

# Repensando o melodrama no contexto asiático: um estudo sobre a série televisiva sul-coreana *Dae Jang Geum*

Ludmila Moreira Macedo de Carvalho \*

## **Resumo:**

Apesar de ser normalmente considerado como um gênero artístico universal, o melodrama é pouco estudado no contexto dos países de línguas asiáticas. Sendo este um conceito historicamente ocidental, pode-se questionar se ele é de fato adequado para definir as representações artísticas destes países. O presente artigo pretende argumentar que "melodrama" pode referir-se a uma produção artística oriental, desde que sejam observados alguns elementos específicos da cultura representada. Através da análise da série televisiva sul-coreana *Dae Jang Geum*, um fenômeno mundial de audiência, verificaremos quais são os elementos universais e os particulares do melodrama asiático.

**Palavras-chave:** melodrama – série televisiva – cultura asiática

## **Abstract:**

Although it is normally considered as a universal artistic genre, the melodrama is seldom contemplated in the context of the Asian community. As a historically Western concept, can it really be used to define Eastern artistic representations? This essay argues that "melodrama" can indeed be used in the Asian context, provided that it observes some of the particularities of the culture that is being represented. Through the analysis of the South Korean television series *Dae Jang Geum*, a worldwide audience phenomenon, we shall observe more closely what are those particularities and universalities of the Asian melodrama.

**Keywords:** melodrama – television series – Eastern cultures

---

\* Ludmila Moreira Macedo de Carvalho é Mestre em Comunicação e Culturas Contemporâneas pela Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia –UFBA, e doutoranda em Literatura Comparada e Cinema na Université de Montreal, Canadá (lud2046@hotmail.com).

## Introdução

Desde a época em que começou a tornar-se popular, no século XIX, até reproduzir-se amplamente no cinema e nas telenovelas de hoje em dia, o melodrama é um gênero artístico de difícil definição, uma vez que seus usos e significados vêm sofrendo inúmeras mudanças ao longo do tempo. De maneira geral, pode-se dizer que melodrama refere-se à representações ficcionais cujo aspecto emocional é predominante; onde imperam figuras como a hipérbole e o excesso; cujos temas revolvem uma polaridade moral entre o bem e o mal. Diferente do realismo, o melodrama é a arte de produzir "drama - an exciting, excessive, parabolic story - from the banal stuff of reality" (BROOKS, 1976, p.2).

Entretanto, percebe-se que a maioria das definições de melodrama, mesmo as mais abrangentes, referem-se tão somente ao contexto dos modos de representação ocidentais, deixando de fora toda uma tradição dramática presente nos países de línguas asiáticas. Em seu livro seminal sobre o melodrama, Peter Brooks (1976) identifica a dramaturgia francesa do século XIX como berço deste gênero de representação, e, embora não descarte a possibilidade, tampouco faz sequer uma menção à possível aplicação do conceito às representações não-ocidentais. Isto parece curioso, especialmente quando percebe-se a predominância de características melodramáticas na literatura, no teatro, no cinema e na televisão de países tão diferentes quanto o Japão, a China e a Coréia. Mais curioso ainda é o fato de que não existe nos idiomas orientais um termo equivalente ao que consideramos como melodrama (DISSANAYAKE, 1993, p.3); sendo assim, "melodrama" em inglês é usado por críticos e teóricos para caracterizar filmes, romances e séries televisivas que exibem as características acima mencionadas. Neste contexto surge então a pergunta: usamos o termo ocidental por falta de uma melhor definição, ou "melodrama" como o conhecemos é de fato aplicável ao contexto das representações asiáticas?

O objetivo deste artigo é justamente o de comprovar que o conceito de melodrama é mais abrangente do que os teóricos ocidentais fazem crer, podendo ser aplicado à representações de países de língua asiáticas. Mas não sem ressalvas, pois, como veremos, as regras de funcionamento do melodrama no contexto da cultura oriental têm manifestações distintas de seus correspondentes ocidentais. Tanto no Oriente quanto no Ocidente o melodrama apresenta dilemas morais frutos de

conflitos ideológicos entre os personagens, mas a natureza desses dilemas, seus valores, os modos como são construídos e representados varia enormemente de cultura para cultura. Não é objetivo deste trabalho oferecer uma teoria inédita e definitiva do “melodrama asiático” – até porque uma teoria deste tipo deveria levar em consideração as particularidades lingüísticas, sociais e históricas dos mais diversos países asiáticos, o que ultrapassaria as limitações tanto deste artigo quanto de sua autora. Não é, tampouco, nosso objetivo fazer uma aplicação cega de conceitos ocidentais num contexto não-ocidental. Interpretar o Outro a partir dos pontos de vista culturalmente dominantes vem a ser um dos maiores obstáculos do trabalho de análise inter-cultural. Fazer uma análise que evite “domesticar” o que é diferente, subordinando-o aos paradigmas dominantes, ao mesmo tempo evitando a ingênua opção de “colocar-se” no lugar do Outro (i.e., do que imaginamos ser o Outro) parece ser uma preocupação evidente neste tipo de análise. Nosso desafio encontra-se, portanto, em aplicar os conceitos de melodrama previamente estabelecidos à uma obra artística específica, procurando verificar seus limites e benefícios nesta situação particular. Acreditamos que uma tal aplicação seja uma ferramenta útil para verificar particularidades artísticas e culturais em ação.

Como objeto de análise foi escolhida a série televisiva sul-coreana “Dae Jang Geum”, ou “Jewel in the Palace”, exibida originalmente entre Setembro de 2003 e Março de 2004 pela rede nacional MBC. Trata-se do maior sucesso de audiência da história da teledramaturgia sul-coreana, êxito que foi rapidamente repetido em outros países de línguas asiáticas como China, Taiwan e Indonésia, e ulteriormente também no Canadá, Estados Unidos e Oriente Médio. Nosso objetivo será o de verificar, em primeiro lugar, o que faz desta série um melodrama e, em segundo lugar, quais são suas características – universais e particulares – que permitiram tamanho fenômeno de popularidade em culturas tão diferentes entre si.

### **Melodrama – definição e surgimento**

A palavra melodrama tem origem no termo grego *melos*, que significa música, e originalmente referia-se a peças dramáticas onde música era utilizada para realçar o efeito emocional das encenações (BROOKS, 1976, p.14). O termo só se desenvolveu num gênero específico no início do século XIX, na França, quando passou a ser utilizado para classificar peças teatrais e romances caracterizados pelo

exagero emocional e pelo estabelecimento de um conflito moral. Segundo Peter Brooks, o melodrama francês do século XIX é o modelo a partir do qual todas as outras formas do gênero desenvolveram-se. "My point of reference in melodrama proper is almost exclusively 'classic' French melodrama as it came to be established at the dawn of the nineteenth century – in the aftermath of the Revolution – and as it endured, with modifications and complications, into the 1860s, to be relayed, eventually, by the cinema and then by television" (1976, p.xvi). No contexto pós-Revolução Francesa, o melodrama veio representar a transição da crença no sagrado para a crença no humano. O sagrado, representado pelas grandes instituições – Igreja e Monarquia –, tinha seu correspondente dramático na tragédia, mais especificamente no conceito de inexorabilidade, ou seja, no acontecimento de eventos fora do alcance e do controle das criaturas humanas. O melodrama surge uma vez que a tragédia torna-se impossível; uma vez que o sagrado entra em crise e é substituído pelo individual, pelo particular. "Melodrama does not simply represent a 'fall' from tragedy, but a response to the loss of the tragic vision. It comes into being in a world where the traditional imperatives of truth and ethics have been violently thrown into question, yet where the promulgation of truth and ethics, their instauration as a way of life, is of immediate, daily political concern" (BROOKS, 1976, p.15). Muitos críticos que definem o melodrama como uma versão mais "branda" da tragédia<sup>1</sup>, utilizando inclusive termos que só se aplicam à esta, esquecem-se dessa diferença fundamental entre os dois gêneros. A origem do dilema moral no melodrama não é divino, mas humano e quase sempre individual; Bem e Mal têm nome e rosto e representam escolhas quase sempre conscientes feitas pelos indivíduos.

Naturalmente, este conjunto de elementos contextuais refere-se única e exclusivamente ao aparecimento do melodrama na França do início do século XIX, e por si só não é suficiente para explicar, por exemplo, porque o gênero foi adotado pelo cinema hollywoodiano no século XX; ou como ele adaptou-se tão bem a ponto de dominar a produção televisiva nos países da América Latina; ou, ainda, a aparição de expressões artísticas com características melodramáticas em países da Ásia. Culturas diferentes (assim como épocas diferentes no interior de cada cultura) possuem suas próprias conjunturas a partir das quais o melodrama aparece e torna-se popular. Alguns críticos, como Thomas Elsaesser (1991), acreditam que o melodrama nasce sempre numa conjuntura de crise, devido à sua capacidade de trazer alento moral (e entretenimento) para espectadores imersos em crises ideológicas. Na França do século XIX, como vimos, foi a crise do sagrado que

originou o melodrama; no cinema norte-americano da década de 1950, foi a crise de identidade social gerada pelo fim da Segunda Guerra e a Guerra Fria. Embora esta teoria implique numa perspectiva histórica um tanto reducionista nem sempre aplicável na prática, o que ela tem de admirável é a compreensão fundamental de que o melodrama, enquanto gênero dramático, é culturalmente determinado, ou seja, ele representa traços da cultura onde e para a qual ele é produzido, independentemente de qual seja esta cultura.

Desta forma, enquanto os atributos formais do melodrama permanecem basicamente os mesmos, os modos conforme os quais eles são apropriados e reformulados mudam ao longo do tempo, de acordo com o contexto social e os modos de representação, de modo que, se quisermos compreender como o melodrama evoluiu historicamente, é preciso levar em conta cada um destes fatores. É somente a partir desta perspectiva que torna-se possível utilizar as definições formais de melodrama para, por exemplo, analisar como o gênero transformou-se da prosa e do teatro para ocupar lugar de destaque no cinema e na televisão; ou, ainda, para verificar as particularidades do melodrama produzido por outras culturas fora do eixo Europa-Estados Unidos.

Nem mesmo a visão crítica acerca do conceito de melodrama é algo uniforme, e sim dinâmica, sofrendo constantes evoluções e respondendo a mudanças nos contextos históricos e sociais. Até pouco tempo atrás o termo vinha sendo usado de forma pejorativa para classificar dramas de baixo requinte artístico, dados ao sensacionalismo e à crua manipulação dos sentimentos do espectador e, portanto, indignos de apreciação crítica ou teórica. Com o crescimento dos estudos culturais nos últimos vinte anos e a conseqüente revisão dos conceitos de alta e baixa cultura, críticos de cinema, teatro, literatura e televisão perceberam que o melodrama representava mais do que uma mera ferramenta de escapismo para as massas: ele representava as estruturas profundas do pensamento e do comportamento social, especialmente sob o viés feminino. Esses críticos concluíram, a partir da análise da obra de cineastas consagrados como Douglas Sirk e Vincente Minnelli, que o melodrama podia ser não somente artisticamente sublime, como também informativo e até mesmo subversivo, emitindo fortes críticas às configurações sociais da época. A partir da década de 1970, o melodrama passou a ter uma importância ainda mais significativa no contexto acadêmico, especialmente com os estudos psicanalíticos e feministas. Para o primeiro grupo, ele constituiu um campo onde seria possível analisar de perto

relações de gênero, classe e ideologia (especialmente em meios audiovisuais como o cinema e a televisão, onde a estrutura hiperbólica e pouco naturalista do melodrama torna visíveis os mecanismos ideológicos em ação); para o segundo, ele passou a ser um veículo importante para a problematização da voz e do lugar da mulher na sociedade contemporânea. Para os autores deste campo de estudos, apesar da personagem feminina nunca romper totalmente a estrutura patriarcal, o melodrama e o chamado "filme de mulher" têm a capacidade de coloca-la em primeiro plano na narrativa, dar-lhe um voz, "bring to the fore facets of women's experiences that are submerged in other genres" (DISSANAYAKE, 1993, p.2).

### **Melodrama, televisão e o contexto asiático**

No caso do nosso estudo em particular, estamos lidando com dois elementos contextuais importantes, a saber, o fato de que "Dae Jang Geum" é um melodrama contemporâneo produzido para a televisão, e por um país de cultura asiática.

Primeiramente, vamos considerar brevemente a adaptação do melodrama à televisão, que constitui hoje o suporte mais popular, universal e acessível de veiculação do gênero. Acredita-se que, pelo fato da televisão simular "um contato íntimo, direto e pessoal" (CAMPEDELLI, 1985, p.17) com o espectador que recebe a imagem em sua casa, o melodrama tenha encontrado ali um meio extremamente efetivo para a veiculação de suas características mais moralizantes e didáticas, fator que contribuiu imensamente para a manutenção da popularidade do gênero na contemporaneidade. Identificação é um processo fundamental para o funcionamento da estrutura melodramática – é preciso ter um mínimo de conexão emocional com os personagens para acreditar em seus dramas e retirar deles a "lição de moral" que está sendo transmitida. Identificação é também uma palavra de ordem quando se fala de televisão. Segundo o teórico Jean-Marie Piemme, é impossível assistir a uma série na televisão sem um grau mínimo de envolvimento pessoal. "To watch a serial is much more than seeing: it is also involving oneself in it, letting oneself be held in suspense, sharing the feelings of the characters (...), in other words living 'their world'" (PIEMME apud ANG, 1985, p.28).

Além disso, a televisão possui essa capacidade de ser parte do dia-a-dia das pessoas ao mesmo tempo em que as retira do dia-a-dia, oferecendo-lhes a opção de acompanhar as histórias de personagens ficcionais cujas vidas parecem ser

muito mais interessantes. No entanto, mesmo que as rotinas destes personagens sejam tão banais quanto as do próprio telespectador (e frequentemente o melodrama familiar baseia-se justamente nas banalidades do cotidiano), quando exibidas na televisão elas parecem adquirir uma maior significação, já que cada cena parece estar impregnada com diferentes conflitos e emoções. "(...)the serial form is an extremely suitable vehicle for the melodramatic imagination, because in itself it ascribes more meaning to everyday things than is usual in real life" (ANG, 1985, p.81).

Considerando-se, ainda, que a maioria dos espectadores de televisão no horário em que estas séries e novelas são exibidas é de mulheres, não é de se estranhar que um gênero como o melodrama, historicamente voltado para o público feminino, baseado na provocação de emoções fortes, tenha encontrado na televisão um suporte tão adequado.

Finalmente, o formato capitular das séries e novelas ajuda não somente a manter uma espécie de intimidade com os personagens, cujos dramas são acompanhados diária ou semanalmente, como também cria uma sensação de suspense narrativo, oferecendo novas possibilidades dramáticas a serem exploradas pelos roteiristas. Uma das estratégias mais comuns deste tipo de narrativa é o que costumamos chamar "gancho" narrativo ou "*cliffhanger*", ou seja, ou acontecimento antecipado no final do capítulo que só terá resolução no próximo, de maneira a fazer com que o espectador sintam-se curioso e ansioso para saber o que vai acontecer. Essa estratégia mostrou-se particularmente adequada para o melodrama, uma vez que ele tende a empurrar os efeitos emocionais a níveis extremos e não precisa ser realista, podendo entregar-se ao exagero muitas vezes necessário na criação destes "ganchos" de suspense.

Em segundo lugar, devemos considerar a questão do melodrama no contexto das representações dramáticas dos países asiáticos. Neste ponto, a falta de um estudo aprofundado sobre a história do melodrama asiático, seja no cinema, teatro, literatura ou televisão, torna difícil a compreensão da evolução do gênero, ao mesmo tempo em que aponta para a necessidade de um tal trabalho. De maneira geral, o que os autores dedicados ao assunto fazem (e o que reproduziremos aqui em síntese) é selecionar alguns dados importantes: por exemplo, a presença de características melodramáticas em manifestações tão antigas quanto a ópera chinesa e o teatro kabuki japonês, apesar do termo não ser comumente associado

a estas manifestações (YOSHIMOTO, 1993, p.106). Em ambos os formatos, inclusive, há o uso de máscaras ou maquiagens que conotam a personificação de entidades absolutas como o Bem e o Mal da qual fala Brooks, com a diferença que esta torna visível e evidente o exagero de expressões que, em outros meios artísticos, encontrar-se-ia sublimado.

Outro fator importante é a ascensão do melodrama no cinema japonês, coreano e chinês no século XX. Quando o cinema chinês começou a popularizar-se e a mostrar sinais de influência ocidental, na década de 1980, o melodrama foi um dos gêneros mais amplamente aceitos e reproduzidos. Melodramas de diretores da quinta geração<sup>2</sup> como Chen Kaige, Zhang Yimou e Tian Zhuangzhuang tornaram-se clássicos e ganharam reconhecimento internacional. O mesmo já havia acontecido décadas antes com o cinema japonês do pós Segunda Guerra em filmes de diretores como Yasujiro Ozu, Kinoshita Keisuke e Akira Kurosawa. O cinema sul-coreano também viveu a sua época dourada do melodrama entre os anos de 1955 a 1972 (McHUGH, ABELMAN, 2005). Se aplicarmos o método de Thomas Elsaesser, podemos dizer que, em todos os países mencionados, o melodrama encontra profusão não exatamente num momento de crise histórica, mas no encontro destas sociedades com o conceito (ocidental, ao menos em teoria) de “modernidade”, ou seja, no momento em que estes países foram confrontados diretamente com a moderna realidade ocidental.

Estes dados, embora isolados e longe de serem conclusivos, apontam-nos para a conclusão de que o melodrama asiático contemporâneo mostra uma complexa mistura de traços da sua própria tradição dramática (como é o caso da ópera chinesa e do teatro kabuki), com a influência de práticas ocidentais, tais como o cinema hollywoodiano, de maneira que torna-se difícil dizer até que ponto “melodrama” constitui uma expressão artística ligada à tradição local ou importada do Ocidente. Assim como quase tudo o que diz respeito à cultura e história destes países, o melodrama asiático “represent a confluence of tradition and modernity, Eastern and Western sensibilities, voices of past and present” (DISSANAYAKE, 1993, p.5)

## **Jewel in the Palace**

A exemplo da maioria dos países ocidentais, a televisão representa hoje em dia o principal veículo mediático na Coreia do Sul, e um no qual a presença estrangeira mostra-se extremamente forte. No entanto, embora a presença de programas e seriados importados (principalmente dos Estados Unidos) seja significativa, especialmente após a chegada da televisão via satélite, a liderança da audiência ainda é dos produtos locais e/ou regionais. Nos últimos anos, a Coreia do Sul vem experimentando um fenômeno descrito pelos críticos como "hallyu", ou "new wave" coreana, que refere-se a uma retomada espontânea de valorização e entusiasmo pela cultura local, impulsionada pelos progressos nas áreas econômica e política (SHIM, 2006). Originalmente referindo-se apenas aos astros da música pop, atualmente o "hallyu" diz respeito a todo e qualquer produto cultural coreano (uma série de TV, um ator, um filme) que faz sucesso seja local, regional ou mundialmente. Hoje em dia, as séries de TV já ultrapassaram a música e correspondem ao produto cultural mais valorizado pela "nova onda" coreana. O melodrama "Dae Jang Geum" é um de seus maiores expoentes.

"Dae Jang Geum", cuja tradução literal seria "A Grande Jan Geum", é o programa de ficção seriada mais popular da história da televisão sul-coreana, com uma média de 45.8% de audiência e pico de 57.1%<sup>3</sup>. O programa foi exibido originalmente entre 15 de Setembro de 2003 e 30 de Março de 2004 pela rede nacional MBC, uma das quatro principais do país, dividido em 54 episódios de uma hora cada (às segundas e terças no horário das 21h55). O enredo gira em torno da personagem histórica Jang Geum, que tornou-se conhecida por ser a primeira mulher a trabalhar como médica particular do Rei durante a rígida e patriarcal dinastia Joseon (1494-1544).

Em Maio de 2004 a série foi exibida em Taiwan no canal GTV, onde foi um dos programas mais assistidos da temporada, e em Outubro do mesmo ano chegou à rede NHK de Hong Kong. Em 2005, a série ganhou popularidade no Ocidente, onde foi transmitida pelos canais voltados à comunidade coreana WOCH, de Chicago, e KBFH no Hawaii. Em Julho, a série foi exibida no canal cantonês Fairchild TV no Canadá, e no canal TVB Jade da Austrália. Em Setembro de 2005, o programa passou na China continental no canal Hunan TV, e em seguida passou a ser exibido por diversos outros canais. No Japão, a série começou a ser exibida em Outubro de 2005 na maior estação de TV, NHK, sob o título de "*The Vow of the Palace Court Lady Jang Geum*". O show foi exibido também na Tailândia, Filipinas, Indonésia, no Irã, Rússia, Índia, Egito. O sucesso do programa não limita-se apenas à audiência

da série. Discos com a trilha sonora, livros com as receitas demonstradas na série, bonecos dos personagens, chaveiros e outros souvenirs também tornaram-se campeões de venda. Anualmente, milhares de turistas visitam a cidade sul-coreana de Yangjoo, onde grande parte da série foi filmada. Eventualmente o cenário foi transformado em parque temático, onde os fãs têm a possibilidade de visitar a cozinha imperial e as habitações do Rei tal como foram exibidas na série<sup>4</sup>.

O que explica que um melodrama sobre um personagem histórico sul-coreano tenha transformado-se num fenômeno de audiência não somente em outros países asiáticos, mas também em países não-asiáticos? Segundo alguns críticos locais, entre os fatores que explicam este sucesso estão a qualidade técnica da produção, envolvendo equipamentos avançados e cenários suntuosos, a beleza física dos atores e a qualidade da trilha sonora. Mas além destes elementos, "Dae Jang Geum" mostra como o melodrama asiático é capaz de transitar livremente entre valores locais e globais. Entre os países de língua asiática, "Dae Jang Geum" apela para o princípio de proximidade cultural, ressaltando valores tradicionais que poderiam ser chamados de pan-Asiáticos, tais como lealdade, tradição, auto-sacrifício, respeito à hierarquia etc. Vale lembrar que uma série como "Dae Jang Geum" promoveu mais proximidade entre a Coreia do Sul e o Japão (um dos países onde o programa fez mais sucesso) do que muitos tratados políticos ao longo da história destes dois países. É por este motivo que o "hallyu" vem sendo comemorado pelos críticos não somente como uma alternativa ao imperialismo cultural norte-americano, mas como um fenômeno que possibilita a reafirmação de uma comunidade cultural pan-Asiática, baseado num crescente senso de solidariedade e identidade entre os países – e um fenômeno genuíno, uma vez que é fundado na cultura popular e não em algo imposto pelos poderes políticos. No entanto, ao mesmo tempo em que é profundamente local, a história de Jang Geum põe em prática uma estrutura dramática universal, e é justamente nesta estrutura que reside seu caráter melodramático.

Estrutura dramática – Embora os termos telenovela, série, mini-série e soap-opera sejam frequentemente tratados como sinônimos intercambiáveis, especialistas chamam atenção para importantes diferenças formais entre os formatos. Ien Ang (1985, p.52) faz uma distinção entre "*series*", nas quais os episódios são relativamente independentes uns dos outros, e "*serials*", nas quais a narração é contínua, isto é, o capítulo posterior dá continuidade direta ao que ocorreu no capítulo anterior. As *serials* podem, a princípio, ter uma duração indefinida, uma

vez que não dependem da resolução de um único conflito mas de uma série ilimitada de conflitos. As telenovelas brasileiras têm duração média de seis meses, enquanto algumas soap-operas norte-americanas são exibidas por décadas a fio. Seguindo esta classificação, "Dae Jang Geum" seria uma *serial*, uma vez que verifica-se continuidade direta de um capítulo para o seguinte, apesar de ter tido uma duração menor do que as telenovelas e soap-operas.

Outra característica que denuncia a continuidade *serial* de "Dae Jang Geum" é que, em muitos casos, o tempo é literalmente suspenso entre um episódio e outro, de maneira que não existe tempo fora da narrativa. Isto ocorre geralmente quando um "gancho" narrativo suspende uma ação no meio (ex.: o Rei prova pela primeira vez a comida preparada por Jang Geum, cuja vida depende da aprovação de seus talentos culinários) para retomá-la, exatamente a partir do momento em que foi interrompida, no capítulo seguinte. Mesmo em episódios onde esta continuidade não é tão evidente, há a sensação clara de que os personagens não possuem vida independente da narrativa – diferentemente de muitas séries onde o personagem principal pode perfeitamente ter feito coisas "sem o nosso conhecimento" no espaço entre dois episódios.

Cada capítulo de "Dae Jang Geum" começa com uma abertura semelhante às de algumas telenovelas brasileiras, onde *closes* dos personagens principais são exibidos ao som da música tema, ao mesmo tempo apresentando e transportando o espectador para o universo particular daquela narrativa. Há, ainda, uma breve recapitulação da história até então, que contém geralmente, mas não exclusivamente, cenas de um ou dois capítulos imediatamente anteriores (em casos excepcionais como, por exemplo, o aparecimento de um personagem que encontrava-se desaparecido, são utilizadas cenas de capítulos mais antigos onde aquele personagem apareceu). De maneira semelhante, ao final de cada episódio são exibidas cenas do próximo capítulo, antecipações breves de acontecimentos para os quais o espectador deve esperar um desfecho. Esta estratégia tem como objetivo principal aumentar o suspense entre um episódio e outro, período de tempo que poderia ser de até uma semana no contexto original de exibição da série.

À primeira vista, é impossível não notar o caráter extremamente "asiático" da série, especialmente por se tratar de um drama de época: a fisionomia dos atores, seus gestos e expressões, idioma, nomes e títulos sociais, vestimentas, penteados, a arquitetura dos cenários, a trilha sonora apontam para uma identidade asiática

bastante característica. Passados os momentos iniciais de familiarização com este ambiente, outras características tipicamente “pan-Asiáticas” emergem como tema da série: por exemplo, o tempo e a importância dedicados à alimentação, e a estreita relação entre alimentação e medicina como ciências co-dependentes. Durante toda a primeira parte da série, são longas as cenas que demoram-se sobre todas as etapas da preparação dos alimentos, desde a escolha dos ingredientes, seu preparo, cozimento, até a apresentação dos pratos ao Rei e, ao final, seu julgamento (muitas vezes este processo é interrompido antes da última etapa, criando o seguinte “gancho” narrativo: o Rei gostou ou não do prato?). Estes elementos, além de situarem a narrativa tematicamente (trata-se do ambiente habitado pelos personagens), apresentam um traço particular da cultura oriental bastante trabalhado em “Dae Jang Geum”. O mesmo tipo de atenção minimalista dado à alimentação na primeira parte é dado à medicina na segunda parte da série, quando a protagonista aprende a empregar seus dotes e conhecimento culinários no diagnóstico e no tratamento de pacientes, onde métodos não-invasivos (como acupuntura) são a norma.

Temas – Entretanto, por baixo de uma camada de exotismo<sup>5</sup> visual, o tema apresentado por “Dae Jang Geum” é bastante familiar e pode ser resumido pelo que Brooks (1976, p.20) chama de “moral oculto”, ou seja, não somente um melodrama moral mas um melodrama sobre a própria existência da moralidade, sobre um universo onde duelam forças não necessariamente visíveis, mas não menos reais. No universo moral estabelecido pela narrativa de “Dae Jang Geum” estas forças são claras: do lado do Bem estão Jang Geum, sua família e sua mentora na cozinha real, Madame Han; do lado do Mal estão os membros da família Choi, cujas artimanhas visam não somente a dominar a cozinha real, mas também a controlar o comércio dos ingredientes que abastecem o reino. Além destes personagens, existem aqueles que não se enquadram nem em um grupo nem em outro, mas vivem durante boa parte do tempo ignorantes (ou enganados) a respeito deste universo moralmente polarizado. Entre estes personagens destaca-se o Rei, peça central nos duelos entre Jang Geum e as Choi, pois o reconhecimento da virtude de uma e da vilania da outra depende precisamente de seu julgamento. Brooks diz que frequentemente um personagem ocupa o lugar de juiz (seja um juiz de fato ou um soberano com poderes de decisão) capaz de restituir a virtude injustiçada, e neste caso o Rei é quem, após passar um longo período sendo enganado pela vilã, finalmente reconhece publicamente a virtude de Jang Geum.

Este universo moral é maior que os indivíduos nele presentes, e no caso da narrativa em questão já estava traçado antes mesmo do aparecimento de Jang Geum. Embora seja difícil oferecer um resumo breve da série sem discorrer sobre suas inúmeras peripécias e reviravoltas, devemos notar que a série começa apresentando a mãe de Jang Geum, que fora uma talentosa cozinheira real, condenada à morte após testemunhar uma de suas colegas envenenando a comida da Rainha. Graças à sua melhor amiga, ela consegue escapar da morte, e passa a viver no anonimato. Ela casa-se com um ex-guarda que também abandonara o castelo e dá à luz Jang Geum, que vive ignorante do passado dos pais camponeses até que estes são reconhecidos e mortos. No leito de morte da mãe, Jang Geum, então apenas uma criança, faz uma promessa de retornar ao castelo e tornar-se chefe da cozinha real. Anos mais tarde, Jang Geum torna-se a mais talentosa e disciplinada ajudante da cozinha real sob o comando de Madame Han, que ninguém mais é do que a amiga que salvara a vida de sua mãe. Sua ascensão no castelo, no entanto, é ameaçada pela ambiciosa Madame Choi, que pretende a todo custo tornar-se chefe da cozinha real para manter sua família no poder. Madame Choi é, naturalmente, a mesma jovem que envenenara a Rainha e conspirara para matar a mãe de Jang Geum anos atrás.

Desta maneira é possível perceber como a trajetória de Jang Geum é, na realidade, uma repetição da história de sua mãe, uma reiteração das macro situações "inocência perseguida" e "virtude posta à prova". Toda a série pode ser dividida em blocos que reiteram o seguinte padrão: Jang Geum precisa passar por algum desafio (exames, competições) para provar que merece ser uma aprendiz de cozinheira (sendo que sua origem camponesa e o fato de ser órfã a colocam em desvantagem); na qual um obstáculo sempre apresenta-se (na forma de sabotagem por parte das inimigas, ou puro acaso, ou ambos), e na qual ela demonstra habilidade, talento e perseverança quase sobre-humanas. O saldo final destas peripécias é a punição dos vilões e o reconhecimento (e conseqüente recompensa) da virtude da heroína, mas não sem que esta passe por momentos de profundo sofrimento. Durante boa parte da série, Jang Geum encontra-se exilada após ser falsamente acusada de traição e conspiração contra a saúde do Rei, e somente depois de uma nova série de provações é que ela volta ao castelo, consegue provar sua inocência, fazer justiça aos pais e, ao mesmo tempo, consagrar-se como médica imperial.

O trajeto virtude desafiada-sofrimento-reconhecimento parece ser comum a todos os melodramas, mas sua representação pode diferir consideravelmente de caso para caso. No nosso caso, a valorização dada ao processo de sofrimento (mais precisamente, ao período em que Jang Geum passa exilada) pode ser vista justamente como um sinal de diferença cultural. Em muitos países de cultura asiática, o sofrimento é encarado não como um empecilho à felicidade ou como um mal a ser evitado, mas como uma experiência importante e fundamentalmente libertadora. Isso justifica porque a série se demora tanto no período em que Jang Geum é enviada para o exílio e decide tornar-se médica, cobrindo todo o seu aprendizado até seu retorno ao palácio, onde passa por nova série de humilhações até finalmente ser reconhecida.

Vale dizer que grande parte das atitudes de Jang Geum e de outros personagens “do bem” são, na realidade, respostas às ações dos vilões, que constantemente colocam sua virtude em risco. Como acontece frequentemente no melodrama, são os vilões que tiram a heroína de um estado passivo para o ativo, forçando-a a provar suas virtudes ou defender-se de uma falsa acusação (“In the clash of virtue and villainy, it is the latter that constitutes the active force and the motor of the plot”, BROOKS, 1976, p.34). Brooks fala também que os vilões são, geralmente, puras encanações do Mal cujas motivações podem ou não ser plenamente justificadas, e na maioria dos casos seus atos são exageradamente maléficos. “If there is a typical discrepancy between motive and villainy, it is no doubt because evil in the world of melodrama does not need justification: it exists, simply” (BOOKS, 1976, p.33). Isso justifica porque os vilões são geralmente os personagens mais estereotipados, e porque os atores que os interpretam utilizam-se quase sempre de traços físicos exagerados – uma cicatriz, uma voz particularmente gutural, olhares e gestos histriônicos – ou seja, despidos de qualquer nuance. Em “Dae Jang Geum” as vilãs são curiosamente discretas neste sentido, e uma das personagens mais complexas psicologicamente é justamente Geum-young, sobrinha de Madame Choi e competidora direta de Jang Geum na cozinha real. Por ser da mesma idade da heroína, Geum-young é utilizada por Madame Choi para espionar e sabotar Jang Geum, mas ela não demonstra uma vilania inata – pelo contrário, ela identifica-se com o talento e ética profissionais de Jang Geum e mostra simpatia por esta, mesmo depois de descobrir que ambas estão apaixonadas pelo mesmo homem. Geum-young mostra uma variedade de emoções que vão do remorso à compaixão, o que não é comum para uma vilã de melodrama. Isto acontece por mais um motivo relacionado às particularidades

culturais do melodrama asiático, a saber, a centralidade do núcleo familiar. As Choi fazem o que fazem para preservar a família numa posição influente no palácio, de maneira que suas ações, mesmo as mais maléficas, podem ser justificadas pela lealdade a um núcleo coletivo maior e mais importante que o individual. Segundo Wimal Dissanayake (1993, p.4), "in Asian melodrama it is the family as a unit that degenerates the most interest", e a família Choi representa um destes núcleos coletivos.

Discurso – Outra característica fundamental do melodrama, segundo Brooks, é o que ele chama de "aesthetics of astonishment", ou seja, o fato de que no melodrama as emoções não são somente exageradas e hiperbólicas como são expressas de maneira exagerada e hiperbólica – ressaltando a importância do discurso, pois os dilemas morais são frequentemente expressos em termos exagerados ("Nothing is understood, all is overstated" p. 41). E, ainda assim, nos momentos de maior tensão dramática as palavras mais fortes parecem não ser suficientes para expressar todo o conteúdo da cena, sendo necessário fazer recurso de todos os elementos não-verbais disponíveis – gestos, olhares, figurino, cenário, música – constituindo o que Brooks, alternativamente, chama de "text of muteness". "Aesthetics of astonishment" e "text of muteness" não são elementos exclusivos mas sim complementares, e frequentemente utilizados ao mesmo tempo no melodrama.

Considerando estes aspectos, vemos que, em "Dae Jang Geum", mais uma vez o elemento cultural vem promover uma particularidade formal. Na sociedade extremamente patriarcal e severa representada na série, os personagens não têm a possibilidade de expressar-se de maneira franca nem hiperbólica, principalmente as mulheres. Muito fica subentendido nos diálogos sempre cordiais entre Madame Han e Madame Choi, por exemplo. Da mesma maneira, o amor entre Jang Geum e o oficial de justiça a quem ela salva (um amor proibido, uma vez que uma garota do palácio deve manter-se virgem) mantém-se mudo e platônico durante boa parte da série. Para compensar esta falta de expressão verbal, o melodrama faz grande uso do "text of muteness", ou seja, de elementos não-verbais, como gestos, olhares e música. Como exemplo, podemos citar que a música tema da série ocupa um papel fundamental nas cenas mais dramáticas. Trata-se de uma canção lírica entoada por um coral de crianças, capaz de apelar para a sensibilidade até de quem não compreende a letra em coreano. Especialmente nas cenas de grande carga dramática (ex.: Jang Geum descobre que sua mentora, Madame Han, é a melhor

amiga de sua mãe), mas na qual os personagens devem manter-se restritos e solenes, é esta canção que promove o extravasamento emocional.

A série parece ter formulado uma estratégia para compensar a limitada variedade de expressões dos atores (verbais e não-verbais) sem, com isso, ferir demasiadamente a verossimilhança cultural e histórica do drama: concentrar a "aesthetic of astonishment" em alguns poucos personagens secundários. Há, por exemplo, duas ajudantes da cozinha que aparecem sempre ao lado de Jang Geum e de Geum-young, e que "representam" de maneira hiperbólica as emoções de uma e outra, respectivamente (ex.: a ajudante solta uma risada maquiavélica quando Jang Geum encontra-se em apuros). Tal como as máscaras do teatro, suas expressões caricatas são utilizadas como pontuações ao final de uma seqüência importante, muito no sentido do que Peter Brooks chama de "tableau", "where the characters' attitudes and gestures, compositionally arranged and frozen for a moment, give, like an illustrative painting, a visual summary of the emotional situation" (BROOKS, 1976, p.48). Da mesma maneira, os tios de Jang Geum – na realidade um casal de comerciantes brigões que a adota após a morte de seus pais – são alguns dos poucos personagens que expressam-se hiperbolicamente, brigam e levantam a voz um com o outro, oferecendo um alívio cômico que também é típico do melodrama. Esta estratégia é importante pois, ao mesmo tempo em que mantém um dos traços mais importantes do melodrama – a hipérbole expressionista dos sentimentos –, faz isso de maneira a deixar os protagonistas e antagonistas livres para oferecerem interpretações mais restritas e dotadas de maior profundidade e sutileza.

## Conclusões

A análise de "Dae Jang Geum" deixa claro que a série pode ser definida como um melodrama nos padrões descritos por Peter Brooks e outros autores ocidentais, mas, ao mesmo tempo, possui particularidades que o diferenciam de um melodrama ocidental. Estas particularidades estão relacionadas à praticamente todos os níveis da representação, desde a identidade visual da série, na forma de cenários, figurinos, no comportamento dos atores etc., até o tema, que valoriza traços culturais asiáticos como culinária e práticas medicinais.

Estes elementos carregam em si um misto de autenticidade (que agrada as audiências locais) e exotismo (que agrada as audiências internacionais); eles são suficientemente importantes para criar uma identidade particular à série e diferenciá-la de similares mas, ao mesmo tempo, são suficientemente genéricos para poderem ser apropriados, esvaziados de significados e preenchidos com os valores do espectador. Isso explica, por exemplo, o sucesso da série em culturas que não compartilham estes mesmos elementos, onde o espectador pode optar por centralizar sua atenção na estrutura profunda e universal do drama moral, ignorando as diferenças particulares de costume entre a cultura representada e a sua própria. Da mesma maneira que um espectador pode optar por centralizar sua atenção justamente nessas diferenças, deleitando-se visual e tematicamente no exotismo de uma representação de costumes tão distintos dos seus próprios.

No entanto, além destes traços formais encontram-se ainda outros valores sociais pan-Asiáticos que podem ser considerados mais profundos do que meramente formais. Estes valores, tais como a predominância da família sobre o indivíduo e a valorização do sofrimento como auto-descobrimiento, terminam influenciando não somente na forma, mas também no conteúdo do melodrama, promovendo uma espécie de adaptação à estrutura melodramática. Como vimos através da análise, a centralidade da família no melodrama de "Dae Jang Geum" foi capaz de produzir uma nova espécie de vilã que é particular àquele contexto dramático-social. Da mesma maneira, o foco dado ao processo de sofrimento retira muito da função catártica do desfecho (a moral reconhecida) que seria encontrado num melodrama tradicional. Podemos dizer, finalmente, que embora estes elementos não sejam tão drasticamente particulares a ponto de formar um novo gênero, são eles, mais do que os elementos meramente formais, que promovem identidade à série e justificam o uso de um termo como "melodrama asiático" para caracterizá-la.

### Referências bibliográficas

ANG, Ien. *Watching Dallas – soap opera and the melodramatic imagination*. London and New York: Methuen, 1985.

BERRY, Christopher J. e FARQUHAR, Mary Ann. *China on Screen: Cinema and Nation*. Columbia University Press, 2006.

BROOKS, Peter. *The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, melodrama and the mode of excess*. New Haven: Yale University press, 1976.

CAMPEDELLI, Samira Youssef. *A Telenovela*. São Paulo: Atica, 1985.

DISSANAYAKE, Wimal. *Melodrama and Asian Cinema*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

ELSAESSER, Thomas. "Tales of Sound and Fury: observations on the family melodrama". In: *Imitations of Life: A Reader on Film & Television Melodrama*, Marcia Landy ed. Wayne State Univ. Press, 1991.

KLINGER, Barbara. *Melodrama and Meaning: History, Culture, and the Films of Douglas Sirk*. Indiana University Press, 1994.

McHUGH, Kathleen e ABELMAN, Nancy, eds. *South Korean Golden Age Melodrama: Gender, Genre, and National Cinema*. Wayne State University Press, 2005.

MEIRELLES, Clara Fernandes. "Melodrama e prazer: telenovela, estudos de televisão e crítica feminista". Trabalho apresentado no XXX Intercom – Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Santos/SP – 29 de agosto a 2 de setembro de 2007.

NOWELL-SMITH, Geoffrey. "Minnelli and Melodrama". In: *Movies and Methods*, vol.2, Bill Nichols ed. Berkeley: University of California Press, 1985.

SILVA, Cristiane Valéria, BRAGA, Claudia Mariza Braga. "Melodrama e telenovela: Um estatuto das emoções". Trabalho apresentado no XXVIII Intercom - Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Rio de Janeiro/RJ – , 05 a 09 de Setembro de 2005.

SHIM, Doobo. "Hybridity and the rise of Korean popular culture in Asia". In: *Media, Culture & Society*, Vol. 28, No. 1, 25-44 (2006).

THORBURN, David. "Television Melodrama." In: *Television as a Cultural Force*, Richard Adler and Douglass Cater eds. New York: Praeger, 1976.

YOSHIMOTO, Mitsuhiro. "Melodrama, postmodernism, and Japanese cinema". In: *Melodrama and Asian cinema*, Wimal Dissanayake ed. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

## Notas

---

<sup>1</sup> Geoffrey Nowell-Smith (1985) diz que o melodrama é a transformação das categorias trágicas (como o drama edipiano) no novo contexto social criado com o aparecimento da família burguesa.

<sup>2</sup> A Quinta Geração do cinema chinês é assim conhecida por ter sido a primeira turma de cineastas formados pela Academia de Cinema de Beijing após a Revolução Cultural (1966-1976). Integrantes desta geração, tais como Zhang Yimou, Chen Kaige e Tian Zhuangzhuang, vieram a tornar-se cineastas importantes e reconhecidos internacionalmente. Entre os prêmios recebidos por estes diretores estão o Urso de Ouro em Berlim por "Sorgo Vermelho" (1988), de Zhang Yimou, e a Palma de Ouro em Cannes por "Adeus Minha Concubina" (1993), de Chen Kaige, ambos melodramas. Cf. BERRY e FARQUHAR (2006).

<sup>3</sup> Números fornecidos pelo website oficial da emissora MBC.

<[http://content.mbc.co.kr/e\\_mbc/drama.asp?idx=6](http://content.mbc.co.kr/e_mbc/drama.asp?idx=6)>, consultado em 07/02/2008.

<sup>4</sup> Website do parque temático Dae Jang Geum:

<[http://www.imbc.com/entertain/mbcticket/mbcplay/2004/daejanggumtheme\\_eng/index.html](http://www.imbc.com/entertain/mbcticket/mbcplay/2004/daejanggumtheme_eng/index.html)>

---

<sup>5</sup> O uso do termo "exotismo" é justificado neste caso não somente por se tratar de uma análise intercultural, mas considerando que os elementos representados em "Dae Jang Geum", por serem históricos, podem parecer exóticos e pouco familiares mesmo para a população mais jovem sul-coreana.