brasileira?

Essas questões trazem uma série de outros pensamentos sobre a cultura e a capacidade de transformação e contextualização sociocultural de um produto. Por isso, a análise que empreendo será feita à luz do pensamento bakhtiniano. Três conceitos da vasta obra do autor serão mais utilizados nesse trabalho – diálogo, polifonia e contextualização.

A primeira parte deste trabalho será destinada a uma descrição desses três conceitos de Bakhtin. Em seguida, analiso as diferentes acepções do melodrama, enquanto gênero dramático. Finalmente, buscando agregar o pensamento bakhtiniano à forma mais presente do melodrama na televisão brasileira, passo à análise das apropriações do gênero pelo audiovisual, através da telenovela.

## **PILARES DO PENSAMENTO DE BAKHTIN PARA UMA ANÁLISE DO MELODRAMA**

Apesar da necessidade de se delinear os pilares da obra de Bakhtin que serão aplicados à análise de meu objeto de pesquisa, é absolutamente difícil – impossível, eu diria – estudar um conceito elaborado pelo filósofo sem remeter a outro, e sem ter em mente as questões fundamentais que atravessam sua obra. Existe uma unidade

filosófica no pensamento de Bakhtin, que faz com que as questões ontológicas que norteiam seu trabalho estejam sempre presentes. Elas vão e voltam de maneira espiral, e expressam-se de diferentes formas nas principais categorias criadas pelo autor, de modo que todos os conceitos-chave de Bakhtin – carnaval, heteroglossia, polifonia, dialogismo, entre outros – englobam simultaneamente o textual, o intertextual e o contextual. É com essa essência bakhtiniana que pretendo trabalhar, ainda que opte por destacar e definir três conceitos em minha análise.

A alteridade se situa no âmago da obra de Bakhtin. Como muitos artistas e pensadores da época, Bakhtin estava preocupado com a relação entre sujeito e sociedade, arte e vida social. Entre 1918 e 1924, o filósofo faz diversas tentativas de enfrentar essas questões, escrevendo ensaios sobre o tema. A essência de seus escritos é a essência da relação entre *eu* e o *outro*, ou a construção da subjetividade a partir da alteridade, problema ao qual o escritor dá uma ressonância bastante pessoal (Stam, 2000).

Bakhtin observa que cada um de nós ocupa um espaço e um tempo específicos no mundo, e cada um de nós é *responsável*, ou *respondível* por nossas atividades. Essas atividades ocorrem nas fronteiras entre eu e o outro, e portanto a comunicação entre as pessoas tem uma importância capital. O eu, para Bakhtin, existe somente em diálogo com outros eus. O eu necessita da colaboração de outros para poder definir-se e ser *autor* de si mesmo. Essa necessária e produtiva complementaridade de visões, compreensões e sensibilidades forma o cerne da noção bakhtiniana de diálogo “ processo que supõe a autocompreensão através da alteridade. O eu humano não tem existência independente; depende do outro e do ambiente social (Bakhtin, 2006; Stam, 2000).

O conceito da relação dialógica entre eu e outro está presente em diversas outras dicotomias conceituais desenvolvidas pelo autor: épica/romance; oficial/carnaval; monologismo/dialogismo.

Alguns dos princípios elucidados por Bakhtin em *Marxismo e filosofia da linguagem* (2006) também serão úteis à análise do melodrama que pretendo empreender. Contrariando a lingüística saussuriana, nessa obra o filósofo afirma que a realidade da língua não é o sistema abstrato das formas, não é o enunciado monológico isolado, mas o evento social da interação verbal. A palavra orienta-se para um destinatário, e esse destinatário existe em relação clara com o sujeito falante – ele pertence a uma geração, a um gênero, a uma classe, é próximo ou afastado daquele que fala, conjunto de códigos que constituem o *tato*. O enunciado individual é moldado pelas relações de força existentes no *tato* (Bakhtin, 2006; Stam, 2000).

Assim, qualquer texto constitui uma forma de ação verbal calculada para leitura ativa e respostas internas, e para reação por parte de críticos, pastiche ou

paródia por parte de outros escritores. Essa concepção ampla de dialogismo permite-nos ver todo texto artístico como estando em diálogo não apenas com outros textos artísticos, mas também com seu público. Esse conceito multidimensional do dialogismo será aplicado, neste trabalho, ao melodrama, em duas perspectivas diferentes: primeiro, em relação à definição do gênero. Segundo, em relação à experiência do melodrama audiovisual, notadamente das telenovelas. Se aplicado a um filme, como faz Stam (2000), o dialogismo poderia se referir não apenas ao diálogo dos personagens no interior do filme, mas também ao diálogo do filme com filmes anteriores, assim como ao diálogo entre música e imagem etc. Aqui, me apropriarei do conceito para referir-me à outra produção cultural, o melodrama, especificamente a telenovela.

Uma última categoria a ser utilizada neste trabalho diz respeito ao conceito de polifonia. A partir da análise da obra de Dostoiévski, Bakhtin observa a criação do romance *polifônico*, que consiste em uma pluralidade textual de vozes e consciências diferenciadas. Onde está Dostoiévski, na multiplicidade de vozes conflitantes que constitui os seus textos? Ao contrário de uma análise monológica, Bakhtin propõe que o autor deve ser visto como o orquestrador das vozes de personagens que estão a seu lado em plena liberdade, capazes de discordar de seu criador e até rebelar-se contra ele. Não deve ser identificado como essa ou aquela voz de seus romances, mas com a instância que orchestra uma multiplicidade de vozes distintas ou mesmo antitéticas. Assim, os romances de Dostoiévski têm muitas vozes que abarcam diversos campos complementares de visão, nos quais o todo é formado pela interação de diversas consciências. A metáfora musical de polifonia assinala uma situação harmônica, em que o todo se veria prejudicado pelo desaparecimento de uma voz que fosse.

A multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenivalentes constituem, de fato, a peculiaridade fundamental dos romances de Dostoiévski. Não é a multiplicidade de caracteres e destinos que, em um mundo objetivo uno, à luz da consciência una do autor, se desenvolve nos seus romances; é precisamente a multiplicidade de consciências equipolentes e seus mundos que aqui se combinam numa unidade de acontecimento, mantendo a sua imiscibilidade (Bakhtin, 1997:4).

O que importa, portanto, como assinala Stam (2000), não é defender o poder dominador do discurso de um dos personagens, mas catalisar a interação criativa dos discursos heteroglotas dos diferentes personagens. Bakhtin endossa a troca dialógica entre personagens que são capazes de se comunicar sem perder sua individualidade. Ele rejeita uma noção burguesa, proprietária, do pensamento. Para ele, a idéia não é uma formulação individual, com direitos permanentes de residência

no interior da cabeça de uma pessoa. Idéias são, na verdade, eventos intersubjetivos elaborados no ponto de encontro dialógico entre as consciências.

A visão de Bakhtin, portanto, tal como a de Dostoiévski, é *democrática* – senão anarquizante – por prezar a revolta dos pequenos contra as definições finalizantes às quais geralmente estão submetidos.

Para Bakhtin, o embate ideológico localiza-se no centro vivo do discurso, seja na forma de um texto artístico ou no intercâmbio cotidiano da linguagem. Na vida social do enunciado – seja ele uma frase proferida verbalmente, um texto literário, um filme, uma propaganda ou um desfile de escola de samba –, cada palavra é dirigida a um interlocutor específico numa situação específica. A palavra está sujeita a pronúncias, entonações e alusões distintas. Nesse ponto, entra em cena um outro conceito muito relevante na obra de Bakhtin: o de contexto (Stam, 2000).

Existem, para o filósofo, tantos gêneros do discurso quanto situações sociais possíveis. Tantas são as possibilidades de uso da língua com determinadas especificidades, o que determinaria a formação de um gênero, quanto são as possibilidades de interação social. Bakhtin denomina “tato” ao conjunto de códigos que regem a interação discursiva. Como vimos, isso tem a ver com as relações entre interlocutores e é determinado pelo conjunto de relações sociais dos sujeitos falantes, por seus horizontes ideológicos e pelas situações concretas da conversa. Assim, o uso de uma palavra não é invariável; este significado depende de um *contexto extraverbal*, que é ilimitado. É nas situações concretas que a língua faz-se viva e presente, e não no abstracionismo e na propagação de regras.

Se Stam (2000) nota que essa noção é extremamente rica para a semiótica e análise do cinema, é possível dizer que o conceito é útil à análise de múltiplos textos culturais, inclusive o melodrama, objeto de pesquisa aqui retratado.

### **MELODRAMA, GÊNERO DRAMATÚRGICO**

Começo o capítulo com uma abordagem sobre o livro *The Melodramatic Imagination* (1996), de Peter Brooks, pois ele deu impulso a muitas reflexões que investigaram o vínculo entre melodrama e a indústria do audiovisual.

Para Brooks, o melodrama é mais que um gênero dramático de feição popular ou um receituário para roteiristas. É a forma canônica de um tipo de imaginação presente até em formas mais elevadas da literatura – ele utiliza os realistas Balzac e Henry James para comprovar. A *imaginação melodramática* permeia o *alto* e o *baixo* e cumpre uma função modelar capaz de incidir sobre variadas formas de ficção.

Brooks não vê a ascensão do melodrama como sinal de uma perda. O melodrama nasceu com o fim da Revolução Francesa e, conseqüentemente, com a

crise da sociedade cristã, baseada na Igreja, na monarquia e na cristandade. A partir desse momento, para o autor, certas formas literárias se tornaram *invalidadas*, como a tragédia e a comédia de costumes. O melodrama não corresponde somente ao fim da tragédia, mas ao fim da perda da visão trágica. Esses fatores histórico-culturais fizeram com que a questão da verdade e da ética fosse posta em jogo. A instauração da ética como modelo de vida passou a ser uma preocupação política, de modo que a república surge como instauradora da moralidade.

Esse é o contexto que produz o melodrama. A luta incessante contra os inimigos, os chamados vilões, que corrompem a moralidade e que devem ser confrontados e removidos para que seja assegurado o triunfo da virtude. E, mais do que isso, o melodrama utiliza uma linguagem muito clara para dizer o que pretende, ou seja, para elucidar sobre o triunfo da moralidade operativa e evidente.

Capaz de múltiplas adaptações, o melodrama formaliza um imaginário que busca sempre dar corpo à moral, torná-la visível. Fornece uma pedagogia do certo e errado que não exige uma interpretação racional do mundo, confiando na intuição e nos sentimentos naturais do indivíduo na lida com tramas que envolvem, quase sempre, laços de família. “O melodrama se tornou o principal modo por descobrir, demonstrar e fazer operacional o universo moral da era pós-sagrada” (Brooks, 1996:39).

A título de esquema, como esclarece Xavier (2003), o gênero foi associado a um maniqueísmo entre bem e mal, a uma fabulação que não suporta ironias, que é avessa a ambigüidades. Ele se oporia ao realismo moderno e ao da tragédia, essas sim formas históricas de uma imaginação esclarecida que se confronta com a verdade, organizando o mundo como uma rede complexa de contradições. Essas distinções serviram de baliza, ao longo do século XX, para estruturar uma oposição entre ficção alternativa e a rotina dos meios de comunicação.<sup>1</sup>

Nos anos 1970, entretanto, ainda que a produção audiovisual no cinema e na televisão estivesse fortemente vinculada pelo melodrama, novas formas de arte promoveram uma revisão do gênero. Essa transformação ocorreu em um diálogo amplo das artes com o melodrama da televisão e com os preceitos das narrativas da sociedade de consumo. Um exemplo notório é a arte de Andy Warhol, que se apropria ironicamente de diversos mecanismos presentes na sociedade de consumo, como o culto à personalidade e o imaginário sentimental melodramático. Xavier (2003) utiliza o termo *melodrama pop* para referir-se a esse tipo de revisão do melodrama.

Não há como não notar a paródia que Warhol e outros artistas, como Pedro Almodóvar, vão desenvolver em relação a um gênero que se supunha finalizado. À luz de Bakhtin e de sua concepção polifônica da obra de arte, é possível enxergar na

reapropriação do melodrama pop uma visível paródia, em que valores da sociedade de consumo são criticados e deslocados, e dão lugar a uma desestabilização do uso da linguagem e do código operante. Nota-se, entretanto, que, ainda que esta visão esteja impregnada de crítica, ela integra o universo da mídia auto-referenciada; ou seja, ainda que o objetivo seja fugir da esfera monopolista da televisão, a arte do melodrama pop refere-se à televisão o tempo todo.

Cabe, aqui, fazer uma ressalva em relação a tais usos do melodrama, conforme assinala Xavier (2003), para não cair no engano de celebrá-las acriticamente, simplesmente pelo fato de simbolizarem um contraponto ao formato até então conhecido. Se um dia tais formas foram a revisão crítica, tempos depois tornaram-se rotina da indústria e marcaram a permanência de estruturas mais convencionais, como a própria televisão, tema de nossa próxima seção.

Outra oposição bastante comum é a melodrama *versus* realismo, que abarcaria algumas subdivisões, como telenovelas brasileiras e telenovelas mexicanas, e outros debates intrincados no cinema. Tal dicotomia parece estar baseada em um equívoco. Atualmente, as telenovelas, em especial as brasileiras, bem como diversas produções cinematográficas, possuem um grau de realismo bastante expressivo, o que não anula a presença da matriz melodramática em sua essência, apenas demonstra como certas composições conseguem reunir diferentes vozes estéticas, que compõem formando um todo harmônico. Um exemplo simples são as novelas de Manoel Carlos, autor que zela por retratar o cotidiano e o banal em suas elaborações ficcionais. Ali, realismo e melodrama não estão em disputa: ao contrário, beneficiam-se mutuamente, em uma composição que é atualmente um dos maiores sucessos de audiência da televisão brasileira.

A maleabilidade é sem dúvida o fator que permitiu a permanência da matriz melodramática no século XX, com todas as mudanças sociais e culturais que aconteceram. Como poucos, o melodrama consegue trabalhar na ficção imaginários completamente diferentes. Por isso, conseguiu absorver o discurso psicologizante do imaginário moderno, em que a admissão do prazer substituiu a moral religiosa. Os padrões morais do melodrama ajustaram-se à sociedade de consumo. Embora ainda afeito às encarnações do bem e do mal, são incorporadas as variações que tais noções têm sofrido. É um intercâmbio entre discursos, tal como propunha Bakhtin (Xavier, 2003; Bakhtin, 2006).

## DIÁLOGOS COM O SENSACIONAL

O conceito do sensacional também se relaciona com o surgimento da forma melodramática. A modernidade trouxe a intensificação do ambiente urbano,

decorrente da industrialização, da urbanização, do crescimento populacional rápidos, além da proliferação de novas tecnologias e meios de transporte. Finalmente, com a modernidade tem início a explosão de uma cultura de consumo de massa. Os indivíduos passaram a lidar com um bombardeio de estímulos, com uma nova intensidade de estimulação sensorial.

À medida que o ambiente urbano ficava mais intenso, o mesmo ocorria com as sensações dos entretenimentos comerciais. Perto da virada do século, uma grande quantidade de diversões passou a dar mais ênfase ao espetáculo, ao sensacionalismo e à surpresa. A *sensacionalização* do divertimento comercial foi enfatizada de modo particular no melodrama teatral, que passou a exibir ações violentas, incêndios, explosões, naufrágios, enfim, cenas de sensação. O tom do melodrama mudava, ganhando a alma metropolitana da modernidade. “O divertimento sensacionalista era a contrapartida estética das transformações radicais do espaço, do tempo e da indústria” (Singer, 2001:115). O sensacionalismo popular compensou e ao mesmo tempo imitou a estrutura frenética, desarticulada da vida moderna.<sup>2</sup>

Assim, o melodrama demonstra ser um gênero vivo, uma língua operante na sociedade atual, principalmente porque se ajusta aos códigos vigentes, consegue adaptar sua matriz literária a diferentes configurações sociais, ou, em termos bakhtinianos, a contextos diversos. Se, como explica Brooks, o surgimento do gênero ocorre no fim da Revolução Francesa, o uso corriqueiro no cinema e na TV é mais do que prova dessa capacidade de adaptação.

Tais como os *clássicos*, que recebem tal denominação por estarem sempre atualizados, em leituras que transcendem o tempo e o espaço em que foram originalmente concebidos, também o melodrama consegue tal feito, e é incorporado a variados contextos, indiferentes ao que gerou sua concepção original (Bakhtin, 2006). Como bem observa Xavier:

Há melodramas de esquerda e de direita, contrários ou favoráveis ao poder instituído, e o problema não está tanto numa inclinação francamente conservadora ou sentimentalmente revolucionária, mas no fato de que o gênero, por tradição, abriga e ao mesmo tempo simplifica as questões em pauta na sociedade, trabalhando a experiência dos injustiçados em termos de uma diátribe moral dirigida aos homens de má vontade (Xavier, 2003:93).

### **VELHA MATRIZ, NOVA FORMA: TELENOVELAS, DIALOGISMO E CONTEXTUALIZAÇÃO**

Para começar a discussão sobre as transformações dialógicas por que passou o gênero melodramático em sua trajetória na telenovela, evoco um pensamento

de Martín-Barbero (Martín-Barbero e Rey, 2004) que vê uma profunda contradição na hegemonia audiovisual: para o autor, ao mesmo tempo em que a revolução tecnológica se desenvolve com uma expansão e diversificação sem limites dos *formatos*, vive-se um profundo desgaste dos *gêneros*.<sup>3</sup>

Essa diferenciação entre as nomenclaturas de formato e gênero, empregadas por Martín-Barbero e que também surgem com frequência no senso comum, parecem bastante elucidativas acerca das transformações da linguagem audiovisual e da manutenção da matriz melodramática. Usando o arsenal teórico bakhtiniano, pode-se dizer que as mudanças de formato induzem o melodrama a dialogar com o contexto atual, adquirir a maleabilidade necessária à operação social, e continuar vivo e interessante, dialogando com outras formas, outros gêneros.

De fato, atualmente assiste-se a uma explosão de novos formatos em ficção seriada: além da clássica telenovela, há os *sitcoms*, os seriados, as séries, minisséries e microsséries, os seriados que se originam de filmes, os quadros ficcionais em programas de auditório, as novelas infantis, os desenhos animados. O advento da televisão digital e a conseqüente possibilidade de interação direta do espectador com o desenrolar da trama certamente trará uma enxurrada de novos formatos ficcionais. O que se questiona é: através de que mecanismos consegue o melodrama manter-se como matriz? Com que forças dialoga o gênero, para manter-se hegemônico?

Como disse Martín-Barbero, a televisão constitui um âmbito decisivo do reconhecimento sociocultural, do desfazer-se e refazer-se das identidades coletivas, tanto as dos povos como as dos grupos. Segundo esse autor, a telenovela é a narrativa que melhor demonstra os cruzamentos entre memória e formato, entre lógicas da globalização e dinâmicas culturais.

Essa narrativa televisiva é o que catalisa o desenvolvimento da indústria audiovisual latino-americana, justamente ao misturar os avanços tecnológicos da mídia com as velhas narrativas que fazem parte da vida cultural desses povos. O que não pode nos ocultar que o relato novelesco remete também à longa experiência do mercado para captar, na estrutura repetitiva da série, as dimensões ritualizadas da vida cotidiana. E, assim, conectar com as novas sensibilidades populares para revitalizar narrativas midiáticas gastas.

De acordo com Martín-Barbero e Rey (2004), entendemos por tradicional aquele tipo de telenovela que dá forma a um gênero sério, no qual predomina a inclinação trágica. Gênero moldado por um formato que põe em imagens unicamente paixões e sentimentos primordiais, elementares, excluindo do espaço dramático toda ambigüidade ou complexidade histórica e neutralizando, com frequência, as referências de lugar e tempo.

As telenovelas latinas possuem uma origem parecida: ambas remontam ao teleteatro. A nova ficção televisiva dava seus primeiros passos aproveitando um time de artistas e profissionais que ainda se familiarizaria com a nova linguagem, mas que trazia, sobretudo, a experiência em um tipo de ficção que já havia caído no gosto popular: a radionovela e o teleteatro. Assim, vai se dando uma transição da peça teatral ao texto para televisão que tem sua consolidação definitiva na década de 1960 e, mais concretamente, com o surgimento da telenovela (Martín-Barbero e Rey, 2004).

A consolidação da telenovela como gênero televisivo impõe um amadurecimento da lógica televisiva, que é possível comprovar nas estratégias narrativas, no desenvolvimento temporal e na programação periódica. De fato, o que está em operação é a consolidação de um novo vocabulário simbólico, construído não só pelos que criam o produto, mas também pelos espectadores, que acompanham e legitimam a nova lógica. Naquele novo contexto, em que acontecem mudanças sociais, culturais, e que a América Latina, de maneira geral, vive um processo de modernização e industrialização, a telenovela surge como uma nova linguagem ficcional, que vai se articular com todas as demais mudanças em curso. É um novo gênero de discurso, atrelado, como não podia deixar de ser, a um contexto.<sup>4</sup>

As diferenças começaram a ser notadas rapidamente. A televisão permitia divulgar massificadamente manifestações artísticas reservadas a públicos minoritários, tornar presentes outras ordens de gosto, que se qualificam como *grossos* ou próprios da *ralé*, validar pouco a pouco expressões culturais até então excluídas dos cânones aceitáveis, como o humor e a farsa, introduzir uma noção de espetáculo até então desconhecida, contrastar diversas maneiras de viver e ainda antagônicas às propostas tidas como modelares pela escola, pela família ou pela Igreja, além de modificar a oferta cultural segundo as lógicas comerciais e do consumo de massa (Martín-Barbero e Rey, 2004; Freire Filho, 2003).

Se, nos anos 1950, o teleteatro significa um gênero que impulsiona a modernidade cultural, diante do conservadorismo estético e político das elites, nos anos 1960, a telenovela, como gênero em ascensão, representa a crescente massificação das narrativas. A classe média deixa de ocupar uma posição subalterna e passa ao centro. As formas culturais sucumbem às necessidades de representação dos novos habitantes urbanos e as pressões modernizadoras que chegam com as mídias, como a televisão.

Um exemplo interessante é a telenovela *Beto Rockfeller*, transmitida pela TV Tupi em 1968. Ela marca o início da conformação de um outro modelo, que denominamos moderno, e que é aquele que, sem romper de todo o esquema melodramático, irá incorporar um realismo que possibilita a *cotidianização da narrativa*

e o encontro do gênero com a história e alguns matizes culturais do Brasil. O primeiro modelo constitui o segredo do sucesso de novelas mexicanas, já o segundo foi o que ganhou reconhecimento para as novelas brasileiras.

O modelo brasileiro caracterizou-se por desenvolver capacidades expressivas abertas pelo cinema, publicidade e videoclipe. Os personagens se libertam do peso do destino e se aproximam das rotinas cotidianas e das ambigüidades da história, da diversidade das falas e do costume. Martín-Barbero ressalta o que acaba sendo bastante positivo, enquanto a grande e densa experiência cinematográfica brasileira possibilitou uma especificidade de atuação que a televisão soube aproveitar, isso é, o cinema marcou forte e positivamente a produção televisiva (Martín-Barbero e Rey, 2004).

Partindo da linguagem do teleteatro até a forma final da telenovela, o melodrama atravessou muitas transformações. A telenovela se insere nas lógicas comerciais, com uma acolhida crescente e repercussões econômicas e de publicidade evidentes, enquanto o teleteatro não tinha o mesmo potencial de massas. A telenovela trabalha com a continuidade temporal, primeiro estendendo seus capítulos por vários dias na semana e, depois, por todos os dias. A duração e a estrutura narrativa melodramática fazem dessa uma realização televisiva por excelência (Martín-Barbero e Rey, 2004). O teleteatro mostrou-se menos adaptado ao progresso da linguagem audiovisual própria da televisão. Ele sucumbiu diante de um gênero que se adaptou velozmente, tanto nas rotinas produtivas como em seu consumo, às mudanças tecnológicas, comerciais e às flutuações dos gostos. A telenovela consegue superar com facilidade as dificuldades econômicas vividas pelo teleteatro.

### **DIÁLOGOS E INOVAÇÕES NA TRAMA LITERÁRIA**

Do ponto de vista da criação da trama literária, também se notam algumas modificações trazidas pela telenovela em seu momento de implementação inicial. Como destaca Martín-Barbero, a adaptação de formato significou escolher determinadas obras, destacar personagens específicos e enfatizar sua trama pessoal, além de ressaltar certos elementos dramáticos.

A adaptação do melodrama folhetinesco literário para o teleteatro e para a telenovela não foi realizada sem tensões e sem discussões acerca do novo modelo. O diálogo do discurso literário com a televisão frequentemente contesta a superficialidade dos assuntos, os esquematismos narrativos, os estratégias do mercado. Na verdade, o que está em pauta são as transformações que permitem às massas urbanas se apropriar da modernidade sem deixar sua cultura oral, incorporar-se por fora das instituições de ensino.

Analisando essa transformação com um olhar bakhtiniano, pode-se dizer que existe um jogo de poder na reinvenção do melodrama, uma vez que as classes privilegiadas desdenham e temem essa nova linguagem porque ela se refere a um repertório que reflete e interage com a cultura popular, a cultura não-oficial, e, nesse primeiro momento, consegue o feito de ser aceita pelo mercado ao mesmo tempo em que promove uma subversão dos valores oficiais, a carnavalização (Bakhtin, 1997; Martín-Barbero e Rey, 2004).

Essa ligação da cultura oral com a telenovela permite a predominância do *contar a*, conforme assinala Martín-Barbero (Martín-Barbero e Rey, 2004), o que implica uma certa redundância, estabelecendo, dia após dia, a continuidade dramática. E conserva também a abertura temporal indefinida do relato, pois sabe-se quando começa, mas não quando acaba.

Além disso, fator essencial às telenovelas, e em especial às telenovelas brasileiras contemporâneas, é o vínculo com a atualidade do que acontece enquanto dura o relato. A telenovela cada vez mais se ocupa de uma posição de articulação com o mundo real, o que não só serve para promover mais uma transformação no formato, questionando as barreiras entre ficção e realidade, mas também para reafirmar sua relação contextual e seu papel social. Alguns exemplos interessantes são as tramas de Glória Perez, que freqüentemente se aliam a campanhas sociais existentes, como a das crianças desaparecidas, e as novelas de Manoel Carlos, que se utilizam do mesmo recurso, como *Páginas da vida*, que abordou o preconceito aos portadores de síndrome de Down. Exemplo ainda mais pitoresco é a passeata contra a violência que a novela *Mulheres apaixonadas* promoveu, protesto que aconteceu tanto na trama como na vida real, extrapolando os já tensos limites entre essas categorias.

## **A LITERATURA DE FOLHETIM:**

### **MAIS UM DISCURSO NO MOSAICO DO MELODRAMA**

Para compreender melhor o caminho realizado pela dramaturgia melodramática, é preciso retornar às origens da confecção dos textos. Inicialmente, os textos de telenovela eram elaborados por escritores que haviam ganhado notoriedade em outras áreas que não a escrita audiovisual. Gabriel García Márquez na Colômbia, Nelson Rodrigues no Brasil. Mas, como explica Martín-Barbero (Martín-Barbero e Rey, 2004), a televisão inicialmente se ofereceu aos escritores como um modo de expansão de suas obras. A televisão tinha uma tarefa difusiva: ilustrar obras com imagens sujeitas à lógica da narrativa escrita. A experiência audiovisual era temida como elemento deformador, então a qualidade era tanto maior quanto mais fiel ao texto literário original.

É possível concluir, portanto, que esse tipo de melodrama ainda não tinha dado o salto maior para as transformações do audiovisual. A luta de poder expressava-se na linguagem: o monopólio do assim denominado *bom gosto* impedia a consolidação de um tipo de melodrama que sucumbisse por completo ao gosto das massas, ou seja, a apropriação de um tipo de prazer no maior meio de comunicação já existente.

Em meados dos anos 1970, entretanto, literatura e televisão passaram a influenciar-se mutuamente: do lado da literatura, pela folhetinização do relato, que aproximou o roteiro de televisão à modalidade serial das produções norte-americanas de longa duração. Na televisão, passou-se a desenvolver uma linguagem específica da narração televisiva. A partir daí, esse tipo específico de linguagem ganha espaço.

Note-se que nesse embate é possível fazer uma análise à luz de Bakhtin e ver que não é somente a consolidação de um meio de comunicação que está em jogo, mas o domínio sobre a linguagem e os códigos de relato. A consolidação da figura do autor de telenovela, tão popular no Brasil, é o resultado do amadurecimento e legitimação cultural desse novo tipo de linguagem.

É o início de uma prática que vincula a experiência estética com as exigências das condições comerciais e industriais de produção. Assumindo a mistura dos formatos industriais com as formas culturais, das ideologias profissionais com as rotinas produtivas, das flexões criativas com as necessidades estratégicas das telenovelas, autor e diretor conseguem para a narração da telenovela um estatuto profissional e uma expressividade própria (Martín-Barbero e Rey, 2004).

É a mídia em busca de seu próprio idioma. Os novos textos de telenovela buscam construir relatos próprios de televisão. A telenovela possibilitará a profissionalização do ofício de autor de telenovelas, introduzindo as bases de sua legitimação estética e de seu reconhecimento profissional.

A partir do amadurecimento da linguagem, surge um outro fenômeno muito interessante, o entrecruzamento de gêneros com a permanência do melodrama como matriz. Os autores começam a utilizar o melodrama com a comédia, a farsa, o terror, a aventura, e muitos outros gêneros. Martín-Barbero (Martín-Barbero e Rey, 2004:156) dá especial destaque à comédia, que, para ele, “começa a minar o melodrama”, desvertebrando-a, o que garantiu a conservação do fervor popular por um tipo de telenovela que deslocou seu peso dramático das grandes paixões para os costumes cotidianos identificadores de uma região e uma época.

A palavra *encanta*, conecta o dito popular com a metáfora, num encontro da televisão com a oralidade cultural do país e com a escrita que rompeu a gramática para liberar as sensibilidades e os ritmos do oral.

Na década de 1990, mais uma mudança afeta a produção teledramatúrgica latino-americana: a internacionalização. Ainda que ela tenha acontecido em anos anteriores, agora é requisito indispensável na criação melodramática. A novela dos anos 1990, mantendo os marcos do melodrama, introduz temas novos, compõe os personagens de maneira mais complexa, elabora com maiores matizes os contextos, investiga com maior cuidado os diálogos e o universo referencial no qual transcorrem as situações. A dramatização influi nesse sentido na telenovela, que já se arrisca a apresentar reflexões humanas mais cotidianas, além de uma geografia interior menos esquemática e mais moderna.

Conforme escreve José Mario Ortiz Ramos, a telenovela brasileira trabalha bem a mescla entre universal e particular, pois

(...) toma sua energia ficcional dessa característica, que teve uma ressonância nos mercados interno e externo, mesclando uma matriz universal com peculiaridades nacionais, sem deixar de incorporar as inovações tecnológicas e as tendências mais atualizadas, tanto no plano da linguagem televisiva quanto no das temáticas. Todas as suas variantes são, na verdade, uma hábil combinação de gêneros, tendo o melodrama como base, porém integrando-o com outras possibilidades ficcionais (Ramos *apud* Martín-Barbero e Rey, 2004:página).

### **RESPONDIBILIDADE E TELENOVELA: A RECEPÇÃO**

Um outro ponto importante para essa análise, que não poderia deixar de ser contemplado, é a interpretação que cada espectador faz da telenovela. De acordo com as noções de responsabilidade e responsabilidade bakhtinianas, cada espectador refaz a simbologia do melodrama de maneira individual, de acordo com o lugar que ocupa no mundo e as condições socioculturais de sua experiência com aquele texto cultural. A esse respeito, cabe citar o trabalho de Lopes (Lopes *et alii*, 2002), que recolhe inúmeros depoimentos para analisar o envolvimento dos espectadores com a telenovela. Isso envolve inúmeros fatores, que vão desde a rotina de assistência e o posicionamento do aparelho de televisão na casa até a apropriação dos códigos de comportamento, a identificação com os personagens, o recontar da trama, que passa a ser assunto em esferas como ao trabalho, lazer etc. Lopes parte da concepção do gênero ficcional como matriz cultural e estratégia de comunicabilidade, sendo, portanto, parte constitutiva do meio – a televisão – e elemento de expressão do cotidiano vivido pelos receptores.

Os “modos de ler”, conforme expressão utilizada pela autora, estão muito ligados às tradições, preocupações e expectativas da vida prática, que a pesquisadora tenta apreender através da cultura da família. Essa afirmação remete

indubitavelmente ao pensamento bakhtiniano, uma vez que, para o pensador, é a partir das relações concretas e das experiências no mundo real que se estabelecem as relações discursivas. O estudo mostra como as fronteiras entre os pólos de produção e recepção não são rígidas, mas se interpenetram na produção social do sentido. Nas palavras da autora:

A familiaridade existe porque os gêneros acionam mecanismos de recomposição da memória e do imaginário coletivos de diferentes grupos sociais e porque a narrativa de gênero supõe a existência de um repertório compartilhado que permite o diálogo (Lopes *et alii*, 2002:página).

### CONSIDERAÇÕES FINAIS

É possível definir a telenovela como um texto dialógico, que contém não só as relações aqui discutidas, mas em que também é fundamental o vínculo que o espectador estabelece com a trama, alimentando-a com a própria vida. É uma confusão entre relato e vida, em que se cruzam diversas lógicas: a padronização, repetição e serialidade (lógica do sistema produtivo), a do conto popular, a do romance. A telenovela ativa também um modo de leitura muito particular, uma vez que a maioria desfruta não só do prazer de vê-la, mas de contá-la, e é nesse relato que se encontra a sobreposição entre narração e experiência. Em que a experiência se incorpora ao relato.

A telenovela é um texto cultural dialógico não só porque funde diferentes gêneros, lógicas e funções literárias, mas também porque o modo de ver novela institui uma relação *dialógica*, em que cada parte daquele conjunto encontra-se em harmonia com as outras, compondo um todo polifônico.

CLARA FERNANDES MEIRELLES é Bacharel em Comunicação Social com habilitação em jornalismo (UFRJ) e aluna do curso de Pós-Graduação (Mestrado) em Comunicação e Cultura (linha Mídia e Mediações Socioculturais) da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro/ECO-UFRJ.

## NOTAS

1 Xavier (2003) esclarece, sobre isso, que a tendência do cinema de autor dos anos 1950 e 1960 era marcar a diferença entre cinema popular e cinema crítico. Apenas nos anos 1970 o processo do melodrama foi reaberto, e o cinema passou a dialogar com os produtos da indústria, como estratégia de um novo cinema político que desejava uma comunicação maior com o público. As experiências de Fassbinder e Douglas Sirk são emblemáticas desse período. Em relação a esse processo, entretanto, é essencial ressaltar que os experimentalismos cinematográficos conviviam com o cinema de Hollywood, fortemente marcado pelo melodrama.

2 O sensacional não foi um gênero exclusivo do contexto histórico do surgimento da modernidade, na transição do século XIX para o XX. Ele está presente atualmente em inúmeros produtos da cultura de massa na pós-modernidade, como, por exemplo, nas narrativas jornalísticas populares. As notícias desses periódicos, de acordo com Barbosa (2004), teriam o teor do sensacional, do espantoso e do chocante, construindo um relato que se aproximaria de um melodrama do cotidiano, embora os personagens sejam tirados da realidade objetiva.

3 Walter Benjamin, em “O narrador”, aponta para o fim da narração, o que supõe a troca de experiências. O filósofo associa a asfixia do relato ao aparecimento de um novo modo de comunicar, que é a informação, que substitui a experiência do narrador pelo saber experimentado do cronista ou jornalista (Martín-Barbero e Rey, 2004).

4 A relação entre contexto histórico-cultural e telenovela merece uma abordagem mais ampla que, por uma limitação de espaço e tempo, não pôde ser realizada nesse trabalho. É, entretanto, absolutamente relevante reconhecer, inclusive pelo fato de se estar utilizando uma abordagem bakhtiniana, as causalidades que vinculam o surgimento dessa nova linguagem ficcional, ou de uma reinvenção dessa linguagem ficcional, com a modernização latino-americana.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARBOSA, Marialva. “Jornalismo popular e sensacionalismo”, in *Verso e Reverso - Revista da Comunicação*, ano XVIII, número 39, 2004.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

\_\_\_\_\_. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.[não mencionado no texto]

\_\_\_\_\_. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 2006.

BROOKS, Peter. *The Melodramatic Imagination*. Nova York: Columbia University Press, 1984.

FREIRE FILHO, João. “Memórias do mundo cão: 50 anos de debates sobre o ‘nível’ da TV no Brasil”, in LOPES, Maria Immacolata Vassalo de e BUONANNO, Milly. *Comunicação e Ética: Colóquio Brasil-Itália*. São Paulo: Intercom, 2003.

LOPES, Maria Immacolata Vassalo de; BORELLI, Silvia Helena Simões e RESENDE, Vera da Rocha. *Vivendo com a telenovela – mediações, recepção, teleficcionalidade*. São Paulo: Summus Editorial, 2002.

MARTÍN-BARBERO, Jesús e REY, German. *Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva*. São Paulo: Editora Senac, 2004.

SINGER, Ben. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular, in SCHWARTZ, Vanessa e CHARNEY, Leo. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

STAM, Robert. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo: Editora Ática, 2000.

XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena – melodrama, Hollywood, Cinema Novo*, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2003.