

O melodrama enquanto estratégia comunicacional

Melodrama as a communicational strategy

El melodrama como estrategia de comunicaci3n

Thátilla Sousa SANTOS¹
Lara Lima SATLER²

Resumo

O artigo prop3e uma discuss3o epistemol3gica sobre o tema de interesse para acionar teorias do campo da comunica3o. Apresenta-se um breve levantamento bibliogr3fico sobre o melodrama e, em seguida, s3o abordadas as caracter3sticas melodram3ticas que apontam comunicabilidades e incommunicabilidades, para destacar sua rela3o com a comunica3o. Como resultado, entende-se o melodrama como integrante de um sistema circular de constru3o de sentidos que funciona atrav3s da interpreta3o, da intera3o e da reflex3o. Por isso, sugere-se considerar a estrat3gia narrativa melodram3tica como uma estrat3gia comunicacional, ao inv3s de referir-se 3 no3o do melodrama como um g3nero fechado, para perceber sua linguagem como mediadora de diferentes obras audiovisuais e seus receptores.

Palavras-chave: Melodrama; Estrat3gia narrativa; Comunica3o; Audiovisual.

Abstract

This article make an epistemological discussion about the topic of interest to actuate theories from the field of communication. In this way, a brief bibliographic research on melodrama is presented to then address the melodramatic characteristics that point to communicability and incommunicability, to highlight its connection with communication. As a result, melodrama is understood as part of a circular system of

¹ Doutoranda e Mestra em Comunica3o pelo Programa de P3s-Gradua3o em Comunica3o (PPGCOM) da Universidade Federal de Goi3s (UFG). E-mail: thatillasantos@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2020-9261>

² Doutora em Arte e Cultura Visual (PPGACV/ FAV / UFG). Tem p3s-doutorado em Estudos Culturais, no Programa Avan3ado de Cultura Contempor3nea, da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Bolsista Produtividade PQ2 do CNPq. E-mail: lara_lima_satler@ufg.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2509-6278>



meaning construction that works through interpretation, interaction and reflection. Therefore, it's suggested to consider the melodramatic narrative as a communicational strategy, instead of referring to the notion of melodrama as a closed genre, to perceive its language acting as a mediator of different audiovisual works and their receivers.

Keywords: Melodrama; Narrative strategy; Communication; Audiovisual.

Resumen

Este artículo propone una discusión epistemológica sobre el tema de interés para desencadenar teorías del campo de la comunicación. Así, se presenta un breve levantamiento bibliográfico sobre el melodrama y se abordan las características melodramáticas que apuntan a la comunicabilidad y la incomunicabilidad, para resaltar su relación con la comunicación. En consecuencia, se entiende el melodrama como parte de un sistema circular de construcción de sentidos que funciona a través de la interpretación, la interacción y la reflexión. Por tanto, se sugiere considerar la estrategia narrativa melodramática como una estrategia de comunicación, en lugar de referirse a la noción de melodrama como un género cerrado, para percibir su lenguaje actuando como mediador de las distintas obras audiovisuales y sus receptores.

Palabras clave: Melodrama; Estrategia narrativa; Comunicación; Audiovisual.

Introdução

Este artigo tem o intuito de acionar teorias constituídas em outras áreas para trazê-las para o campo da comunicação. O esforço está em ressaltar as características comunicacionais presentes no objeto de pesquisa, podendo acrescentá-las ou revê-las, exercício que Braga (2018) chama de desentranhamento comunicacional. Para contextualização, a investigação em andamento a qual este artigo se vincula tem como objeto a produção de sentido de espectadores brasileiros de animações japonesas (conhecidas também como animês) sobre o melodrama, a partir do conceito de imaginação melodramática proposto por Brooks (1995) e Elsaesser (1991). No entanto, aqui não se pretende realizar análise sobre animês, visto que o objetivo deste texto é propiciar discussões metateóricas por meio de leitura cuidadosa da bibliografia sobre o assunto, levantando, a partir dela, questões importantes para o campo da Comunicação e, a partir disso, colocar em diálogo teorias de diferentes áreas do conhecimento, como os estudos de cinema e a comunicação, para refletir sobre o comunicacional do melodrama; apontar suas características e perceber o que ele tensiona de um ponto de vista comunicacional a partir de suas estratégias narrativas.



Para tanto, esta atividade se baseia em perguntas pragmáticas como “O que é que o melodrama faz quando é colocado em circulação? O que o melodrama faz quando é colocado ou utilizado para estabelecer ou orientar determinado produto simbólico?”, advindas dos estudos propostos por Braga (2010, 2018, 2019), para discutir as ações práticas das teorias. Ao pensar sobre o acionamento teórico através de questões comunicacionais para tecer diálogos entre as áreas, Braga (2019) se preocupa em olhar o que as teorias fazem em sua gênese, o que elas fazem em sua formulação e o que podemos fazer as teorias fazerem. Isso envolve fazer tensionamentos entre o objeto e as teorias, sugestão que se aproxima à proposta metateórica de Signates (2021, 2022), que considera importante observar também as incomunicabilidades implicadas nas características do melodrama, o que ele não faz ou não apresenta. A partir dessa ideia de tensão comunicacional, tem-se o dito e não dito, o que busca fazer e o que não fazer, o que coloca em circulação e o que deixa de fora. São coisas tensionadas, que podem apresentar diferenças de acordo com o tipo de obra em que o melodrama está inserido.

Portanto, a discussão epistemológica se inicia em entender o próprio melodrama e suas características, apoiando-se em levantamentos bibliográficos (STUMPF, 2005), para, em seguida, interpretar esses atributos do ponto de vista comunicacional, apontando quais apropriações comunicacionais podem ser feitas a partir da ideia de melodrama. Isto é, quais são as características melodramáticas, como são definidas dentro de produtos midiáticos, qual o tipo de linguagem utilizada, o que operam, o que falam e o que deixam de falar, o que é movimentado nessas obras, qual aspecto de comunicabilidade e incomunicabilidade que cada uma das características está tensionando. Logo, o primeiro tópico se concentra em pontos teóricos de estudos sobre o melodrama, seu uso no teatro francês, sua popularização e adaptação para o cinema, a aplicação do adjetivo melodramático e o conceito de imaginação melodramática. No segundo, elaboram-se discussões comunicacionais baseadas em particularidades do melodrama para realçar o que ele faz quando é colocado em circulação.

Perspectivas teóricas sobre o melodrama para além do comunicacional

Jean-Marie Thomasseau (2012) reconhece o teatro francês como precursor do gênero melodrama, que nos séculos XVIII e XIX se destacou como um local de escape



para a população após a Revolução Francesa, retratando os sentimentos oriundos desses acontecimentos em espetáculos públicos para, de certa forma, consolar as pessoas. Peter Brooks (1995) também considera o mesmo momento e local histórico como ponto de partida da difusão do melodrama, pois abrangiam públicos maiores e de diversas classes sociais. Em suas palavras, “os exemplos clássicos do melodrama francês foram escritos para um público que se estendia das classes baixas, especialmente artesãos e lojistas, por todos os setores da classe média e até mesmo membros da aristocracia” (BROOKS, 1995, p. XVI, tradução nossa)². O autor também aponta a coerência dos teatros franceses em manterem seu papel de entretenimento e possuírem uma autoconsciência estética em relação a seus efeitos. Isso contribuiu para a resistência do melodrama, que posteriormente passou por modificações e ganhou os aspectos e contornos temáticos reconhecidos atualmente, “e que realmente dizem respeito a uma determinada expressividade sensório-sentimental, cristalizando-se, assim, como gênero” (BALTAR, 2019, p. 118), sendo eventualmente veiculado pelo cinema e pela televisão.

Baltar (2019) enfatiza que o melodrama é um modo de percepção de mundo, que valoriza a vida privada e o cotidiano, regulamenta a vida social em uma era contemporânea que perdeu a ideia do sagrado, antes utilizado como um sistema de apoio para questões morais. As críticas sobre a exaltação do melodrama, que leva o público ao choro, sobressaem-se no século XIX, com o surgimento das ideologias de valorização da contenção, vinculando as lágrimas ao feminino e à intimidade, que devem permanecer escondidas na esfera privada. Na percepção da autora, as lágrimas são uma forma de comunicação entre a obra e o público, pois atuam na esfera sensorial e sentimental. Portanto, o melodrama

[...] movimenta relações (entre os personagens e, sobretudo, entre obra e público) pautadas no *pathos*: vínculos empáticos configurados por temáticas que envolvem polaridades entre bem e mal, virtude e vilania, instâncias moralizantes que serão articuladas esteticamente num modo exacerbado, o qual carrega as estratégias que convidam à mobilização sentimental (BALTAR, 2019, p. 97, grifo da autora).

² No original: “[...] the classic examples of French melodrama were written for a public that extended from the lower classes, especially artisans and shopkeepers, through all sectors of the middle class, and even embraced members of the aristocracy”.



Desde sua concepção, o melodrama possui influência de outros gêneros e, com o tempo, adquiriu formas flexíveis para responder “às exigências do movimento, da sinceridade e da sensibilidade” (THOMASSEAU, 2012, p. 127-128), jogar com as funções emocionais da linguagem através da ação e das imagens e criar um espetáculo cênico, adequando-se a outros espaços fora do teatro. Apesar da propagação e adaptação para outros meios, pode-se reconhecer o melodrama a partir de suas características polares (bem x mal), o modo como esquematiza a narrativa, as situações extremas, a vilania evidente (não mais ligada necessariamente a um personagem), a perseguição do bem e recompensa final da virtude, o forte emocionalismo, dentre outras (BROOKS, 1995). Ao trabalhar questões do cotidiano, os medos e ansiedades da população conforme as mudanças dos tempos, o melodrama demonstra, através do triunfo dos bons e da justiça perante o vilão, que as coisas podem ficar bem, desde que não se perca a determinação e a esperança. O otimismo, mesmo em situações de extrema dificuldade, garante uma recompensa.

O melodrama é uma forma narrativa que aponta para um alto emocionalismo e demonstra grandes conflitos éticos, mas se distingue da tragédia, a título de exemplo, por ter um caráter recompensador, remediador e esperançoso (BROOKS, 1995). É uma manifestação cultural e social que surge a partir das necessidades dos indivíduos em um determinado momento e local e expõe os sentimentos das gerações. As polaridades e a necessidade de destacar tudo em suas narrativas geram uma noção de obviedade ao gênero, cenário que serve de parâmetro para críticas, porém, a obviedade não deve ser entendida por um viés pejorativo, mas “como um regime de expressividade que tem papel importante no movimento pedagógico das narrativas melodramáticas” (BALTAR, 2019, p. 97). Entende-se a obviedade como um recurso para o engajamento e identificação do público, que se encontra de imediato com a narrativa e entende os pontos de vista morais que são colocados. Ou seja, o público também é mobilizado pela obra através da obviedade e das polaridades morais.

Ao manifestar sentimentos e características que atingem a sensorialidade dos espectadores, constroem-se imagens-símbolos que os presenteiam e criam identificação e engajamento com as narrativas. Essa construção foi chamada por Brooks (1995) como “texto da mudez” (tradução literal de *text of muteness*), uma das características fundamentais do melodrama clássico, que reaparece nas produções



contemporâneas. As imagens construídas no desenrolar do espetáculo (ou das narrativas audiovisuais do cinema, por exemplo) demonstram os valores morais, visto que os gestos transmitem mensagens e significados importantes para o enredo. O gesto complementa e suplementa as palavras, sintetiza os significados representados e possibilita o seu entendimento mesmo em sua ausência (BROOKS, 1995). Então, tanto a narrativa quanto as imagens carregam os significados que estão em jogo na ação, não deixam espaço para dúvidas e tornam a obviedade uma estratégia para arrebatá-lo o espectador no universo melodramático (BALTAR, 2019).

Abordar o melodramático como um modo, um adjetivo, ao invés do substantivo melodrama, pode ser uma das chaves para sua perpetuação. Baltar (2019) descreve que o melodramático é uma das instâncias narrativas que traz uma “verdade” vinculada ao universo da moralidade, pois “pensar em termos de melodramático possibilita enxergar em diversas narrativas as tensões de um novo contexto histórico no qual os valores organizadores da vida não estariam mais amparados num sagrado centralizado num princípio religioso ou monárquico” (BALTAR, 2019, p. 112). Brooks (1995) completa esse raciocínio ao destacar o objetivo pedagógico melodramático, que atende às necessidades de uma sociedade que precisa lidar com um mundo cheio de novidades e incertezas. Ou seja, ao apresentar de maneira envolvente a dinâmica entre a virtude e vilania, bem e mal, relacionada ao novo contexto histórico, o modo melodramático consegue propagar os modelos morais.

Melodrama expressa e parte da ansiedade trazida por um mundo novo assustador em que os padrões tradicionais da ordem moral não mais promovem o necessário guia social. Exerce a força dessa ansiedade com o aparente triunfo da vilania e a dissipa com a eventual vitória da virtude. Demonstra repetidamente que os sinais de forças éticas podem ser descobertos e tornados legíveis. [...] Melodrama é, portanto, normalmente, não apenas um drama moralista, mas o drama da moralidade: ele luta para encontrar, articular, demonstrar, “provar” a existência de um universo moral que, embora colocado em questão, mascarado pela vilania e pelas perversões de julgamento, existe e pode se fazer uma força presente e categórica entre os homens (BROOKS, 1995, p. 20, tradução nossa)³.

³ No original: “Melodrama starts from and expresses the anxiety brought by a frightening new world in which the traditional patterns of moral order no longer provide the necessary social glue. It plays out the force of that anxiety with the apparent triumph of villainy, and it dissipates it with the eventual victory of virtue. It demonstrates over and over that the signs of ethical forces can be discovered and can be made legible. [...] Melodrama is indeed, typically, not only a moralistic drama but the drama of



Ao garantir a existência das forças morais apesar das mudanças, o melodrama aquietta, pelo menos momentaneamente, as incertezas dos indivíduos. Assim, o melodramático manifesta seu poder de imaginação e demonstra a visibilidade da moral como instância organizadora da vida e da sociedade (BALTAR, 2019). A vida cotidiana e privada ganha destaque, mas é atravessada por elementos morais ao integrar uma vida em sociedade. O excesso contribui para ressaltar a pedagogização das sensações nesse contexto (BALTAR, 2019), pois articula a narrativa para mobilizar as reações da plateia, atingir a sensorialidade e os sentimentos através dos seus componentes. É como se “cada elemento da encenação – desde a música, a atuação, os textos, a visualidade, as performances – estivesse direcionado para uma mesma função; ou seja, como se todas as instâncias dissessem, expressassem o mesmo” (BALTAR, 2019, p. 100).

O destaque para o adjetivo melodramático expôs a facilidade com que o melodrama aparece dentro de produções de diversos tipos, contribuiu para a noção de um sistema em aberto e foi além da ideia de um substantivo. Atribuir valor a algo apoiado no melodramático possibilita a incorporação do melodrama em diversos contextos de produção cultural. A partir disso, tem-se o termo imaginação melodramática difundido por Brooks (1995) e Elsaesser (1991), que indica a flexibilidade do melodrama, que deixa de lado uma estrutura fechada de gênero e passa a existir como uma forma de ver o mundo, uma imaginação. A imaginação melodramática redefiniu e reajustou as regras padrões do melodrama. Com isso, narrativas que não são consideradas melodramas, no sentido de gênero, podem ser apontadas como estando em constante diálogo com a imaginação melodramática. As metáforas são um recurso muito explorado pela imaginação melodramática, pois contribuem com a característica expressionista do melodrama e instituem significado para o que está sendo exibido.

Comunicabilidades e incomunicabilidades melodramáticas

morality: it strives to find, to articulate, to demonstrate, to ‘prove’ the existence of a moral universe which, though put into question, masked by villainy and perversions of judgment, does exist and can be made to assert its presence and its categorical force among men”.



A partir de uma perspectiva interacional da comunicação, Braga (2010, 2012) propõe um trabalho investigativo das pesquisas de forma heurística, com o intuito de potencializar a concepção de questões abrangentes para tratar os fenômenos constatados nos objetos e trazer novas percepções e implicações, em vez de apenas fornecer explicações prontas. Como complemento, Braga (2020) aposta em uma análise do fenômeno comunicacional para fazer tensionamentos com teorias de campos vizinhos de modo que as teorias intermediárias sejam reelaboradas em função do problema de conhecimento que se assume nas pesquisas, ou seja “levantar características de processos relativos ao comunicacional – a partir de uma perspectiva *que assume este fenômeno como principal*, não como epifenômeno de outras questões ou categorias elaboradas em outras áreas de conhecimento” (BRAGA, 2020, p.106, grifos do autor). Então, na perspectiva analítica

[...] o relevante é perceber as estratégias e os objetivos específicos que, em seus encaminhamentos, acionam e desenvolvem processos comunicacionais. Ao observar teorias, em vez de buscar o que elas *dizem ser* a comunicação, nossa curiosidade será: qual é a questão comunicacional, o problema aí presente? (BRAGA, 2020, p. 106, grifos do autor).

Dentro da proposta de apontar o comunicacional nas bibliografias consultadas para a pesquisa, Braga (2019) ressalta a importância de entender o que as teorias fazem através dos seus dizeres. As teorias devem ser tomadas como materiais de trabalho, sendo preciso perceber a relação entre suas principais proposições e os problemas que objetivam enfrentar, pois uma teoria elabora uma perspectiva sobre um problema de estudo para seu esclarecimento, visando uma circulação de conhecimento, onde é debatida e acionada em outros espaços que agregam o seu entendimento e uso.

Quaisquer acionamentos feitos de teorias devem decorrer de necessidades do objeto – ou seja, das próprias estratégias voltadas para o enfrentamento do problema, para apreensão e interpretação dos observáveis. [...] Não há regras fechadas para o acionamento teórico – este deve ser tentativamente exercido (BRAGA, 2019, p. 54-55).

Signates (2021, 2022) aponta a necessidade de traçar condições metateóricas de interlocução para que se possa elaborar um conhecimento em comunicação com



diversidades teóricas que não caíam na dispersão. A metateoria consiste em um arranjo epistemológico-comunicacional que tem como ponto central a comunicação. “Um arranjo metateórico, portanto, enlaça epistemologia e teoria em uma mesma articulação autorreflexiva, na qual deixa de ser possível fazer teoria sem assumir uma posição epistemológica especificamente comunicacional” (SIGNATES, 2022, p. 16). Isto é, deve-se posicionar o objeto em um âmbito metateórico que contemple “a centralidade do comunicacional e o estabelecimento de casos ou conceitos limites para circunscrever as possibilidades” (SIGNATES, 2022, p. 16), onde os casos limites de uma operação comunicacional são os polos de comunicabilidade e incomunicabilidade, que tensionam comunicacionalmente o objeto. Pensar na comunicabilidade como o tensionamento que indica um falar ou mostrar, que também aponta uma projeção simbólica. A incomunicabilidade é o contrário disso, é aquilo que impede, silencia, não fala e não mostra. Ao fazer escolhas para produzir um sentido, ignora-se todas as outras possibilidades que também poderiam ser usadas. Isso envolve um processo de seletividade que incomunica outras coisas, ou seja, tem-se uma tensão comunicacional.

Com base nas descrições citadas no tópico anterior sobre o modo como o melodrama opera em diferentes narrativas, destaca-se suas características principais para prosseguir com a proposta de refletir sobre o comunicacional do melodrama: polarização do bem e mal; dilemas morais; papel regulador e educador; grande apelo popular; personagens de fácil identificação; forte sentimentalismo; exageros; reviravoltas; justiça; busca pela virtude; criação e resolução de conflitos; coincidências; a procura pela manutenção da estabilidade e equilíbrio; é culturalmente determinado; estados extremos de ser; vilania evidente; perseguição do bem; recompensa final da virtude; expressão inflada e extravagante; suspense; excesso; questões ligadas à subjetividade; pedagogização das sensações (ou efeito pedagógico); mobiliza as reações da plateia; situações extremas; aspectos do cotidiano e da vida privada; esperança; conflitos éticos; manifestação cultural e social; modo de percepção de mundo; movimenta relações pautadas no *pathos*; cria vínculos empáticos; necessidade de destacar tudo; obviedade; uso de metáforas; presenteia o espectador; cria identificação e engajamento; as imagens carregam significados; música como apoio.

Apesar dos atributos citados serem recorrentes, alerta-se que os usos e disposições são diferentes, eles podem aparecer todos juntos, ou apenas um (ou



alguns) dos listados. Cada obra emprega a característica que faz mais sentido para seus objetivos e estilos, a lista acima apenas agrupa aquelas mais frequentes dentro do grande leque de produções audiovisuais que faz uso do melodrama. Entretanto, o que move essas características parte de um mesmo princípio: causar alguma reação nos espectadores. Deseja-se dizer alguma coisa, o que é feito através de estratégias narrativas melodramáticas, que trabalham em conjunto com a câmera (no caso de uma produção audiovisual), disposição de objetos, com a performance dos atores, ou o modo de escrita (em relação a textos) do autor. E o que está sendo dito pertence ao cotidiano, como as pessoas levam a vida, como a sociedade interfere, quais as questões morais envolvidas, o contexto histórico ou geográfico. O comunicacional aparece mais nítido nessa força motora do melodrama em fazer as pessoas pensarem sobre algo que pertence à própria vida delas, fora das telas ou dos textos. O mostrado não é fantasioso⁴, longínquo ou irreal. São as casas das pessoas, a vida íntima/privada e a vida pública, a sociedade, a cultura, os hábitos e os problemas que são debatidos nas produções.

Nessa perspectiva, refere-se às mediações que tensionam os sentidos colocados em circulação através de produtos (midiáticos, culturais ou simbólicos). Segundo Martín-Barbero (1997), um movimento acontece entre os receptores e as obras, em que a pessoa assiste algo com um olhar carregado de referências, experiências e expectativas, que são acionados no momento de interpretar o que foi visto. As mediações exigem “pensar ao mesmo tempo o espaço da produção, assim como o tempo do consumo, ambos articulados pela vida cotidiana (usos/consumo/práticas) e pela especificidade dos dispositivos tecnológicos e discursivos das mídias envolvidas” (LOPES, 2018), são processos que configuram e reconfiguram tanto a lógica de produção quanto dos usos.

O processo de comunicação envolvendo o melodrama pode ser refletido a partir das mediações, em que o próprio modo de narrar melodramático se coloca como uma mediação entre produtor e receptor, criando uma atividade compartilhada de produção de sentido. Para Martín-Barbero (2008), não existe comunicação direta,

⁴ Isso não quer dizer que não existam melodramas que se passam em narrativas fantásticas, mas que mesmo dentro desse estilo o que está sendo dito é algo que pertence ao mundo real e pode ser entendido e compartilhado pelo público.



imediate, sem que haja uma negociação de sentidos, a “comunicação é separação e ponte: mediação” (MARTÍN-BARBERO, 2008, p. 25, tradução nossa)⁵. Essa concepção abre espaço para pensar o melodrama como pertencente a um circuito comunicacional, que admite tensões e medeia diversos aspectos da sociedade. O autor descreve o melodrama como detentor de uma encenação que exige relação direta com o “espaço que o povo necessita para fazer-se visível: ruas e praças, mares e montanhas com vulcões e terremotos” (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 158), se tornando um “espetáculo total” para exprimir o que o espectador quer ver, colocando em público o que deveria ficar privado, segundo as tradições da educação burguesa (MARTÍN-BARBERO, 1997). O espetáculo do melodrama se baseia no visual, na emoção:

A efetividade da encenação se corresponderá com um modo peculiar de *atuação*, baseado na “fisionomia”: uma correspondência entre figura corporal e tipo moral. Produz-se aí uma *estilização metonímica* que traduz a moral em termos de traços físicos sobrecarregando a aparência, a parte visível do personagem, de valores e contra-valores éticos. Correspondência que é coerente com um espetáculo em que o importante é *o que se vê*, mas que por sua vez nos remete a uma forte codificação que as figuras e os gestos corporais têm na cultura popular [...]. Atuação então que estreita e reforça a cumplicidade com o público, cumplicidade de classe e de cultura (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 161, grifos do autor).

Esse “espetáculo total” é permeado de excessos, esbanjamento de contrastes visuais e sonoros, a própria estrutura dramática e atuação dos atores, que exigem, através do sentimentalismo, frequentes respostas do público em lágrimas, tremores ou risos. Ou seja, demandam uma reação, uma troca com a obra. A sedução do melodrama está em apresentar um entendimento familiar da realidade (MARTÍN-BARBERO, 1997), que entrelaça questões nacionais com o drama íntimo, expõe as contradições cotidianas. Neste ponto, pode-se falar que é um “drama do reconhecimento”, pois “o que move o enredo é sempre o desconhecimento de uma identidade e a luta contra as injustiças, as aparências, contra tudo o que se oculta e se disfarça: uma *luta por se fazer reconhecer*” (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 305, grifos do autor). O reconhecimento e identificação acontecem na circulação de sentido promovida pelo uso do *pathos* e das emoções exageradas, dos quais a estrutura melodramática tanto se aproveita.

⁵ No original: “La comunicación es separación y puente: mediación”.



Segundo Singer (2001), o melodrama é um aglomerado de conceitos, pois muitas características são apontadas como melodramáticas, mas nem todas as narrativas precisam dispor de todas elas para serem melodramas, ou estarem em diálogo com a estrutura melodramática. Esse entendimento vai ao encontro da proposta de Brooks (1995) e Elsaesser (1991) de observar a imaginação melodramática como um modo de se olhar para as obras, pois os três autores percebem o melodrama não mais como um gênero fechado, e sim como uma estrutura complexa que possui subdivisões próprias que se encaixam com outras narrativas e se modificam conforme as necessidades contemporâneas. Para tanto, Singer (2001) classifica cinco elementos principais que constituem o melodrama, que podem não aparecer simultaneamente em uma mesma produção: o *pathos*, as emoções exageradas, a polarização moral, a estrutura narrativa não clássica e o sensacionalismo.

Neste momento, destaca-se o uso do *pathos* como um fator fundamental para a comunicabilidade investigada e que contribui com outros aspectos já mencionados no texto. O *pathos* é a evocação de um poderoso sentimento de pena (SINGER, 2001), contudo, Singer exemplifica seu exercício através da concepção aristotélica de piedade, que revela uma experiência de sensação física desencadeada pela percepção de injustiças morais contra pessoas não merecedoras e uma identificação, que geralmente está associada à autopiedade. Ou seja, sentir pena do personagem implica uma identificação que envolve sentir pena de si mesmo ao preocupar-se com ele:

Essa concepção afirma o grau em que o poder do *pathos* deriva de um processo de identificação emocional ou, talvez mais precisamente, de associação, pelo qual os espectadores sobrepõem seus próprios (melo)dramas de vida aos que estão sendo representados na narrativa. O melodrama é tão comovente porque atinge o familiar (SINGER, 2001, p. 45, tradução nossa)⁶.

Portanto, orquestrar a ativação do *pathos* nas situações retratadas seria uma estratégia narrativa do melodrama, a partir da qual se produz uma comunicabilidade com o receptor, envolvendo não só o entendimento do ocorrido, mas uma reflexão, já

⁶ No original: “This conception affirms the degree to which the power of *pathos* derives from a process of emotional identification or, perhaps more accurately, of association, whereby spectators superimpose their own life (melo)dramas onto the ones being represented in the narrative. Melodrama is so moving because it hits home”.



que ao colocar-se no lugar do personagem, reflete-se sobre si próprio e suas relações. Por mais que as produções sejam destinadas para muitos espectadores, tornando-se uma experiência coletiva, a reação, a identificação e reflexão são individuais, pois acionam o repertório e experiência de cada um. O que novamente remete à ideia do melodrama como uma mediação, na definição de Martín-Barbero (1997), que envolve uma dicotomia, uma estratégia comunicacional para atingir o simbólico das pessoas. Pode-se fazer um paralelo com a denominação do autor sobre o melodrama ser uma “literatura dialógica”, escrito no contexto de textos, substituindo o “literatura dialógica” por “estrutura dialógica melodramática”, para se adequar a diferentes mídias:

[...] o melodrama como literatura dialógica [...], aquele “onde autor, leitor e personagens trocam constantemente de posição”. Intercâmbio que é *confusão* entre narrativa e vida, entre o que faz o ator e o que se passa com o espectador, sinal de identidade de uma outra experiência literária que se mantém aberta a reações, desejos e motivações do público. Não no sentido de transferir para a narrativa as coisas da vida, pois “não é a representação dos fatos concretos e particulares o que produz o sentido de realidade na ficção, mas uma certa generalidade que visa ambos os lados e dá consistência tanto aos fatos particulares do real quanto ao mundo fictício” (MARTÍN-BARBERO, p. 308, grifo do autor).

Similarmente, Brooks (1995) discorre que o melodrama atua como um sistema de construção de sentidos através da interpretação, da descoberta dos significados e suas particularidades, em que a linguagem melodramática é capturada e compreendida apenas mediante o próprio gesto crítico do espectador. E para evitar que questões importantes passem despercebidas ou não sejam compreendidas, o melodrama usa suas características como a simplificação, repetição, obviedade e exagero.

Apesar do melodrama ser popular e de fácil acesso, não quer dizer que não tenha profundidade, pelo contrário, ao demonstrar situações cotidianas e fazer questionamentos em cima disso, cria-se uma maior disposição para que os indivíduos reflitam e produzam seus próprios sentidos. As tensões começam a se constituir desde a escolha do tema a ser abordado, “por que esse assunto e não outro?”, “o que mostrar essa condição específica da vida do personagem pode causar ou não no espectador?”, “o que tornar visível e não visível com as câmeras?”, “por que antecipar essa



informação desconhecida pelo personagem e não outra para o público?”, “quais percepções e inferências podem ser feitas a partir disso?”. Essas questões abordam o que haveria de incomunicabilidade no melodrama, o que foi deixado de lado na produção.

A antecipação, obviedade e exagero são aspectos abordados por Baltar (2019) que podem ser usados como categorias de análise para se detectar características melodramáticas em diálogo com diferentes obras. Porém, interessa pensar neles como sendo algumas das próprias tensões de comunicabilidade e incomunicabilidade, arrebatando as perguntas supracitadas. O que se antecipa para o público já demonstra que o personagem não possui a mesma informação e seguirá seu destino no escuro, sem poder evitar a situação, ao mesmo tempo, o espectador precisa acompanhar esse percurso com uma certa ansiedade justamente por saber qual vai ser o desfecho. A falta de informação direciona o personagem para o esperado e o conhecimento dessa mesma informação causará ansiedade, que vai preparar a pessoa para a mensagem final. A obviedade e o exagero possuem, de certa forma, a mesma intenção da antecipação: a de criar uma linha de raciocínio e sentimentos que predisõem para o entendimento da proposta narrativa. Ao tornar as coisas óbvias e excessivas, garante-se que a mensagem será transmitida e recebida. Destacar alguns aspectos em detrimento de outros são escolhas que participam do processo comunicacional proporcionado pelo melodrama.

A alta expressividade advém da vontade de dizer tudo, relata Brooks (1995), que se manifestaria na escolha de destacar determinados elementos (fílmicos ou descrição extensa de uma situação em texto), a utilização de reiterações, reforço da trilha sonora, disposição do cenário e a própria encenação. Brooks retoma os estudos psicanalíticos de Freud sobre o corpo histérico para retratá-lo como lugar de inscrição de mensagens melodramáticas, isto é, um corpo investido de significados, que “se tornou o lugar para a inscrição de mensagens altamente emocionais que não podem ser escritas em outro lugar e não podem ser articuladas verbalmente” (BROOKS, 1995, p. XI, tradução nossa)⁷, um corpo expressionista que pede para ser lido. Nessa concepção, os gestos corporais servem de metáfora para liberar significados ocultos, transferindo-os para

⁷ No original: “has become the place for the inscription of highly emotional messages that cannot be written elsewhere, and cannot be articulated verbally”.



outros contextos, ou seja, evocam significados para além de sua configuração literal, se referem a outras coisas.

Segundo Brooks, existe um paradoxo entre a expressividade total atribuída ao gesto e a inefabilidade do que deve ser expresso, os gestos possuem significados como uma abordagem metafórica daquilo que não pode ser dito. “Se muitas vezes chegamos perigosamente perto [...] de um sentimento de que o mundo representado não suportará o peso dos significados que lhe são colocados, é porque o mundo representado está sendo usado muitas vezes metaforicamente, como signo de outra coisa” (BROOKS, 1995, p. 11, tradução nossa)⁸. Desse modo, os gestos corporais se tornam metáforas da incomunicabilidade, pois aquilo que não pode ser dito, que é silenciado e deixado escondido no mundo real aparece de maneira simbólica através do corpo. Um não visível que se torna visível, mas não é falado abertamente. Mesmo representando o cotidiano, o melodrama se recusa a se conformar com as repressões, acomodações, articulações e decepções do real, por isso possui uma certa distância do realismo, já que tensiona uma exploração expressiva que vai além, ao insistir que o ordinário pode ser lugar de significação e que a vida das pessoas comuns importa.

Podemos agora avançar a hipótese de que a retórica melodramática, e todo o empreendimento expressivo do gênero, representa uma vitória sobre a repressão. Poderíamos conceber essa repressão como simultaneamente social, psicológica, histórica e convencional: o que não poderia ser dito numa fase anterior, nem ainda numa fase “mais nobre”, nem dentro dos códigos da sociedade. O enunciado melodramático rompe tudo o que constitui o “princípio de realidade”, todas as suas censuras, acomodações, atenuações. O desejo grita em voz alta sua linguagem em identificação com estados plenos de ser (BROOKS, 1995, p. 41, tradução nossa)⁹.

⁸ No original: “If we often come perilously close [...] to a feeling that the represented world won't bear the weight of the significances placed on it, this is because the represented world is so often being used metaphorically, as sign of something else”.

⁹ No original: “We may now advance the hypothesis that melodramatic rhetoric, and the whole expressive enterprise of the genre, represents a victory over repression. We could conceive this repression as simultaneously social, psychological, historical, and conventional: what could not be said on an earlier stage, nor still on a “nobler” stage, nor within the codes of society. The melodramatic utterance breaks through everything that constitutes the ‘reality principle,’ all its censorships, accommodations, tonings-down. Desire cries aloud its language in identification with full states of being”.



A linguagem expressiva melodramática atua como portadora ou condutora do retorno de algo reprimido, articulando os mesmos termos que não podem ser usados em circunstâncias psíquicas normais e retraídas (BROOKS, 1995). As emoções e expressões são atenuadas, desejam ser ouvidas, para que representem a existência social do ser humano, a maneira como se vive de forma comum e os dramas morais implícitos na contemporaneidade. Xavier (2003) contribui com a percepção da expressividade melodramática, baseado em Diderot, ao discorrer que o “tornar visível” em obras audiovisuais é aprimorado por jogos cênicos das câmeras, em que se entrelaça o drama e a experiência visual para legitimar a exibição daquilo que pode criar uma ponte entre os olhos e o coração. “A aparência pode enganar mas jamais até o fim. O mundo visível, embora passível de equívocos sem os quais não haveria o drama, é um espelho da moral que termina por triunfar, fazendo valer sua verdade” (XAVIER, 2003, p. 94).

O melodrama, então, com sua flexibilidade e adaptações, está sempre em busca de dar corpo à moral, torná-la visível mesmo quando parece ter perdido sua força, o que destaca outra característica fundamental, a da “pedagogia do certo e do errado *que não exige uma explicação racional do mundo*, confiando na intuição e nos sentimentos ‘naturais’ do indivíduo na lida com dramas” (XAVIER, 2003, p. 91, grifos do autor). Essa função pedagógica requer a resolução das ambiguidades e está atrelada ao que Baltar (2019) chama de pedagogização das sensações, ou seja, ensina-se algo através do excesso das emoções, como uma domesticação do público. Esse excesso sentimental motiva o entendimento de que o sofrimento dos personagens serviu para algum propósito, mesmo que seja para reestabelecer o equilíbrio e a moral.

Considerações finais

As características melodramáticas destacadas no texto fazem parte do esforço em demonstrar os processos relativos ao comunicacional como perspectiva principal (BRAGA, 2020) de observação. Esse exercício transparece e concorda com as reflexões dos autores mencionados ao longo do material que afastam-se da concepção de melodrama como gênero para percebê-lo como uma linguagem, uma estratégia narrativa ou até mesmo uma estratégia comunicacional empregada por obras de diferentes mídias para causar reações nos espectadores. Para mostrar se isso de fato



acontece e de que modo, seria necessário fazer uma pesquisa empírica para observar as respostas do público às provocações do melodrama, o que pode ser o próximo passo para uma investigação futura, destacar o comunicacional e incomunicacional a partir de quem teve acesso às obras.

Todavia, enfatizou-se neste espaço algumas articulações metateóricas entre as áreas, que sugerem a realização de tensões comunicacionais (SIGNATES, 2021; 2022) e o acionamento de teorias a serviço da pesquisa em comunicação (BRAGA, 2019; 2020), isto é, fazer perguntas pragmáticas para o melodrama que centralizam o comunicacional, em um movimento de autorreflexão epistemológica. As questões pragmáticas direcionam o raciocínio para o que o melodrama faz quando é colocado em circulação, quando é utilizado para estabelecer ou orientar determinado produto simbólico, o que fala e movimenta. Já aquelas de tensionamento vão além, pois envolvem pensar também o que se deixa de fazer, não é dito, não é colocado em circulação, o que é mostrado e não mostrado, os jogos entre o visível e não visível, as comunicabilidades e incomunicabilidades exercidas pelo melodrama.

Como comunicabilidades implicadas no melodrama percebeu-se que a maioria das suas características tendem a comunicar algo, pois o maior intuito melodramático é afetar o público, conquistá-lo, garantir sua cumplicidade e atenção para a mensagem moral ensinada. A escolha dos personagens, da trilha sonora, do tema, da encenação e montagem, são artifícios que vislumbram atingir a emoção e estabelecer uma interação. Retratar personagens que poderiam ser pessoas reais, que questionam o cotidiano e não estão distantes do alcance do público, mas sim próximos, facilita que a pessoa se enxergue na trama e crie seus próprios significados a partir disso. Dentre os artifícios comunicacionais, destaca-se o uso do *pathos* apontado por Singer (2001), que conquista o espectador ao evocar um sentimento de autopiedade ao observar determinada situação, na qual sente-se pena do personagem por se colocar no seu lugar, sentindo pena na verdade de si mesmo, um processo de identificação apoiado na reflexão individual sobre o ocorrido. A pedagogia moral, os exageros, polarizações, antecipações, obviedades, linguagem expressiva, simplificação, repetição e outras características também servem de pontes para conectar obra e receptor.

Sobre as incomunicabilidades do melodrama, que são relacionadas ao silenciamento, ausência, desconhecimento, pode-se percebê-las na negação de



algumas concepções pautadas no racionalismo, já que a essência melodramática advém dos sentimentos. As pessoas se entregam de maneira mais profunda ao melodrama, sem camadas de proteção, não estão preocupadas em consumir de forma intelectual ou crítica. As reflexões são consequências da identificação, da interação, dos sentimentos, do *pathos*, do se enxergar na obra, e não por outras questões mais criteriosas. Outro ponto é um certo afastamento da noção de realismo (XAVIER, 2003), uma vertente que o melodrama não segue e que se difere de como o cotidiano é retratado por ele. O modo como o melodrama se recusa a compactuar com repressões e conformismos da sociedade no mundo atual também demonstra o que ele nega. Destacar alguns aspectos em detrimento de outros, os jogos de câmera, luz e sombra e demais estratégias fazem parte das escolhas que circularão ou não no processo comunicacional.

Ao pensar sobre a forma como o melodrama atua como um sistema de construção de sentidos através da interpretação, da interposição, da interação, da descoberta dos significados e da reflexão, percebe-se que a concepção de gênero não é suficiente, pois o melodrama estabelece uma circulação de sentidos que vai além de um estilo artístico. Por isso, prefere-se abordá-lo a partir de suas estratégias, que são tanto narrativas quanto comunicacionais. A noção de estratégia melodramática aplicada no campo dos bens simbólicos pressupõe tensionamentos comunicacionais, pois demonstra critérios de escolhas, de seleção, daquilo que se diz e que se deixa de dizer. Estratégia implica elaborar condições para conseguir determinado objetivo, que aqui se demonstra a partir da estrutura narrativa melodramática.

Nesse sentido, alude-se à linguagem melodramática enquanto uma mediação (MARTÍN-BARBERO, 1997) entre as obras e os receptores. Ao utilizar as estratégias narrativas do melodrama de maneira comunicacional, cria-se uma atividade compartilhada de produção de sentido, um circuito comunicacional. Isso significa que as impressões do melodrama não estão apenas nas mídias, mas também se encontram na relação que a recepção estabelece com elas. Ou seja, as percepções estão na interação da mídia, ao utilizar a linguagem melodramática, com o público. As impressões do melodrama são também de interação entre o produto comunicacional (como as produções audiovisuais – os animês) e a recepção (o público, quem vê, quem percebe, quem nota). Ao construir uma obra utilizando as estratégias melodramáticas,



coloca-se ali pistas, elementos, para que o público estabeleça algum tipo de identificação, de relação. Não é uma via de mão única emitida apenas pela produção, pois a recepção também devolve percepções e impressões, que são apropriadas em outros projetos. Nessa perspectiva, o melodrama enquanto estratégia comunicacional requer uma noção de vaivém, de relação, e não apenas de impressão no produto. E por isso é tão popular, pois consegue ouvir a recepção e “atender” a seus anseios.

Outro ponto que merece ser mencionado é a contribuição que essa escrita tem para a pesquisa em andamento, que foi citada brevemente na introdução. Uma vez que a investigação está situada na comunicação, é importante refletir sobre o vínculo que o objeto (a produção de sentido de espectadores brasileiros de animê sobre o melodrama) tem com essa área de pesquisa e como pode contribuir com os estudos. Parte-se do entendimento de que o melodrama medeia a interação entre o público brasileiro e a produção das animações japonesas e, para aprofundar esse recorte, houve a necessidade de explorar primeiro o melodrama de um ponto de vista comunicacional, para além da alusão ao seu caráter de gênero. Entretanto, não houve a pretensão de desenvolver uma análise do *corpus* neste espaço, muito menos de esgotar o assunto, citar todos os estudiosos que se debruçam sobre a capacidade narrativa do melodrama, mas sim destacar os estudos e as inferências obtidas, dentro do contexto em que a pesquisa se desenvolve.

Portanto, a atividade de observar o comunicacional do melodrama levantou questões importantes para realçar seu funcionamento como estratégia narrativa e comunicacional, suas formas de comunicabilidades e incomunicabilidades, os circuitos interacionais que operam a partir do reconhecimento, identificação e formação de vínculos. As obras dispõem de atributos que tendem para o objetivo de criar esse circuito, de acionar as próprias experiências, modos de vida, cultura, e demais pontos que contribuem com o entendimento da mensagem moral. Fazer tensões sugere perceber o que o melodrama aciona, o que traz à superfície, e também o que esconde. Fundamentado nisso, pode-se tecer outras atividades para identificar em diferentes obras (e mídias) como o melodrama tensiona mais uma comunicabilidade do que uma incomunicabilidade, e vice-versa, para notar as diferenças comunicacionais entre os tipos de narrativas melodramáticas.



Referências

- BALTAR, Mariana. **Realidade Lacrimosa**: O melodramático no documentário brasileiro contemporâneo. Niterói: Eduff, 2019.
- BRAGA, José Luiz. Nem rara, nem ausente – tentativa. **MATRIZES**, São Paulo, v. 4, n. 1, p. 65-81, jul./dez. 2010.
- BRAGA, José Luiz. Interação como contexto da Comunicação. **MATRIZES**, São Paulo, v. 6, n. 1, p. 25-41, jul./dez. 2012.
- BRAGA, José Luiz. Interagindo com Foucault – Os arranjos disposicionais e a comunicação. **Questões Transversais**, São Leopoldo, Brasil, v. 6, n. 12, jul./dez. 2018.
- BRAGA, José Luiz. A prática da teoria na pesquisa em comunicação. **Galáxia** (São Paulo, online), n. 41, mai-ago., 2019, p. 48-61.
- BRAGA, José Luiz. Teorias intermediárias: uma estratégia para o conhecimento comunicacional. **MATRIZES**, São Paulo, v. 14, n. 2, p. 101-117, maio/ago. 2020.
- BROOKS, Peter. **The Melodramatic Imagination**: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess. Londres: Yale University Press, 1995.
- ELSAESSER, Thomas. Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama. In: LANDY, Marcia. **Imitations of life**: a reader on film and television melodrama. Detroit: Wayne State University Press, 1991, p. 68-91.
- LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. Jesús Martín-Barbero e os mapas essenciais para compreender a comunicação. **Intexto**, Porto Alegre, RS, n. 43, p. 14-23, set./dez. 2018.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Tradução de Ronald Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. De la experiencia al relato: cartografías culturales y comunicativas de Latinoamérica. **Revista Anthropos**, Barcelona, n. 219, p. 21-48, 2008.
- SIGNATES, Luiz. Comunicação em reflexões metateóricas. In: SIGNATES, Luiz (org.). **Epistemologia da comunicação**: reflexões metateóricas sobre o especificamente comunicacional. Goiânia: Cegraf/UFG, 2021, p. 8-23.
- SIGNATES, Luiz. Por uma metateoria das tensões comunicacionais: fundamentos para um objeto metateórico na ciência da comunicação. In: **Anais do 31º Encontro anual da COMPÓS**, 06 a 10 de junho de 2022, Imperatriz. Anais eletrônicos. Campinas, Galoá, 2022. Disponível em: <https://proceedings.science/compos/compos-2022/papers/por-uma-metateoria-das-tensoes-comunicacionais--fundamentos-para-um-objeto-metateorico-na-ciencia-da-comunicacao> Acesso em: 09 fev. 2023.
- SINGER, Ben. **Melodrama and Modernity**: early sensational cinema and its contexts. New York: Columbia University Press, 2001.



STUMPF, Ida Regina C. Pesquisa bibliográfica. *In*: DUARTE, Jorge; BARROS, Antonio (Org.). **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação**. São Paulo: Atlas, 2005, p. 51-61.

THOMASSEAU, Jean-Marie. **O melodrama**. Tradução de Claudia Braga e Jacqueline Penjon. São Paulo: Perspectiva, 2012.

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



Este é um ARTIGO publicado em acesso aberto (*Open Access*) sob a licença *Creative Commons Attribution*, que permite uso, distribuição e reprodução em qualquer meio, sem restrições, desde que o trabalho original seja corretamente citado.