DOI: 10.18468/letras.2017v7n3.p425-446

O MELODRAMA COMO RECURSO INEVITÁVEL DA TELEDRAMATURGIA

Yuri de Andrade Magalhães [1]

Resumo: O presente artigo procura investigar e problematizar a influência do melodrama e seus recursos na teledramaturgia. A discussão surge a partir da percepção de que a utilização adequada, e até mesmo exagerada de recursos melodramáticos, tem tido, em muitas ocasiões, determinado o sucesso ou não de muitas produções televisionadas. Surgido ao final do século XVIII e tendo seu desenvolvimento e auge no século XIX, o melodrama foi, possivelmente, o gênero que mais repercutiu e mais influencia, até os dias de hoje, o que muitas vezes entendemos por arte cênica, cinema, teatro, e etc. O melodrama nos acostumou com sua estrutura maniqueísta, com sua "missão educadora", com seus personagens estereotipados, com necessidade do triunfo do bem sobre o mal, ao ponto de chegarmos, muitas vezes, a estabelecer como ideais as tramas que atendam a esses requisitos melodramáticos. Para aprofundar a discussão, selecionamos duas novelas brasileiras fortemente aclamadas pela audiência em suas respectivas épocas de exibição, a saber: *A Senhora do Destino* (2004) e *Amor à Vida* (2013), e uma minissérie brasileira pouco aclamada pela audiência, a saber; *A Pedra do Reino* (2007). Neste artigo, busco discorrer como a influência melodramática influenciou a recepção das novelas e da minissérie em questão.

Palavras-chaves: Melodramático – Teledramaturgia – Novelas e Minisséries

Abstract: The present article investigates and problematizes the influence of the melodrama and its resources in dramaturgy for television. The discussion arises from the perception that the proper, and even exaggerated, use of melodramatic resources has on many occasions determined the success or failure of many televised productions. The melodrama, which emerged at the end of the eighteenth century and whose development was at its peak in the 19th century, was perhaps the most influential and influential genre to this day, which we often understand by performing art, cinema, theater, and so on. The melodrama has accustomed us to its Manichean structure, to its "educative mission," with its stereotyped characters, in need of the triumph of good over evil, to the point that we often establish as ideals the plots that meet these melodramatic requirements. To deepen the discussion, we have selected two brazilians novels that were strongly acclaimed by the audience in their respective seasons of exhibition, they are: *A Senhora do Destino* (2004) and *Amor à Vida* (2013), and a

[1] Doutorando em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), possui licenciatura em Teatro e mestrado em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Trabalhou como professor substituto nos cursos de licenciatura em Teatro na Universidade Regional do Cariri e Universidade Federal do Rio Grande do Norte. E-mail: magalhaes.teatro@gmail.com.

miniseries little acclaimed by the audience, namely; *A Pedra do Reino* (2007). In this article, I try to explain how the melodramatic influence influenced the reception of the novels and the miniseries in question.
Keywords: Melodramatic – Dramaturgy – Novels – Miniseries

No decorrer das últimas décadas, em especial a partir da década de 1990, e que tem ganhado ainda mais força depois do ano 2010, podemos perceber que a teledramaturgia brasileira, a exemplo das novelas exibidas pela Rede Globo de Televisão, têm se utilizado frequentemente da mesma estrutura dramática, tendo apenas o zelo de modificar os nomes dos lugares, os lugares e a situação. Podemos observar, sem muita dificuldade, que a teledramaturgia brasileira se limita a adequar seu vasto repertório ao conflito estruturado pelo gênero melodramático. Essas telenovelas possuem as mesmas estruturas no que tange ao conflito, desenvolvimento e desfecho.

Letras Escreve (ISSN 2238-8060)

Podemos observar que, na atualidade, é cada mais vez mais raro a exibição de novelas e/ou minisséries que tenham sido inspiradas em obras literárias. Dado este que reforça o não comprometimento, bem como a não obrigatoriedade, das emissoras de televisão com a formação cultural e intelectual de seus telespectadores; apesar de, atualmente, as novelas procurarem abordar temas como racismo, homossexualidade, entre outros, sob uma perspectiva muito mais pedagógica do que propriamente crítica, cultural e artística. Podemos observar, nas telenovelas, a mera necessidade de "prender" a atenção de seu telespectador, preocupação essa já inerente ao gênero melodramático que teve surgimento e desenvolvimento nos séculos XVIII e XIX, na França.

Assim como ocorre no Melodrama, a teledramaturgia brasileira se utiliza de "fórmulas prontas", de estratégias dramatúrgicas que provocarão necessariamente alguma empatia emocional. Podemos aqui remeter ao drama burguês, ou a comédia lacrimosa, que, essen-

cialmente, media o seu sucesso através da "quantidade de risos e lágrimas derramadas pela plateia" e que influenciou, grandemente o gênero melodramático. O Melodrama possui finais previsíveis, onde ao final o vício será punido e a virtude recompensada, os "maus" terão necessariamente um desfecho desfavorável enquanto os "bons" serão, depois de tantas adversidades enfrentadas, recompensados.

Vale salientar que essa estrutura melodramática é amplamente utilizada em outras partes do mundo, poderíamos aqui listar um número infindável de novelas, filmes, séries, musicais, e etc. que se utilizam da estrutura melodramática. O interesse, neste artigo, está voltado mais especificamente para a teledramaturgia brasileira em razão de seu crescente desinteresse por obras literárias que os brasileiros comumente atribuem notória relevância para a formação intelectual e crítica do cidadão brasileiro. Podemos perceber que, ainda que não seja necessariamente interessada na formação crítica e intelectual de seus espectadores, que a teledramaturgia, nos últimos anos, tem priorizado o uso de fórmulas melodramáticas para induzir o telespectador a adotar posturas socialmente aceitas, evitando trazer para cena assuntos que possuam desfecho trágico ou desfavorável, isso pode nos conduzir ao seguinte questionamento: "Por que?".

Letras Escreve
(ISSN 2238-8060)

O melodrama tem por base o triunfo da inocência oprimida, a punição do crime e da tirania: a diferença encontra-se nos meios que levam a esse triunfo e a essa punição; assim sentenciou um crítico ao assistir *La Citerne* (*A Cisterna*) do benquisto melodramaturgo René Charles Guilbert de Pixérécourt (1773-1844). Notemos aqui que a fala do crítico em questão se mostra bastante pertinente; em uma análise, ainda que superficial, podemos notar que a grande maioria das telenovelas que nos são exibidas possuem necessariamente o triunfo da inocência oprimida e a punição do vilão opressor. Se tentarmos

compreender o fenômeno a partir do ponto de vista histórico; é importante salientar que, a partir do século XVIII o interesse por desfechos desfavoráveis, tão caras a poética neoclássica em suas tragédias, tem decrescido significativamente; fomos, nós, inclusive, induzidos a compreender como "ideal"; tramas que tenham "algo a nos ensinar", que possuam alguma "lição de moral", a qualidade da teledramaturgia parece estar necessariamente atrelada ao seu valor moral; tal qual se propunha o drama burguês e o melodrama. Em consonância com o que foi dito pelo crítico em *La Citerne*, vejamos o que diz um opúsculo de 1817 a respeito do melodrama clássico:

Le Tras Escreve
(ISSN 2238-8060)

> Para fazer um bom melodrama, é necessário primeiro escolher um título. Em seguida é preciso adaptar a este título um assunto qualquer, seja histórico, seja de ficção; depois coloca-se como principais personagens um bobo, um tirano, uma mulher inocente e perseguida, um cavaleiro e, sempre que se possa, um animal aprisionado, seja cachorro, gato, corvo, passarinho ou cavalo... Haverá um balé e um quadro geral no primeiro ato, uma prisão, um romance e correntes no segundo; lutas, canções, incêndio etc., no terceiro. O tirano será morto no fim da peça, quando a virtude triunfará e o cavaleiro desposará a jovem inocente infeliz etc... Tudo se encerrará com uma exortação ao povo, para estimulá-lo a conservar a moralidade, a detestar o crime e os tiranos, sobretudo lhe será recomendado desposar mulheres virtuosas. (THOMASSEAU, 2012, p.27)

O melodrama, como um gênero tardio dentre os que sofreram influência do Iluminismo, possui influências do classicismo, do drama burguês e também do romantismo, se apropriando deliberadamente dos aspectos que enfatizem o fator emocional em seu público. O classicismo tinha como sua principal característica o respeito a regras de composição, em especial a tão controvertida regra das três unidades aristotélicas; regras essas que eram constantemente alvos de intensa

oposição por parte dos românticos que, por sua vez, compreendiam que a natureza é quem deveria determinar a qualidade literária e não as regras, os românticos se opunham fortemente ao condicionamento da criatividade a regras, valorizando a assim o "gênio" criativo em detrimento da natureza. O drama burguês, por sua vez, no teatro, antecede o Romantismo, contudo sua repercussão é incomparavelmente menor. O drama burguês não prosperou como almejava Denis Diderot (1713-1784).

Ainda que não tenha prosperado como o romantismo e, mesmo o melodrama, o drama burguês já propunha em suas obras o elemento do triunfo da virtude. Contudo, o drama burguês tinha uma preferência por desfechos lacrimosos, a exemplo de obras de *O Filho Natural* (1757) do francês Denis Diderot e *Emilia Galotti* (1772) do alemão Gotthold Ephraim Lessing (1729 – 1781). Ainda que o drama burguês essencialmente prefira desfechos lacrimosos, podemos também tomar o exemplo de *As Bodas de Fígaro*, de Pièrre-Augustin Caron de Beaumarchais (1732-1799), que propunha um "drama impuro" que mesclasse elementos sérios e risíveis. Mesmo tendo um desfecho lacrimoso, o que importa para o drama burguês é que a honra, a virtude e a razão triunfem, de modo que a moral fique devidamente resguardada.

O drama burguês coloca em cena os maiores medos da burguesia como a desintegração da família, a perda de honra, a falência, dentre outros; é um gênero que inaugura, no teatro, depois do teatro religioso medieval, a preocupação moral. Influenciado pelo Iluminismo, o drama burguês se propunha como um gênero racional, onde a razão deveria conduzir o desfecho da trama. O teatro burguês, em si, com tradição inaugurada pelo drama burguês, se opunha categoricamente ao classicismo. O classicismo passa a ser desinteressante para

a sociedade burguesa francesa, do século XVIII, que, em notória ascensão, enxergava na realeza e a na aristocracia uma presença incômoda. A burguesia francesa, do século XVIII, enxergava no teatro neoclássico, a exemplo de tragédias de Pièrre Corneille (1606 – 1684) e Racine (1639 – 1699), uma valorização do absolutismo que tanto questionava, uma vez que no gênero trágico, comumente, os protagonistas são reis, imperadores, e pessoas que possuam alta posição, não havendo lugar para a figura do burguês nas tão valorizadas tragédias, e ao mesmo tempo, o burguês se sentia diminuído e ridicularizado em comédias como as Molière (1622-1673).

A partir de Marivaux (1688 – 1763) a comédia adquire contornos mais sentimentais, lembremo-nos que a sociedade burguesa tem uma notória preferência por aspectos sentimentais, procura suscitar a razão através do apelo emotivo. Como aprofundamentos desse aspecto sentimental, que já encontramos em comédias de Marivaux; temos o exemplo da comédia lacrimosa, grande influenciadora do drama burguês, que tem como um de seus mais destacados dramaturgos Pièrre-Claude Nivelle de La Chausée (1692-1754).

Le Tras Escreve
(ISSN 2238-8060)

Por sua notória ênfase ao apelo sentimental para estimular o uso da razão, podemos inferir que o teatro burguês possui uma notória preocupação com o efeito catártico. O uso da expressão aristotélica deve ser feito com uma série de ressalvas, comumente confunde-se a mera comoção com catarse; sentimo-nos “comovidos” ao ver uma pessoa inocente sofrer. Se tomarmos como referência a explicação dada por Aristóteles em sua *Poética*, podemos concluir que “comoção” e “catarse” não são necessariamente sinônimos e que o uso dessa expressão se dá, em grande parte das ocasiões, de forma equivocada.

Em sua *Poética*, Aristóteles esclarece-nos que os sentimentos de

“temor” e “piedade” que sentimos em decorrência do sofritmento (*páthos*) do herói provocam a purgação dos afetos; “purgação” e “purificação” são duas das traduções mais recorrentes acerca da expressão “catarse”. Jean-Jacques Roubine em sua *Introdução às Grandes Teorias do Teatro* procura explicar mais detalhadamente esse entendimento de Aristóteles; esclarece ele que sentimos “temor”, ou seja, medo de passar pela mesma situação do herói ao mesmo tempo em que sentimos piedade por ele ter passado por tal situação.

Podemos aferir que, no teatro burguês[2], busca-se uma maior exploração da “comoção”, e não da “catarse”, entendamos o porquê: em sua *Poética*, além de afirmar que o temor (ou terror, dependendo da tradução) e a piedade provocam a catarse, o filósofo estabelece o que é, de fato, a catarse, para que não confundamos com qualquer empatia que sintamos ante o sofrimento do herói. Aristóteles entende que o sentimento de catarse não deve ocorrer quando vemos a uma pessoa “boa” passar da felicidade ao sofrimento, pois isso gera revolta, e não catarse. Também não é catarse quando vemos a uma pessoa “má” indo da felicidade ao sofrimento, pois isso gera satisfação no espectador (ou leitor). Deste modo, o objeto da catarse é uma pessoa intermediária, um herói que passa do estado de aparente equilíbrio ao infortúnio em razão de suas ações; como forte exemplo disso, temos o herói trágico.

O herói trágico, a exemplo de “Édipo” e “Antígona”, transita do equilíbrio a desventura em razão das ações que praticam, correspondendo assim aos seis elementos da tragédia ideal, segundo Aristóteles, são eles; ação, personalidade, pensamento, elocução, melopéia, e encenação. Para que o efeito trágico ocorra, não importa, para o filósofo, o caráter desse herói, o que determina o fim trágico é a ação do

[2] Vale salientar que ao falar de “teatro burguês” me refiro necessariamente ao drama burguês, romantismo e melodrama.

herói, sendo irrelevante a sua personalidade. Contudo, devemos salientar que esses seus elementos se encontram, de certa forma, encadeados no que Aristóteles entende por tragédia ideal, vejamos: na tragédia os acontecimentos giram em torno das ações do herói trágico; o herói trágico é conduzido à ação em razão de seu caráter (personalidade); é através do pensamento do herói que conhecemos seu caráter, e é a partir de sua fala (elocução) que conhecemos o que ele pensa. A melopéia (música) atua como ornamento da obra e a encenação, segundo Aristóteles, é o elemento menos importante uma vez que, para suscitar a catarse, a leitura da obra é suficiente.

Dentro dessa perspectiva, o teatro burguês opta por suscitar a comoção, que quase sempre somos induzidos a chamar de "catarse"; contudo podemos entender que a comédia lacrimosa, o drama burguês e o melodrama contrariam Aristóteles por colocarem protagonistas tidas como pessoas virtuosas (ou inocentes) que passam da ventura para a desventura. Deste modo, podemos arriscar que o romantismo talvez se utilize melhor da catarse aristotélica, uma vez que seus protagonistas são, frequentemente, pessoas controversas que são, comumente, conduzidas ao trágico em razão suas ações ou de seus perfis obstinados. Enquanto na tragédia a ação do herói é o que importa, no teatro burguês o caráter do herói possui destaque primordial; no drama burguês, o protagonista precisa servir de "bom exemplo" para a sociedade, no romantismo (que se opõe ao racionalismo do Iluminismo, e consequentemente do drama burguês) podemos observar uma maior ênfase no aspecto sentimental do herói que se sobrepõe à razão; o melodrama, por sua vez, opera como uma "síntese" de aspectos do drama burguês e romantismo, quando procura "educar" sua plateia mostrando que ao final o "bem sempre vence" e o "mau sempre perde", substituindo o sentimentalismo no-

Letras Escreve (ISSN 2238-8060)

civo e destruidor do herói romântico (a exemplo de "Werther") por um sentimentalismo piegas em que os conflitos se resolvem de formas mais simplificadas, a exemplo de "Rosalinda" em *A Maldição do Vale Negro*, de Caio Fernando Abreu.

Como o apelo emocional é o principal eixo que movimenta o melodrama, e como esse gênero utiliza a "catarse" de uma maneira que Aristóteles rejeita; a catarse como oriunda do sofrimento de uma pessoa boa que transitou da felicidade para a infelicidade, podemos concordar com boa parte dos intelectuais franceses do século XIX que o melodrama é uma degenerescência da tragédia. A tragédia adquire, com o melodrama, tamanha vulgaridade que, qualquer coisa que suscite "comoção" na plateia passe a ser entendido como "efeito trágico". Assim como o vocábulo "dramático" adquiriu o significado de gênero sério a partir do advento do drama burguês.

Letras Escreve
(ISSN 2238-8060)

Podemos arriscar, contudo, que o melodrama talvez não seja a única "grande responsável" pela "vulgarização" do efeito trágico da catarse; Santo Agostinho (354 – 430 d.c), já em sua época, fascinado com o teatro, procurava compreender porque as pessoas se comprimiam e lotava os espaços destinados à representação teatral para assistir tragédias, se questionava, em suas *Confissões*, por que o homem desejava se entristecer vendo as coisas dolorosas e ele próprio não padece. Carlson (1995) esclarece-nos que Santo Agostinho localiza esse prazer numa fascinação perversa pela dor, entendendo que a dor é uma "emoção honrosa" se acompanhada de piedade ou compaixão, quando então serve para aliviar a causa do sofrimento. Contudo, ainda de acordo com Santo Agostinho, se aquele que se compadece goza a compaixão a ponto de desejar que outrem seja infeliz a fim de tornar-se objeto dessa emoção, um bem em potencial transforma-se em corrupção; entendendo-se assim que essa "infelicidade

“fingida” e “representada” que “o espectador não é convidado a aliviar” é quanto oferece o teatro.” (CARLSON, 1995, p.27).

Neste sentido, devemos salientar que Santo Agostinho discorda de Aristóteles, no entendimento deste da catarse como “purgação (ou purificação) dos afetos”; uma vez que, quanto mais “comovidos” pelas aventuras poéticas menos curados daquelas emoções nos encontramos. Entende como “miséria” o mal que acomete o herói (o que Aristóteles define por *páthos*) e por “misericórdia” a compaixão (neste caso; a catarse) sente pela aflição alheia que se faz presente em cena. Observemos aqui que, muito provavelmente, esse entendimento de Santo Agostinho, que viveu nos séculos IV e V d.C, influenciou o teatro religioso promovido pela Igreja Católica que teve seu inicio, auge e decadência no decorrer da Baixa Idade Média, que possuía um forte apelo ao sentimento de misericórdia na representação de mistérios, a exemplo da Paixão de Cristo. Neste sentido, Santo Agostinho compreende que o prazer e fascínio pelo trágico se dão, não se satisfazer ao ver a miséria alheia, mas por ser “tocado” pelo sentimento de misericórdia.

Letras Escreve
(ISSN 2238-8060)

Podemos então, aferir que o sentimento estimulado pelo melodrama seria misericordioso, em vez de catártico? É uma possibilidade que naturalmente não deve ser entendida como algo determinante ou definitivo.

Além do elemento sentimental do melodrama, podemos perceber que a maior parte das telenovelas e, minisséries, transmitida pelas emissoras (tendo como maior exemplo a Rede Globo) se utilizam também da mesma estrutura, conforme mencionado antes. Podemos lembrar aqui de alguns que se distanciam; a exemplo da minissérie *A Pedra do Reino* (2007). Contudo, tomemos como exemplo duas novelas, de grande repercussão, fortemente aclamada pelo público brasi-

leiro, que se utilizaram deliberadamente dos recursos melodramáticos, a saber: *A Senhora do Destino* e *Amor a Vida*. Comecemos, pela primeira; *A Senhora do Destino* foi transmitida pela rede Globo de televisão no período de 28 de Junho de 2004 a 12 de Março de 2005. Já pelo título, podemos observar o recurso melodramático, uma vez que o título procura ser atrativo e suscitar o interesse no espectador. Como protagonista dessa novela, temos "Maria do Carmo", nos primeiros capítulos retratada como uma jovem retirante nordestina, de Belém do São Francisco/PE, que foi abandonada por seu marido com seus cinco filhos. Interpretada pela atriz Carolina Dieckmann. Por essa breve descrição, podemos observar dois fortes recursos melodramáticos; o seu teor recapitulativo que, preocupado com a perfeita compreensão do público, inicia a novela situando a trama temporalmente no passado. Deste modo, a gosto do melodrama, seus conflitos são freqüente surgidos há décadas atrás. Outro aspecto de grande relevância é a caracterização da personagem, uma vez que no melodrama, as personagens são fortemente estereotipadas.

Letras Escreve
(ISSN 2238-8060)

O tema da perseguição é, conforme nos esclarece Thomasseau (2012), o pivô de toda intriga melodramática, além da distribuição maniqueísta dos personagens que se opera em função do "vilão" que personifica essa perseguição. Em *A Senhora do Destino* temos como vilã a famigerada "Narazé Tedesco" que é interpretada pela atriz Renata Sorrah. Deste modo, a "inocência perseguida" é o que movimenta uma trama melodramática e "os personagens que sofrem a perseguição do vilão apresentam menor variação de comportamento: sua função dramática é essencialmente fazer frente às situações que suscitam um suspense patético e, de modo geral são as mulheres e as crianças que desempenham melhor esse papel de vítimas." (THOMASSEAU, 2012, p.42). Nessa perspectiva, a personagem "Maria do

Carmo", nos primeiros capítulos da novela, interpretada pela atriz Carolina Dieckmann, parece atender bem a critérios de uma heroína melodramática: "A heroína do melodrama é a esposa, mas é sobretudo mãe que algo ou alguém separa de seus filhos. Belas, bondosas, sensíveis, com uma inesgotável aptidão para sofrer e para chorar [...]." (IBIDEM, 2012, p.42).

Nos primeiros capítulos de *A Senhora do Destino*, "Maria do Carmo" (Carolina Dieckmann), após ser abandonada por seu marido, parte para o Rio de Janeiro com seus cinco filhos em busca de uma vida melhor. Por "providência do destino", como ocorre em um típico melodrama, "Maria do Carmo" chega a capital carioca exatamente no dia da instituição do Ato Institucional nº 5, o AI – 5. Em meio aos tumultos nas ruas do centro da cidade entre manifestantes e policiais; "Reginaldo", seu filho mais velho é atingido na cabeça por uma pedra na cabeça. Ao fugir do conflito, "Maria do Carmo" consegue se refugiar com seus filhos em uma casa abandonada onde, também, se encontra abrigada no local; "Nazaré Tedesco". Na ocasião, interpretada pela atriz Adriana Esteves, "Nazaré" havia discutido com seu amante e se encontrava vestida de enfermeira com uma falsa barriga para simular gravidez. Dizendo se chamar "Lourdes", a vilã promete tomar conta do bebê, a filha caçula, enquanto "Maria do Carmo" leva seu filho mais velho ao hospital para tratar do ferimento na cabeça. Ao retornar, a protagonista se dá conta de que a vilã desapareceu com sua filha.

No decorrer dos capítulos da novela, os anos se passam, "Maria do Carmo", agora interpretada pela atriz Suzana Vieira, se torma uma mulher bem sucedida, dona de uma loja de construção, seus filhos estão encaminhados na vida; com exceção de "Plínio", o mais jovem, que "foge" das responsabilidades, "Reginaldo" se torna político, "Le-

Letras Escreve (ISSN 2238-8060)

andro" se torna contador, "Viriatro" se torna *maitre* de um famoso restaurante. Enquanto isso, sua filha seqüestrada (Lindalva), agora interpretada por Carolina Dieckmann, vive com "Narazé" e a tem como sua mãe. Como uma espécie de substituição ao *deus ex machina* que frequentemente era utilizado nas tragédias de Eurípedes para solucionar impasses, no melodrama o vilão precisa necessariamente desmascarado para ser combatido. Nesse sentido, cabe ao melodramaturgo providenciar situações que abalem a aparente estabilidade do vilão. Em um determinado momento da novela o segredo de "Nazaré" vem a tona quando a situação de "Maria do Carmo" é exibida em um programa de TV, onde a foto de "Nazaré" jovem segurando o bebê é exibida. Ao assistir o programa, seu (agora) marido "José Carlos" (Tarcisio Meira) diz que vai denunciá-la; ambos discutem e ela o empurra da escada, então ele com fortes dores no peito pede a sua esposa que pegue o remédio, porém "Nazaré" joga fora os remédios, deixando que "José Carlos" morra nos braços de "Isabel".

Letras Escreve
(ISSN 2238-8060)

A situação, contudo, não abala totalmente a estabilidade de "Nazaré", no decorrer da novela, a vilã procura driblar as diversas situações que comprometem sua farsa, o espectador acompanha atentamente o desenvolvimento da trama na esperança de que, como em todo melodrama, a maldade seja punida e a inocência recompensada. Ao final de toda trama melodramática, os personagens virtuosos vivem em plena felicidade, enquanto os vilões já não se encontram mais em condições de perturbar a felicidade dos virtuosos, pois estão mortos, ou presos, ou fugiram para algum lugar ignorado, ou se arrependeram. No caso de *A Senhora do Destino*, os vilões foram devidamente punidos por seus erros; "Nazaré" cometeu suicídio, "Reginaldo" (Eduardo Moscovis) se envolveu em um escândalo de corrupção que resultou em sua morte ao ser, novamente depois de adulto,

atingido por uma pedra lançada por um manifestante. A cena da morte de "Reginaldo" talvez se aproxime da de um herói trágico, pois o efeito de catarse no espectador que se deu em conseqüência do *páthos* (sofrimento), talvez se aproxime do que Aristóteles compreende como efeito ideal de catarse; pois "Reginaldo" não é um homem necessariamente "bom" ou "mau", ele se enquadra no que Aristóteles entende que a tragédia acomete o homem intermediário, aquele que foi conduzido ao trágico em razão de suas ações.

Em *Amor a Vida*, novela exibida no período de 20 de maio de 2013 a 31 de janeiro de 2014, também pela Rede Globo de Televisão, podemos mais uma vez observar a distribuição maniqueísta dos personagens, conforme propõe o melodrama, neste caso temos "Félix" (Mateus Solano) como personificação do mal, e "Paloma" (Paola Oliveira) como personificação da inocência perseguida. Novamente personagens fortemente tipificados e estereotipados. "Félix" é ambicioso, sarcástico, falso e inescrupuloso, com forte inteligência voltada para praticar o mal, enquanto "Paloma" é dócil, meiga, bela, e ingênua. Observemos aqui, já foi estabelecida a estrutura "maniqueísta", o mal tipificado na figura de "Félix" e o bem na figura de "Paloma". Assim como "Maria do Carmo", em *A Senhora*, do destino, em *Amor a Vida* "Paloma" é uma heroína melodramática ideal, pois é mulher, uma jovem mãe, bela, ingênua e com uma notória aptidão para sofrer e para chorar, conforme entendimento de Thomasseau (2012) mencionado anteriormente neste artigo.

Na novela *Amor a Vida*, "Félix" e "Paloma" são irmãos. Ambos pertencem a familia Khoury, familia essa que tem como maior patrimônio o hospital "*San Magno*". A grande ambição do vilão, no caso "Félix", é se tornar diretor do hospital, e para isso ele recorre a todo tipo de recurso sem qualquer escrúpulo. A novela inicia, como em *A*

Senhora do Destino, situada no passado, para melhor esclarecer ao espectador como nasceu o conflito principal que movimenta a trama. Além dessa tendência recapitulativa, a novela é repleta de "golpes de teatro" que mudam constantemente a situação e o desenrolar da ação. Sobre "golpes de teatro", vale o seguinte esclarecimento:

> Ação totalmente imprevista que muda subitamente a situação, o desenrolar ou a saída da ação. O dramaturgo recorre a ele, na tragédia clássica, (tomando, entretanto, o cuidado de preparar o espectador para isso) e no drama burguês e no melodrama. DIDEROT, nas *Conversas Sobre o Filho Natural* (1757), define o golpe de teatro como "incidente imprevisto que se passa em ação e que altera subitamente o estado das personagens" e o opõe ao *quadro* que descreve um estado típico ou uma situação patética. Recurso dramático por excelência, o golpe ou lance de teatro especula sobre o efeito surpresa e possibilita, na oportunidade, resolver um *conflito* graças a uma intervenção externa (*deus ex machina*). (PAVIS, 2003, p.187)

Letras Escreve (ISSN 2238-8060)

No inicio da novela, a família Khoury se encontra em visita ao Peru, sob o pretexto de comemorar o ingresso da filha "Paloma" no curso de Medicina. Aproveitando-se do desentendimento que "Paloma" teve com sua mãe, "Félix" procura jogá-la contra os pais, acreditando que "Paloma" é adotada e convencendo-a disso. "Paloma", então, desnorteada por acreditar que é adota, rompe com seus pais e decide viver uma nova vida ao lado de um rapaz que conhece na viagem, chamado "Ninho" (Juliano Cazarré). Com essa característica de uma possível heroína romântica, "Paloma" abre mão de sua segurança familiar, financeira e profissional para experimentar uma vida livre e imprevisível.

"Paloma" em suas andanças com "Ninho" vai parar na Bolívia, e lá descobre que está grávida. A falta de dinheiro faz com que a "ra-

cionalidade" burguesa retorne a sua consciência fazendo com que ela decida retornar ao Brasil. Sem dinheiro, "Ninho" aceita transportar drogas coladas em seu corpo e em razão disso é preso no aeroporto. "Paloma" consegue embarcar para São Paulo e lá pede ajuda a seu irmão "Félix" que consegue libertar "Ninho" e uni-lo novamente à irmã. Observamos aqui que o vilão reaproxima o casal para manter sua irmã longe de sua familia e, consequentemente, da herança e da possibilidade de se tornar diretora do hospital, cargo tão cobiçado por "Félix".

"Paloma" e "Ninho", apesar de enamorados, estão em crise no relacionamento, pois ambos possuem visões de vida e objetivos incompatíveis. Após uma discussão em um bar, "Ninho" deixa "Paloma" só, e esta pare uma criança no banheiro desse bar. Ao dar à luz, "Paloma" perde os sentidos e desmaia. "Felix" encontra sua irmã e a criança no banheiro do estabelecimento e, acreditando que sua irmã estava morta, apanha a criança e a abandona em uma caçamba de lixo.

Como o destino, no melodrama, atua sempre em favor da heroína melodramática[3]; paralelamente a dramática situação de Paloma, transcorre o drama de "Bruno", interpretado pelo ator Malvino Salvador, que está acometido de um grande sofrimento em razão da morte de sua esposa que morre ao dar à luz ao filho do casal, que também não sobrevive. Desesperado, Bruno anda a esmo pela rua e ouve o choro da criança abandonada na caçamba. Ao encontrar a menina, decide criá-la como pai, contando com a convivência de sua mãe "Ordália", interpretada por Eliane Giardini, que é enfermeira do hospital San Magno, e da obstrata "Glauce", interpretada pela atriz

[3] Devemos salientar que no melodrama raramente a vítima oprimida é um homem.

Leona Cavalli, que o ama em segredo.[4]

Após deixar claro como surge o conflito que movimentará a trama, a novela dá um salto de dez anos. “Paloma” jamais se conformou com o desaparecimento de sua filha, tal qual “Maria do Carmo” em *A Senhora do Destino*. Se tornou pediatra e, por um acaso (intencional) do destino, como ocorre nos melodramas, ela é médica de sua própria filha sem o saber, ou seja; a filha adotiva de “Bruno”, “Paulinha” (Klara Castanho).

“Bruno” e “Paloma” se apaixonam, e os três passam a conviver como uma família. Dando inicio a série de “golpes de teatro” que ocorrem em toda a trama, o autor da novela, Walcyr Carrasco, precisa providenciar o “reconhecimento”, pois é a partir do “reconhecimento”, tão caro ao melodrama, e já tão caro a Aristóteles em sua *Poética*, é que ocorrerão as “peripécias”, ou seja, as reviravoltas, as variações qualitatitivas e quantitativas que darão dinamicidade ao texto dramático.

Deste modo, dentre as formas de *anagnórisis* (reconhecimento) proposto por Aristóteles em sua *Poética*: fatores externos, inventiva do poeta, lembrança, e silogismo. Podemos arriscar que Walcyr Carrasco optou pela “inventiva do poeta”, se utilizou de um recurso “criativo” para ocasionar o reconhecimento, vejamos como se deu: “Paulinha” precisou se submeter a um delicado procedimento cirúrgico, “Paloma” decidiu doar parte de seu fígado para salvar a vida da menina e, após realizar exames de praxe, passa a desconfiar de que “Paulinha” é sua filha desaparecida, algo que de fato se confirma após o exame de DNA. Deste modo, ao acreditar que “Bruno” roubou sua filha, ela rompe com ele e pede a guarda de “Paulinha” na justiça.

[4] Para ter maior clareza e dar maior objetividade à descrição da trama principal da novela, consultei a página: http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/amor-a-vida/amor-a-vida-trama-principal.htm

“Félix”, por sua vez, inconformado com tal descoberta procura, como de praxe, prejudicar sua irmã, se aliando a “Glauce” (obstetra apaixonada por “Bruno”) com o objetivo de afastar “Paulinha” de seu caminho, uma vez que ela representa um obstáculo a seu grande objetivo que é chegar à direção do hospital San Magno.

Deste modo, “Glauce” ajuda “Félix” falsificando um segundo exame de DNA trocando os frascos. “Félix” ainda com o objetivo de afastar “Paulinha” de seu caminho, manipula “Ninho” convencendo-o a tentar reconquistar “Paloma”, e também procura provocar a morte de “Paulinha” trocando o medicamento que ela estava usando no tratamento. Além de tudo isso, “Félix” também incentiva e ajuda financeiramente o seqüestro da menina por “Ninho”, por acreditar que “Paloma” iria ao Peru buscá-la e lá se reconciliaria com “Ninho”. A menina contudo, é resgata por “Bruno” e “Paloma”.

Letras Escreve
(ISSN 2238-8060)

Diversos são os “golpes de teatro” nessa novela, diversas revelações surgem no intuito de surpreender e “prender” o espectador à trama da novela, a exemplo disso podemos utilizar a situação de “Bruno” que descobre que “Glauce” intencionalmente não chamou o cardiologista que poderia ter ajudado sua esposa a sobreviver, pois “Glauce” desejava que a esposa de “Bruno” morresse para assim ficar com ele.

“Bruno” e “César” (Antônio Fagundes), pai de “Félix” e “Paloma”, se uniram e se empenharam em uma investigação contra “Félix”, e conseguiram provar que “Félix” foi quem, no passado, abandonou “Paulinha” na caçamba de lixo. Após ser desmascarado diante de toda familia, “Félix” é agredido ferozmente por sua irmã “Paloma” e, sem demonstrar qualquer remorso ou arrependimento confirma que, de fato, abandonou a criança na caçamba e que sempre detestou a irmã. Essa situação faz com que “Félix” seja expulso de casa, e após

passar muita dificuldade nas ruas, recorreu a ajuda de “Márcia” (Elizabeth Savala), que havia sido sua babá em sua infância, e dia antes havia sido desprezada pelo próprio “Félix”. “Márcia” sobrevive vivendo *hot dog* no centro de São Paulo, sem ter outro recurso para se sustentar, “Félix” não tem outra saída se não trabalhar junto a “Márcia” ajudando-a a vender seus *hot dogs*.

A expulsão de “Félix” de seu lar nos remete a um receio muito comum no drama burguês, que era desintegração familiar. E o que vemos em *Amor a Vida* é a completa desintegração da abastada família Khoury, com os sucessivos acontecimentos, e as revelações (verdadeiros golpes de teatro) e recursos melodramáticos que a todo tempo fazem com que a trama siga variados caminhos. “César” e “Pilar” (Suzana Vieira) se separam, “César” assume seu relacionamento com sua jovem amante “Aline” (Vanessa Giácomo), “Félix” é expulso de casa, “Aline” se torna a nova vilã, uma vez que seu plano era se aproximar de “César” para vingar sua tia “Mariah” que, no passado, viveu um relacionamento com “César” e grávida dele gerou “Paloma”, “Félix” descobre através de “Márcia” que teve um irmão que morreu afogado na piscina chamado “Cristiano”, a esposa de “Félix” revela que seu filho é, em verdade, filho de “César”, pois no passado trabalhava como garota de programa e “César” a convenceu de se casar com seu filho por, já desconfiar, que seu filho era homossexual. “Félix” se arrepende de seus erros e passa a ajudar a familia a desmascarar “Aline”, a nova vilã. Por fim, sem precisar detalhar mais aspectos dessa novela, podemos observar que tanto *A Senhora do Destino* quanto *Amor a Vida* foram grandes sucessos de audiência da rede Globo de televisão, pelo excessivo uso de recursos melodramáticos; nesse caso, *Amor a Vida* os utiliza bem mais do que *A Senhora do Destino*.

Letras Escreve (ISSN 2238-8060)

Por outro lado, temos uma minissérie que não teve boa receptividade por parte do público, apesar do prestigiado trabalho artístico desenvolvido por Luís Fernando Carvalho, trata-se de *A Pedra do Reino* (2007). A minissérie em questão é diretamente inspirada na obra *O Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*, de Ariano Suassuna. Por ser predominantemente épico, tanto a obra quanto a minissérie recorreram pouco aos recursos dramáticos que são, abundantemente, explorados pelas novelas. A missérie não possuía necessariamente uma linearidade, ou uma "unidade de ação", possuía uma unidade de tempo anacrônica, uma vez que o tempo e a ação transcorriam dentro da memória do protagonista "Pedro Dinis Quaderna", interpretado pelo ator Irandhir Santos. *A Pedra do Reino* foi, de fato, um trabalho ousado, tratava-se de uma edição de comemoração aos oitenta anos de idade do escritor Ariano Suassuna. A minissérie em questão teve pouca repercussão, em relação a outros trabalhos, em razão do fato de que ela parece "exigir" demasiadamente da relativamente "pouco" repertório literário do público que acompanha às novelas da emissora, a ausência de referências faz com que o diálogo entre público e minissérie seja pouco viável. Desse modo, por não possuir necessariamente estrutura maniqueísta, por não possuir uma unidade de ação, tempo e lugar bem definida, por não possuir necessariamente o bem triunfando sobre o mal, por não possuir necessariamente qualquer "lição de moral", por possuir uma linguagem que foge a linguagem que utilizamos em nosso conteúdo; o público então, pelo menos uma grande parcela, acostumada e viciada na estrutura melodramática "desistiu" de acompanhar a minissérie alegando "não entendê-la".

O estrondoso sucesso de *A Senhora do Destino* e *Amor a Vida*, reforça a ideia de que o melodrama se tornou um recurso inevitável

Letras Escreve (ISSN 2238-8060)

ao dramaturgo ou teledramaturgo que almeje sucesso de público. De todos os gêneros e movimentos teatrais que surgiram no decorrer da história, podemos aferir que o melodrama foi o que mais influenciou o teatro comercial, novelas, minisséries e filmes, que participam ativamente de nosso cotidiano e influenciam significativamente nossa formação intelectual, fazendo-nos negligenciar (ou até rejeitar) por considerar "desinteressantes" ou "incompreensíveis", obras literárias, filmes, peças teatrais, músicas, dentre outros (muitas vezes de notória relevância) que se distanciem da previsibilidade melodramática." Assim sendo, recurso melodramático se mostra inevitável, uma vez que as grandes emissoras se tornaram reféns deles para garantir grande audiência em suas novelas.

Le Tras Escreve
(ISSN 2238-8060)

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. ***Poética***. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

ARAÚJO, Nelson de. ***História do Teatro***. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1978.

BORIE, ROUGEMONT & SCHERER; Monique, Martine & Jacques. ***Estética Teatral***. Lisboa: Fund. Calouste Gulbenkian, 1996.

CARLSON, Marvin. ***Teorias do Teatro***: estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade. Trad. Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

PAVIS, Pavis. ***Dicionário de Teatro***. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2003.

ROUBINE, Jean-Jacques. ***Introdução às grades teorias do teatro***. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

THOMASSEAU, Jean-Marie. ***O Melodrama***. Trad. Claudia Braga e Jacqueline Pejon. São Paulo: Perspectiva, 2012.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. ***Dicionário de Teatro***. 6ªed. Porto Alegre: L&PM Pocket.

Novelas/Minisséries:

AMOR à vida. Direção: André Filipe Blinder, Allan Fiterman, Marco Rodrigo, Marcelo Travesso e André Barros. Direção geral: Mauro Mendonça Filho. Núcleo: Wolf Maya. Intérpretes: Antônio Fagundes, Suzana Vieira, Paola Oliveira, Mateus Solano, Malvino Salvador, Juliano Cazarré e outros. Autor: Walcyr Carrasco. Rede Globo de Televisão, 2014.

A SENHORA do destino. Direção: Luciano Sabino, Marco Rodrigo e Cláudio Boeckel. Direção geral: Wolf Maya. Direção de Núcleo: Wolf Maya. Colaboração: Filipe Miguez, Glória Barreto, Maria Elisa Berredo e Nelson Nadotti. Intérpretes: Suzana Vieira, Carolina Dieckmann, José Mayer, José Wilker, José de Abreu, Eduardo Moscovis, dentre outros. Autor: Aguinaldo Silva. Rede Globo de Televisão, 2004.

A PEDRA do reino. Direção-geral e de núcleo: Luiz Fernando Carvalho. Intérpretes: Irandhir Santos, Cacá Carvalho, Everaldo Pontes, Américo Oliveira, dentre outros. Autor: Luiz Fernando Carvalho, Luís Alberto de Abreu e Bráulio Tavares. Rede Globo de Televisão, 2007.

Artigo recebido em: 07/06/2017

Aceito em: 29/09/2017