

Melodrama, folhetim e telenovela

anotações para um estudo comparativo

por Flávio Luiz Porto e Silva

46

RESUMO

Originário do século XVIII, os elementos do melodrama são detectáveis na telenovela brasileira. Esta vem comovendo e prendendo a atenção de milhões de telespectadores assim como o fizeram as peças daquele gênero de teatro com as platéias do passado.

PALAVRAS-CHAVE

melodrama, folhetim, radionovela, telenovela brasileira

ABSTRACT

Originated in the nineteenth century, the elements of melodrama can be found in Brazilian soap operas, which now attract the attention of millions of viewers the same way as melodramatic theater used to do to its audiences in the past.

KEYWORDS

melodrama, feuilleton (serial novel), radio soap opera, Brazilian soap opera

Introdução

Quando se abordam as origens da telenovela, poderíamos dizer que, à semelhança de Charles Guilbert de Pixérécourt (1773-1844) ao referir-se à Tragédia e à Comédia no seu tempo, *tout était dit, tout était fait*.¹ O mais comum é filiá-la ao romance-folhetim, o que lhe valeu a denominação de “folhetim eletrônico”, explicando assim a sua ligação com esse gênero e a permanência de uma estrutura literária herdada do século XIX. Embora o romance-folhetim seja a fonte mais evidente, mais prudente seria considerar a telenovela como fruto de vários antecedentes. Na sua formação, portanto, estariam presentes entre outros: o melodrama teatral, o romance europeu do século XIX; o romance em folhetim, por jornal, também do século XIX; o romance em folhetim, por entregas (fascículo); a fita-em-série norte-americana; a radionovela; as histórias em quadrinhos e a fotonovela.

Na maioria dos estudos, que buscam a gênese da telenovela, disserta-se longamente sobre o folhetim que, nascido na França nos anos 30 do século XIX,

irradia-se pela Europa e, cruzando o Atlântico, alcança a América, espalhando-se inclusive pela América Latina. O cinema o incorpora (a fita-em-série é um exemplo), o rádio dá-lhe sonoridade através da radionovela, as histórias em quadrinhos e a fotonovela roubam-lhe as páginas dos jornais e revistas - o gancho “continua no próximo capítulo” já implícito nas narrativas da personagem Sheherazade de *As mil e uma noites*.

E quanto ao melodrama? Dele se diz que, similar ao romance-folhetim, ao cinema, às histórias em quadrinhos e à fotonovela, a radionovela e a telenovela absorveram-lhe principalmente as situações melodramáticas e seus *coups de théâtre*. Não se vai muito além. A atenção centra-se mais na ligação com o folhetim, na sua estrutura e nos temas diversos que o percorrem. No entanto, o melodrama ajusta-se facilmente na programação televisiva e renasce plenamente na telenovela, comovendo e prendendo o interesse de milhões de telespectadores, assim como o fizeram as peças desse gênero de teatro com as platéias do passado.

Melodrama

Ivete Huppés, em seu livro *Melodrama: o gênero e sua permanência*, mostra que a sua origem está associada à ópera: “Na Itália, onde era de fato sinônimo de ópera, também se ligou à opereta e à ópera popular, que junta texto e canção, sendo conhecido desde o século XVII. Daí passou à França, atingindo então o estágio composicional que veio a conquistar o prestígio e a aceitação que lhe reconhecemos. A forma é popular desde as últimas décadas do século XVIII”.² A autora menciona inclusive um *Traité du mélodrame* (1762), escrito por Laurent Garcins, e liga o gênero a fontes da literatura alemã e à obra de Shakespeare (1564-1616).

Por volta de 1797 o melodrama, segundo o *Dicionário de Teatro*, de Patrice Pavis, “passa a ser um novo gênero, aquele de uma peça popular que, mostrando os bons e maus em situações apavorantes ou enternecedoras, visa comover o público com pouca preocupação com o texto, mas com grandes reforços de efeitos cênicos”. Desenvolvendo-se “no momento em que a encenação começa a impor seus efeitos visuais e espetaculares, a substituir o texto elegante por golpes de teatro impressionantes”, o melodrama triunfa com sua estrutura narrativa imutável: amor, infelicidade, vingança, perseguições como eixo da intriga, triunfo da virtude, castigos e recompensas. As personagens surgem “claramente, separadas em boas e más, não têm uma opção trágica possível; elas são poços de bons ou maus sentimentos, de certezas e evidências que não sofrem contradição. Seus sentimentos e discursos, exagerados

até o limite do paródico, favorecem no espectador uma identificação fácil e uma catarse barata”.³

O surgimento e desenvolvimento do melodrama ocorrem dentro de um contexto de profundas e radicais transformações da sociedade francesa, ligadas à ideologia da burguesia que, no início do século XIX, afirma sua força oriunda da Revolução Francesa. Nesse quadro de tantas mudanças, cúmplice de uma teatralidade exagerada e do espetacular, termina por cancelar a ordem burguesa recentemente estabelecida.

Para Pixérécourt, escritor que, a partir da própria obra, formulou as bases do melodrama francês, este “será sempre um meio de instrução para o povo porque pelo menos este gênero está ao seu alcance”.⁴ Em *Dernières réflexions de l'auteur sur le mélodrame*, ele confessa ter se lançado na carreira espinhosa do teatro imbuído de idéias religiosas e sentimentos morais o que é facilmente perceptível na leitura e/ou encenação de suas peças, animadas, como observou Charles Nodier (1780-1844), de um profundo sentimento de conduta e de moralidade, inspirando idéias de justiça e de humanidade numa época difícil onde o povo não podia recomeçar sua educação religiosa e social a não ser no teatro. É tudo isso sob uma forma atraente que não perdia nunca seu efeito cênico ao mesmo tempo em que inculcava lições graves e proveitosas na alma dos espectadores.⁵

Por incrível que possa parecer, a força e os exemplos morais do melodrama, sobretudo no que diz respeito às obras de Pixérécourt, teriam sido de tal extensão que, na época, a criminalidade diminuiu principalmente entre as classes menos esclarecidas e favorecidas economicamente. A um criminoso poderia ser dito: “Infeliz! Você nunca assistiu a uma peça de Pixérécourt?”

Se tais princípios nortearam a obra de Pixérécourt, isto não quer dizer que todo o teatro melodramático tenha seguido esses ideais. O gênero estava em voga, autores o cultuavam por nele acreditarem ou, dominando sua estrutura e artifícios, exploravam-no com vistas no sucesso e no retorno financeiro. De um modo ou outro, o que parece ser uma verdade é o fato de o melodrama realmente confirmar a ordem burguesa estabelecida após a Revolução, refletindo os valores dessa ordem, pensamento este, um século e meio depois aplicável à radionovela e à telenovela, estudadas por alguns como convergência de valores morais da sociedade.

Ivete Huppés coloca que o teatro de estilo romântico costuma ser associado com o melodrama e com o drama histórico, observando que o primeiro dá preferência a enredos sentimentais, enquanto o drama histórico vai buscar inspiração em vultos resgatados à realidade do passado, mobilizando recursos frequentemente associados ao melodrama tais como a valorização da ação, o embate

entre o vício e a virtude, as sugestões do cenário buscando o impacto do mesmo sobre a platéia.

Sem entrarmos na questão do Romantismo e a busca no passado de feitos e glórias como valores para afirmação do nacionalismo, vale acrescentar que, muitas vezes, nesses dramas históricos, a História propriamente dita aparece apenas como pretexto, detalhe secundário ou pano de fundo para, através de figuras históricas reinventadas e colocadas ao lado de personagens fictícios, compor o entrecho que sirva ao escritor para estabelecer um paralelo com o presente, passar a lição moral ou simplesmente entreter o público.

Ao estudar a trajetória do melodrama ao longo do século XIX e início do XX, Jean-Marie Thomasseau identifica três fases sucessivas: o melodrama clássico (1800-1823), o melo-drama romântico (1823-1848) e o melodrama diversificado (1848-1914). Nelas, como temas preferenciais, surgem basicamente a reparação da injustiça e a busca da realização amorosa - “Opressor e vítima se batem até o céu declarar-se, por fim, a favor da inocência”.⁶ Nesse duelo entre o Mal e o Bem, a perseguição do algoz à vítima inocente coloca “em cena forças elementares como vingança, ambição, poder, amor e ódio”,⁷ elementos esses fartamente presentes no romance-folhetim.

Em *Coelina ou l'enfant du mystère*, de Pixérécourt, o vilão Truguelin, movido pela ambição de através do casamento de seu filho com a rica herdeira Coelina vir a controlar a fortuna da moça, rechaçado nas suas intenções, não hesita em revelar que a jovem “*c'est l'enfant du crime et de l'adultère!*”,⁸ destruindo o sonho da inocente vítima de sua vingança de casar-se com o homem amado, Stephany.

A clareza da linguagem, da estrutura e do desenho do caráter das personagens no melodrama, divididas

entre boas e más, facilita a sintonia da platéia com a ação no palco. Avesso a ambigüidades, torneios de estilo e citações que exigem um repertório mais apropriado à corte e aos salões, o melodrama é facilmente entendível, independentemente do nível cultural do espectador, pertença este à elite, à burguesia emergente ou faça parte dos soldados, trabalhadores e empregados que compunham o público presente aos espetáculos das feiras ao ar livre, muitos deles analfabetos ou semi-alfabetizados, e que encontravam no entretenimento fácil desse tipo de teatro, ou no *vaudeville* e na pantomima, sua única referência cultural e literária.

Os heróis trágicos do teatro grego, de Racine e de Corneille, atormentados em opções trágicas, estátuas de beleza perfeita a aprisionarem as paixões humanas, vão sendo substituídos por personagens burgueses, mais compatíveis com o contexto histórico-social pós-Revolução e, portanto, mais familiares à platéia

Allardyce Nicoll, estudioso do teatro inglês, assinala que tanto o melodrama inglês como o francês “evolui cronologicamente de acordo com as seguintes categorias: melodrama romântico, melodrama sobrenatural e melodrama doméstico”.⁹ Nas duas primeiras categorias, com ênfase na segunda, teria ocorrido uma sensível influência do romance gótico inglês (Novela Gótica ou Novela Negra), nascido em 1764 com *O castelo de Othronto*, de Horace Walpole (1717-1797), um gênero de literatura que, repleto de suspense, “lances, artifícios e personagens inverossímeis - fantasmas e usurpadores, passagens secretas e terrores sobrenaturais (...) e castelos arruinados”¹⁰, às vezes, com ambientação num Oriente imaginário e exótico, caiu no gosto do público. Essa influência é facilmente identificável no melodrama e no romance-folhetim como, por exemplo,

as cenas nebulosas com insinuação do sobrenatural ou aquelas transcorridas em masmorras tenebrosas que pululam as páginas de um e de outro.

A terceira categoria identificada por Nicoll, o melodrama doméstico, que se desenvolve na segunda metade do século XIX, oferece especial atenção por concentrar-se no universo dos sofrimentos femininos e conflitos familiares. Junto ao folhetim, décadas depois terminará por desembocar, já no século XX, na *soap opera* radiofônica, (Estados Unidos), na radionovela (depois telenovela) e no cinema, em narrativas vistas sob a perspectiva da mulher, plenas de sentimentalismo e lágrimas, muitas lágrimas.

Melodrama e Romance - Folhetim

Assim como o melodrama, o romance-folhetim é na França contemporâneo das amplas transformações às quais assiste e delas participa a nação e a sociedade. Pode ser entendido como o equivalente teatral na literatura, devorado nos jornais pelo grande público em busca de diversão, talvez o mesmo público que aplaudia as peças de Pixérécourt e autores congêneres.

As apropriações feitas pelo folhetim em relação ao melodrama são inúmeras: enredo, personagens, linguagem, ambientação. Nele também a luta entre o Bem e o Mal calca-se em três personagens básicos: o herói, a heroína e o vilão.

Definidas claramente para o leitor, as personagens em geral não são aprofundadas em sua psicologia e nem por isso deixam de seduzir o público, principalmente no que diz respeito ao Mal. O que seria de *Os três mosqueteiros*, de Alexandre Dumas (1802-1870), se não houvesse a figura de Milady ou da extensa série de romances *Os Pardaillans*, de Michel Zevaco

(1860-1918), sem a cruel e fascinante Princesa Fausta?

A narrativa envolve amores tornados impossíveis, intrigas, conspirações, mistérios, segredos, crianças trocadas, filhos perdidos, juramentos, venenos, passagens secretas, fugas espetaculares, noites tempestuosas cortadas por relâmpagos e trovões. De fácil apelo sentimentalista, aos olhos do leitor desenha-se o sofrimento humano ao mesmo tempo em que o fascínio pelas situações dramáticas e apaixonantes levadas ao exagero. Explora-se ainda a atração pelo fantástico, pelo nebuloso, pelo exótico, marcantes influências do romance gótico. Em alguns autores as descrições dos ambientes (internos ou externos) e das ações são feitas de modo quase teatral, semelhantes em alguns casos a rubricas detalhadas.

A história, que no palco mantém a platéia atenta por duas ou três horas, nos jornais deve prender o interesse do público por semanas a fio. Assim, o argumento central é desenvolvido e as personagens secundárias são ampliadas em núcleos próprios, embora ligadas ao núcleo principal, acrescidas de outras tantas personagens. Peripécias se multiplicam e se resolvem em ondas sucessivas e o suspense é mantido a cada capítulo como finais de múltiplos atos, cheios de revelações e surpresas, espantosos *coups de théâtre* e hábeis *chutes de rideaux* animados por diálogos vivos e rápidos, dispostas as personagens como numa cena teatral. Uma vez mais se constata a influência do melodrama, lembrando que foram sobretudo homens de teatro, como Alexandre Dumas, que aprimoraram a técnica do folhetim, com senso absoluto do corte de capítulo, segredo para obrigar o leitor a buscar a continuação no próximo número do jornal e, mais tarde, do fascículo.

Vale acrescentar que autores de teatro dedicaram-se também ao romance-folhetim e que melodra-

mas ampliados foram transformados em romances-folhetim, como nos casos de *O cura da aldeia*, de Perez Escrich (1829-1897), popular autor espanhol, e *As duas órfãs*, de A. P. Dennery (1811-1896). O inverso também aconteceu. *O Conde de Monte Cristo*, de Alexandre Dumas, é um desses exemplos. *Os Mistérios de Paris*, de Eugène Sue (1804-1857), marco na história do romance-folhetim, foi inspirado por sua vez num melodrama de Félix Pyat, *Les deux serruriers*, e após o sucesso de sua publicação no *Journal des Débats* (1842-43), transformou-se em novo melodrama. Assim, nessa estética de “ir e vir” como a chama Marlixe Meyer, assistia-se e lia-se ou lia-se e assistia-se a obras como *O grande industrial (Le maître des forges)*, de George Ohnet (1848-1918) e *A filha maldita*, de Émile Richebourg. Ou como escreveu Antonio Gramsci em *Quaderni del carcere*: “Para ter público no teatro é preciso representar *O Conde de Monte Cristo* ou *As duas órfãs* e (...) para obrigar a ler o jornal é preciso que se publique em *appendice* o mesmo *O Conde de Monte Cristo*”¹¹.

O estudo do melodrama e do romance-folhetim mostra ser este último “um desvio para novas formas de difusão com conteúdos semelhantes”¹², no caso o jornal e, depois, o sistema de fascículos atribuído, por alguns, a Charles Dickens (1812-1870) na Inglaterra.

As duas formas estão de tal maneira entrelaçadas que, sobretudo nos países latino-americanos, confundem-se, utilizando-se a palavra folhetim para referir-se ou explicar-se melodrama e vice-versa. Melodrama, melodramático, folhetim, folhetinesco assumem o mesmo sentido de “previsíveis e redundantes narrativas, sentimentalismo, pieguice, lágrimas, emoções baratas, suspense e reviravoltas, linguagem retórica e chapada, personagens e situações estereotipadas”¹³.

No avançar do século XX, tanto um quanto outro encontram novos espaços, adequando-se a outras formas de difusão. Insinuam-se no cinema, inclu-ndo a fita em série; sob a forma de quadrinhos ganham as páginas dos jornais e revistas, entre estas, *Grande Hotel*, legítima herdeira da união do melodrama com o folhetim, e buscam novos rumos na fotonovela, namoro dos quadrinhos com o cinema. Mas é no rádio e na televisão, esses dois meios revolucionários de comunicação, que ambos ressurgem para conquistar a grande massa, prescindindo da alfabetização indispensável para a leitura, reforçando por essa ótica o parentesco com o melodrama, de fácil assimilação por parte de um público que, segundo Charles Nodier, “*ne pouvait recommencer son éducation religieuse et sociale qu’au Théâtre*”¹⁴ - adapte-se o pensamento de Nodier ao rádio e à televisão.

Considerações sobre Melodrama e Telenovela

Às vésperas de seu casamento, Coelina, de *L’enfant du mystère*, de Pixérécourt, descobre ser a filha do pecado e do adultério, sombra que se interpõe entre ela e o jovem a quem ama. Abelardo de *Força de um desejo* (Rede Globo, 1999) desespera-se ao saber ser o fruto da infidelidade de sua mãe com Higino Ventura, homem capaz das mais baixas vilanias, e a revelação torna monstruoso o amor que nutre pela filha daquele, uma vez que ela, conseqüentemente, é sua própria irmã. Maria Helena, de *O direito de nascer* (Rádio Tupi, São Paulo, 1951), filha de D. Rafael, homem todo poderoso de Havana, seduzida pelo namorado, engravida e dá à luz a Albertinho, salvo da ira do avô pela negra Dolores que o cria como seu próprio filho.

São todos filhos do pecado. Mães e filhos terão que purgar o pecado de

origem e resgatar a mancha do passado. E a eles somam-se todos os outros filhos perdidos, apartados dos pais por alguma razão, os gêmeos separados por maldições - um deles há de matar o próprio irmão -, as crianças trocadas ou roubadas por vingança e muitas outras... E se houver o reencontro entre pais e filhos, sobretudo mãe e filho, haja lágrimas. Que o digam as platéias de *Madame X*, a ré misteriosa, a popularíssima peça de Alexandre Bisson (1848-1912), que emocionou o público até o pranto nos palcos dos teatros e circos, nas versões cinematográficas e nas adaptações para rádio e televisão. Como dizia a personagem de um programa humorístico do rádio paulistano nos anos 50: “Falou em mãe, eu fico mole, mole...”.

Ao voltarmos os olhos para a trajetória do melodrama, de suas origens ao desenvolvimento pleno e sua absorção ou desvio para novas formas de difusão, observa-se “uma linha que possibilita seu entendimento no que concerne à sua preocupação - sob qualquer de suas formas - pelo aspecto inteligível e emocional”¹⁵, estando seus princípios e sua relação com o público estruturados através do sentimentalismo, da emoção e do impacto sobre a platéia, que deve permanecer atenta à ação, ao embate entre o Mal e o Bem - o vício e a virtude - e, no caso teatral, incluindo as sugestões do cenário, que no romance-folhetim tornam-se descrições, no rádio sonoplastia e contra-regra, no cinema e na televisão cenografia e paisagens, por onde a câmera passeia, utilizando uma linguagem de planos, que vão do geral ao *close*, valorizada pela iluminação e uma trilha musical adequadas à criação da ambientação necessária à história.

O retomar elementos e procedimentos consagrados aliado à permeabilidade para incorporar inovações “de natureza temática ou composicional”, adequando-se ao público ao qual pretende agradar e às novas circunstâncias histórico-sociais, tem garantido “a persistência da forma e o êxito continuado do melodrama”, assumindo este “um certo ar de crônica para repercutir as inquietações da hora”¹⁶, o que é plenamente visível na telenovela feita no Brasil após 1968, quando então se afirma uma temática brasileira, seja do ponto de vista urbano ou regional.

A intenção explícita de cativar o público vale ao melodrama críticas negativas, extensivas, mais tarde, à radionovela e à telenovela, bem como ao romance-folhetim e ao cinema “comercial”. A boa recepção de uma peça junto ao público traz ao autor, ao produtor e ao próprio teatro que a encena sucesso, prestígio, salas cheias, retorno financeiro... Nesse sentido o melodrama, através de seus autores e produtores/empresários, “deve ser capaz de monitorar a reação do público - para oferecer-lhe a dosagem adequada - enquanto desenvolve a história no palco”,¹⁷ resultando em concessões várias para agradar platéias diferentes, tornando-

o muitas vezes, graças à artificialidade da intriga, simplório e apelativo. Por outro lado, ao se aproximar da crônica de época, o melodrama trabalha elementos de clichê - os ingredientes de uma receita - com vestes de atualidade.

A comparação é óbvia. Valendo-se de pesquisas, ao monitorar as tendências e a reação do público, a telenovela não só procura oferecer histórias com temáticas que o agradem, mas também dá novos rumos à trama que está no ar, aproximando-se do romance-folhetim que, escrito à medida que os capítulos iam sendo publicados, permitia ao autor valorizar, suprimir ou introduzir personagens e criar novas peripécias.

Estrutura

A estrutura do melodrama é simples: num plano “opõe personagens representativos de valores opostos: vício e virtude” e num outro “alterna momentos de extrema desolação e desespero com outros de serenidade ou de euforia, fazendo a mudança com espantosa velocidade”.¹⁸ No final a virtude é recompensada e o Mal punido; a boa ordem confirma-se e é assim que deve permanecer para sempre.

Reunidos os elementos básicos dessa estrutura simples, a inventividade dos autores produz variações criativas. Apoiando-se na exploração de motivos sentimentais, na dinâmica da ação e no aspecto visual do espetáculo como um todo, é no tecer da intriga que se revelam os autores que dominam o gênero. A ação desdobra-se em surpresas, fortes impressões e emoções, arranjos visuais e sonoros, tudo na intenção de seduzir o espectador que, eletrizado no seu lugar, assiste ao desenrolar da história e aos desdobramentos inesperados, aos *coups de théâtre*, ora à beira do pranto, ora prestes a um grito de horror ou de indignação.

Guardadas as devidas ressalvas, essa seria, em linhas gerais, a estrutura da telenovela e, mais próxima ainda do melodrama, a da própria radionovela, pois, limitada esta última ao sonoro (diálogos, trilha musical e efeitos de contra-regra), era obrigada a simplificar-se dramaturgicamente para ser facilmente entendida pelo radiouvinte.

No caso específico da telenovela brasileira, embora a estrutura seja mais complexa e as personagens tenham um maior aprofundamento psicológico, nela também estão presentes os mesmos elementos básicos do melodrama: a oposição Bem/Mal, momentos de serenidade, alegria e felicidade alternando-se com outros de aflição, tristeza e desolação - os sentimentos positivos logo ameaçados por interferência e atuação do Mal.

Se o melodrama, ao adotar “uma peculiar linha de progressão, (...) se mantém aberto para incorporar sempre novos desdobramentos”¹⁹, o mesmo acontece com a

telenovela onde o distender da história é uma alternativa à disposição do autor, permitindo-lhe o sobrevir de novos episódios e peripécias, provocando no telespectador a suspeita de que falta muito ainda para acontecer, inquietação irritante para não dizer desesperadora, mas que instiga o seu interesse e o mantém preso diante do televisor, do mesmo modo que o espectador diante do palco onde se representava Pixérécourt e autores afins - no teatro duas a três horas; frente ao televisor alguns meses.

Se o autor do melodrama está atento à resposta do público e através dela conhece o jogo para agradar a platéia, o mesmo acontece com o telenovelistas, com a diferença de que para o primeiro o desfecho está claro, ele sabe o que vai acontecer às personagens a despeito das armadilhas que para elas preparou, e o segundo, o telenovelistas, conforme a resposta do público e as conseqüentes injunções comerciais/mercadológicas, muda os rumos da história e das vidas das suas personagens e, às vezes, no torvelinho da busca pela audiência, conseguindo retornar à intenção original. O raciocínio, obviamente, é aplicável à radionovela e ao romance-folhetim.

Temas

Nas matrizes temáticas predominantes no melodrama, conforme foi anteriormente visto, dois núcleos aparecem freqüentemente entrelaçados: a reparação da injustiça e a busca da realização amorosa, o que no estudo da telenovela talvez fosse mais apropriado inverter-se, colocando-se em primeiro lugar o segundo, uma vez que, tanto para o par amoroso do tronco central quanto os dos núcleos secundários, o povo, esse co-autor, anseia pelo desfecho feliz dos vários casais em cena, cujas histórias de amor e vida acompanhou por meses. Na reparação da injustiça, a verdade virá à tona e o culpado, via de regra, devidamente castigado, salvo quando este, simpático vilão ou vilã, cai no gosto do público, o que lhe vale uma certa impunidade como, por exemplo, uma fuga providencial.

Nas três fases identificadas por Thomasseau no melodrama francês, o embate entre opressor e vítima, leia-se também Mal e Bem, mantém-se, conforme mencionado, uma constante em meio às forças como vingança, ambição, poder, amor e ódio, ingredientes repetitivos, permanentemente reciclados e que num processo semelhante ressurgem na telenovela brasileira, desde a pioneira *Sua vida me pertence* (TV Tupi, São Paulo, 1951), de Walter Forster, até as atuais. *Força de um desejo* (Rede Globo, 1999), de Gilberto Braga, é um exemplo de telenovela onde todos esses elementos estão presentes no tronco principal, a espinha dorsal, repetindo-se também nos diferentes núcleos. Passada na segunda metade do

século XIX, na época que antecede a libertação dos escravos, só o núcleo da paixão do vilão Higinio Ventura pela escrava de pele branca - opressor/vítima - seria suficiente para por em cena um autêntico melodrama brasileiro. Embora o conceito de virtude, associada à virgindade e à pureza, tenha sido deixado de lado e substituído por outros valores como nobreza de sentimentos e amor verdadeiro, tais transformações - poderíamos arriscar chamá-las de "atualizações" - emprestam mais realidade às personagens e à própria trama, mesmo que esta se desenvolva num emaranhado de sendas melodramáticas, com reviravoltas e peripécias seguidas, a perseguirem um desfecho feliz para os bons e a punição para os maus. A filiação com o melodrama é total; é como se todos os elementos exigidos pelo gênero aí se explicitassem, inclusive a mensagem moralizante.

Emprestando as palavras de Ivete Huppés sobre o melodrama para aplicá-las à telenovela, podemos dizer que, na luta opressor/vítima ou Mal/Bem, são os maus que, tendo em mira a satisfação dos seus desejos e interesses pessoais, "agem com maior ímpeto. Eles têm papel mais ativo, protagonizam a perseguição propriamente dita. Tomam a iniciativa. Aos bons incumbem em geral ou, no máximo, o esforço para restabelecer valores positivos. Vão ao enalço do bem impelidos pelos ditames da honra".²⁰

No melodrama, "a principal diferença entre as vertentes temáticas liga-se com o desfecho". Quando se trata do "restabelecimento do direito violado - a história costuma desembocar no final feliz, o que coloca implicitamente a mensagem moralizante. Na segunda hipótese - a procura da felicidade sentimental - o infortúnio pode ser esperado"²¹. Em outras palavras: nem sempre tudo acaba bem.

O jovem casal enamorado, de juras eternas, mas cuja união é impedida por entraves do tipo diferenças de classes sociais, estado civil, oposição familiar, segredos, juramentos, fatalidades diversas, afirma aos opositores a verdade do seu amor, lutando e removendo obstáculos que, muitas vezes, se revelam como equívocos tardiamente descobertos. Mas se o amor que os une se mantém como verdade incontestável, o engano, o preconceito e a intolerância conduzem a um desenlace infeliz e, por assim o ser, capaz de deixar na alma do espectador uma impressão forte, talvez mais eficaz para a mensagem moralizante do que o final feliz.

Na telenovela, em geral, a reparação da injustiça e a punição do Mal ocorrem igualmente, salvo nos casos (mais raros) em que ela pretende assumir o caráter de denúncia, como tem acontecido em alguns momentos da telenovela brasileira. Tornou-se antológico exemplo disso, a cena, no último capítulo, de *Vale tudo* (Rede Globo, 1988), de Gilberto Braga, em que a personagem vivida pelo ator

Reginaldo Farias, responsável por golpes no estilo “crime de colarinho branco”, foge de helicóptero e do alto, a paisagem distanciando-se, faz o gesto característico de “dar uma banana” ao país e aos que aqui ficaram.

Já na vertente da realização sentimental, o que predomina no folhetim eletrônico é o final feliz, pois talvez fosse crueldade demais para com o público, que acompanhou a luta pela vitória do amor, frustrá-lo com um desenlace infeliz. Não seria “comercialmente” correto.

É curioso observar que no tea-tro e no cinema, sem entrarmos no campo literário, o frustrar a expectativa do público por um final feliz para as personagens que lhe são caras, mantém mais vivas as emoções por ele experimentadas no acompanhar a história, o que garante à obra uma lembrança mais duradoura. Se em *Imitação da vida* Sarah Jane, filha de mãe negra e pai branco, ao renegar a boa Annie e fazer-se passar por branca, voltasse para casa antes da morte da mãe e lhe pedisse perdão, a cena do seu desespero ao chegar e ver o enterro saindo não ficaria tão marcantemente impressa na lembrança do público, ou se, em *Madame X*, o jovem advogado designado para defender aquela mulher criminosa, que oculta a verdadeira identidade para proteger o filho, descobrisse ser ela a sua própria mãe, talvez as lágrimas da platéia comovida fossem menos copiosas. Mesmo fugindo do melodrama isto pode ser aplicado a outros filmes de finais frustrantes. Qual seria a repercussão se Rett Butler e Scarlett O'Hara (*E o vento levou...*) envelhecessem juntos, lado a lado, alternando suas vidas entre a cidade de Atlanta, a fazenda Tara e férias em New Orleans? Ou ainda se Ilza optasse por ficar com Ricky em *Casablanca*?

Sobre essa indústria de lágrimas de que o filme *A cor púrpura* é modelo, uma antiga charge traduz bem: duas

mulheres encontram-se na rua; a primeira pergunta: - Gostou do filme? E a outra responde: - Lindo! Chorei o tempo todo.

O Espetáculo

A preocupação e/ou cuidado com o espetáculo, embutidos na própria concepção da peça, características que Victor Hugo (1802-1885) reconhece no melodrama, oferece também possibilidades de paralelos com a telenovela brasileira, princi-palmente de alguns anos para cá, quando a noção do espetacular invadiu as telas dos televisores, valorizando externas em paisagens deslumbrantes, magnificamente “fotografadas”, bem como cuidadosas reconstituições em cidades cenográficas. Não se trata apenas de contar uma história que deve ser boa o suficiente para prender a atenção, mas de seduzir o público de todas as maneiras possíveis, desde a exploração dos corpos até a beleza das locações e cenários, acrescentando, quando possível, efeitos especiais.

No “Prefácio do autor” (1836), que Victor Hugo escreveu para sua peça *Ruy Blas*, ele divide o público em três espécies de espectadores - as mulheres, os pensadores e a multidão propriamente dita: “O que a multidão solicita quase exclusivamente da obra dramática é a ação; o que as mulheres querem dela antes de tudo é a paixão; o que os pensadores procuram acima de tudo são os caracteres”²².

Explicando a relação desse público com a obra de arte, no caso, a peça de teatro, ele acrescenta: “... a multidão exige sobretudo teatro de sensações; a mulher de emoções; o pensador de meditações. Todos querem um prazer: mas estes o prazer dos olhos; aquelas o prazer do coração; os últimos o prazer do espírito”²³.

Para essas três espécies de espectadores ele ainda justifica: “As mulheres têm motivo para querer ser

comovidas, os pensadores razão para querer ser ensinados, a multidão não está errada ao querer ser divertida”²⁴.

É interessante observar que, guardados alguns cuidados e tomadas certas liberdades, as palavras de Victor Hugo, quase 150 depois, poderiam ser aplicadas à dramaturgia televisiva como no caso da telenovela *Roque Santeiro* (Rede Globo, 1984). Baseada na peça *O berço do herói*, de Dias Gomes, este, em parceria com Aguinaldo Silva, desenvolveu a história com possibilidades de lei-tura que dependiam do nível de instrução, percepção e interesse do público. Assim, para “o pensador”, a cidadezinha de Asa Branca, onde se passa a trama, surgia como uma metáfora do próprio Brasil, dominado pelos poderes ligados à política, à igreja e à economia. No triângulo amoroso central - Sinhozinho Malta, viúva Porcina e Roque Santeiro - prová-vel paródia ao triângulo amoroso do filme *Casablanca*, as mulheres encontravam a “paixão”, presente também nas várias tramas paralelas. E a multidão, o vasto público, apenas uma história “engraçada”, com tantas personagens “divertidas” e mais aquela viúva Porcina a berrar pela empregada “Mina! Minaaa...!”, grito imitado por tantos dessa multidão, que “não está errada ao querer ser divertida”.

Para a peça *Maria Tudor*, também de sua autoria, Victor Hugo escreveu no início do “Prefácio do Autor” (1833) a essa obra: “Há duas maneiras de apaixonar o público no teatro: pelo grande e pelo verdadeiro. O grande prende as massas; o verdadeiro se apodera do indivíduo”. Embora ele estivesse se referindo a Corneille (o grande) e a Molière (o verdadeiro) e ao “mais alto vértice a que possa o gênio atingir (...) o grande no verdadeiro, o verdadeiro no grande como Shakespeare”²⁵, podemos encontrar uma relação com o melodrama no sentido do seu apelo aos olhos, na

medida em que ele se afasta da rigidez e parcimônia do teatro clássico, apoiado fundamentalmente nas potencialidades do texto, e se volta para a ação (situações) contínua repleta de reviravoltas, o talento dos atores e a encenação enriquecida pelos efeitos especiais (incêndios, tempestades, erupções vulcânicas e até inundações, etc.), tornados possíveis pelas invenções da época engenhosamente absorvidas pelos cenógrafos e maquinistas. Ou seja, no palco valoriza-se a ação e a imagem que surpreende e fascina a platéia que, muitas vezes, confunde o “grande” com a exuberância sentimental e o espetaculoso. E é esse mobilizar de recursos, com a intenção de produzir o envolvimento do espectador, que dá ao melodrama uma excepcional liberdade, diante da qual um público mais rude e simples sente-se mais à vontade e encontra no teatro “um lugar de descanso e de evasão”, sejam esses recursos “ao nível do arranjo cênico ou da linguagem e da história”, temperando “a elevação do discurso com personagens grotescas ou cômicas”²⁶ - o sublime ao lado do grotesco como coloca Victor Hugo no “Prefácio” de *Cromwell* (1827). Sem precisar da cultura da corte e dos salões, ele entende a história, apreende a lição moral e a tudo assiste em meio àquele sedutor aparato cênico.

Passemos isso para a telenovela: o entrecho amoroso do tronco central aos paralelos, personagens boas e más, grotescas e/ou cômicas, prosaicas ou não, as peripécias a se desdobrarem continuamente cheias de acasos, revelações e surpresas, a força e a exuberância da paixão, a felicidade comprometida pelo Mal que a destrói e a vence em sucessivos lances até que ela se afirme definitivamente no final feliz, na vitória do Bem contra as forças negativas, e teremos o descendente do espectador de Pixérécourt e dos

bons tempos do melodrama diante da tela de um televisor.

Conclusão

No avançar dos séculos XIX e XX o melodrama sofreu transformações. Buscando meios para cativar platéias várias, incluindo “públicos despreparados que chegavam ao teatro no rastro das transformações sociais”²⁷, ele, sem perder o olho na bilheteria, aprendeu a linguagem da eficácia. Terreno poroso, permeável à absorção de mudanças, foi se adaptando às novas platéias, não titubeando em trabalhar tramas e personagens requeridas pelos novos contextos sociais e ditames estabelecidos pela moda em voga. Não hesitou mesmo em aliviar “a história da erudição que se revela-va impedimento à decodificação instantânea”²⁸.

Na luta pela sobrevivência, graças à capacidade de adequação ao momento e ao rico manancial de sua dramaturgia, terminou por desembocar em estilos afas-tados da matriz, insinuando-se no naturalismo e surrealismo, incorporando a dimensão psicológica e a crítica político-social, en-fatizando a expressividade da forma, fazendo-se presente em autores responsáveis por renovações teatrais. No Brasil, por exemplo, Nelson Rodrigues pode ser entendido como um legítimo herdeiro do melodrama levado ao extremo.

Deixando de lado a esfera teatral e os rumos que a arte toma no século XX, seria apropriado olhar-se para os campos dramáticos que se expandem, notadamente o cinema, o rádio e a televisão, entre os quais o melodrama veio encontrar espaço e consolidar uma vez mais a sua permanência; não “devido à aptidão para transmitir ensinamento moral” - o que se quiser pode fazer com grande eficácia como nos tempos de Pixérécourt -, “mas principalmente pela habilidade para encantar, para atrair”²⁹.

Amoldando-se aos tempos e sempre com vistas no público, irrompeu nos meios de comunicação contemporâneos, valendo-se de traços moldados no seu desenvolvimento: “a face emocional (...), o exagero e (...) a opulência da cena”. Nessa incontestante aproximação com esses meios sobressai a possibilidade de propiciar distração e diversão, sem descartar, conforme o caso, “o conteúdo - a mensagem edificante”³⁰.

Partilhando objetivos dramáticos e histórias com assuntos sentimentais, não há dúvida de que o melodrama acomoda-se facilmente à telenovela, fundindo-se a essa dramaturgia na temática, na estrutura, no trabalhar das personagens, na construção das cenas, na produção do espetáculo e na relação com o espectador. O que Ivete Huppes fala sobre o melodrama ajusta-se perfeitamente ao folhetim eletrônico - não seria o caso de chamá-lo melodrama eletrônico?

“Tal é o fascínio exercido pela forma que os nexos entre as partes caem para segundo plano. O disparate pode passar despercebido” ou se detectado, não importa muito, pois o que interessa é o entretenimento, a diversão, o jogo catártico. “Importante é a surpresa que irrompe a qualquer momento por mérito da trama ou de elementos puramente plásticos. A ação desliga-se, até certo ponto, dos liames de necessidade interna e de verossimilhança externa em favor do impacto a produzir. O todo recua, em proveito da imagem, do segmento”³¹.

Peter Brooks coloca que o melodrama faz parte do mundo do sonho e que uma de suas propriedades é a de poder dizer aquilo que na realidade, em vigília, é indizível³². A colocação de Brooks nos remete diretamente à telenovela que possibilita ao espectador participar de uma experiência ficcional, através da qual, projetando-se na tela, esquecido das limitações da vida cotidiana,

vive uma miríade de aventuras, as quais, possivelmente, não poderia experimentar na realidade. Nesse jogo ilusório a identificação com as personagens e a história permite-lhe ser vários e viver experiências diversas, podendo impunemente ceder a seus impulsos reprimidos, a seu desejo de sentir-se livre em aspectos religiosos, políticos, sociais e sexuais. Cessada a representação, desligado o televisor, a catarse feita, ele retoma sua vida diária. A ilusão ficou no palco ou apagou-se na tela do televisor desligado.

Com as mesmas armas desenvolvidas no passado, porém modernizando-as ao sabor dos tempos, o melodrama continua presente sob várias formas no próprio teatro que o viu nascer, no cinema, na literatura *best-seller*, nas histórias em quadrinhos e fotonovelas e até mesmo nas coberturas jornalísticas feitas pelo rádio e pela televisão, incluindo os programas de auditório, que se valem de lances e situações melodramáticas capazes de conduzir o público do riso ao horror e pranto. Nesses espaços ou na telenovela, o melodrama através da ilusão / identificação / emoção continua a fascinar o espectador, reafirmando sua cumplicidade com a teatralidade e o espetacular.

NOTAS

¹ PIXERECOURT, Charles Guilbert de. Théâtre choisi. Genève: Slatkine Reprints, 1971, Tome IV, p. 493.

² HUPPES, Ivete. Melodrama: o gênero e sua permanência. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000, p. 21.

³ PAVIS, Patrice. Dicionário de Teatro. São Paulo: Perspectiva, 1999, pp. 238-9.

⁴ PAVIS, Patrice, op. cit., p. 239.

⁵ NODIER, Charles. Introduction. In: PIXERECOURT, Charles Guilbert de. Théâtre choisi. Genève: Slatkine Reprints, 1971, Tome I, pp. II-VI.

⁶ HUPPES, Ivete, op. cit. p. 34.

⁷ Idem, p. 34

⁸ PIXERECOURT, Charles Guilbert de. Op. cit. Tome I, p. 47.

⁹ OROZ, Sílvia. Melodrama: o cinema de lágrimas. São Paulo: SENAC, 1999, pp. 21-2.

¹⁰ PAES, José Paulo. Introdução. In: Maravilhas do conto fantástico. São Paulo: Cultrix, 1958, p. 9.

¹¹ Citado por MEYER, Marlise. Folhetim: uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 212.

¹² OROZ, Sílvia, op. cit. p. 23.

¹³ SERRA, Tânia Rebelo Costa. Antologia do romance-folhetim (1839 a 1870). Brasília: Universidade de Brasília, 1997.

¹⁴ NODIER, Charles, op. cit. p. III.

¹⁵ OROZ, Sílvia, op. cit. p. 22.

¹⁶ HUPPES, Ivete, op. cit. pp. 11 e 12.

¹⁷ HUPPES, IVETE, op. cit., p. 12.

¹⁸ Idem, op. cit. p.27.

¹⁹ HUPPES, Ivete, op. cit. p. 29.

²⁰ HUPPES, Ivete, op. cit., p. 34.

²¹ Idem, p. 34.

²² HUGO, Victor. Obras completas. São Paulo: Editora das Américas, 1960, vol. XXXIX, p. 355.

²³ HUGO, Victor, op. cit., pp. 355-6.

²⁴ Idem, p. 356.

²⁵ HUGO, Victor, op. cit., p. 9.

²⁶ HUPPES, Ivete, op. cit., p. 102.

²⁷ HUPPES, Ivete, op. cit., p. 145.

²⁸ Idem, ibidem.

²⁹ Idem, p. 143.

³⁰ HUPPES, Ivete, op. cit. pp. 147-8.

³¹ Idem, pp. 143-4.

³² BROOKS, Peter. "Une esthétique de l'étonnement: le mélodrame". Poétique 19 (1974), pp. 352.

BIBLIOGRAFIA

BROOKS, Peter. "Une esthétique de l'étonnement: le mélodrame". Poétique. 19 (1974), pp. 340-356.

DUMAS, Alexandre. "Prólogo". In: A Condessa

de Charny. São Paulo: Saraiva, 1957, pp. 5-12.

FARIA, João Roberto. Idéias teatrais: o século XIX no Brasil. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2001.

HUGO, Victor. Obras completas. São Paulo: Editora das Américas, 1960, vol. XXXIX.

HUPPES, Ivete. Melodrama: o gênero e sua permanência. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

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

OROZ, Sílvia. Melodrama: o cinema de lágrimas da América Latina. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1999.

ORTIZ, Renato, BORELLI, Sílvia Helena Simões e RAMOS, José Mário Ortiz.

Telenovela: história e produção. São Paulo: Brasiliense, 1989.

PAES, José Paulo. "Introdução". In: Maravilhas do conto fantástico. São Paulo: Cultrix, 1958, pp. 9-15.

_____. "Introdução". In: Maravilhas do conto histórico. São Paulo: Cultrix, 1959, pp.9-11.

PALLOTTINI, Renata. Dramaturgia de televisão. São Paulo: Moderna, 1998.

PAVIS, Patrice. Dicionário de Teatro. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PIXÉRÉCOURT, Charles Guilbert de. Théâtre choisi. Genève: Slatkine Reprints, 1971, Tomes I e IV.

SERRA, Tania Rebelo Costa. Antologia do romance-folhetim (1839 a 1870). Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1997.

WAGNER, Fernando. La televisión: técnica y expresión dramática. Barcelona: Editorial Labor, 1972.

FLÁVIO LUIZ PORTO E SILVA

Professor de História do Rádio e Televisão, Redação: Roteiro em Rádio e Televisão e TV FAAP – Criação e Redação – Projeto. Mestre em Letras, Área de Teoria Literária e Literatura Comparada pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.