

MELODRAMA ATUAL: MEDIÇÃO ENTRE TRADICIONAL E MASSIVO

Paulo Merisio¹

RESUMO: Este artigo resulta da investigação da potencialidade do melodrama – modalidade dramaturgicamente emblemática do repertório circense-teatral – como instância mediadora entre a tradição popular e algumas manifestações associadas à indústria cultural e à cultura de massas. Seguindo as pistas de estudos como os de Martín-Barbero (1997), Huppés (2000) e Xavier (2003), pretende-se compreender um pouco mais movimentos recentes de inserção do melodrama em outros meios. Para tanto, é importante perceber em que veículos o melodrama se inseriu e de que forma se dá sua leitura.

Palavras-chave: melodrama; circo-teatro; mediação; tradicional; massivo.

ABSTRACT: This paper is the result of an investigation of the potential of melodrama – the emblematic dramaturgical genre of the circus-theater repertoire – as a mediator between tradition and some popular events associated with the culture industry and mass culture. By following the clues from studies such as Martín-Barbero (1997), Huppés (2000) and Xavier (2003), it seeks to understand more recent efforts of insertion of melodrama in other media. In order to do so, it is important to realize how melodrama is interpreted and into what media it has permeated.

Keywords: melodrama; circus-theater; mediation; traditional; massive.

A significativa constituição do gênero melodramático no *Boulevard du Crime*, em Paris, no século XIX, influenciou o melodrama que se instaurou nos palcos de nossos circos-teatros. Nos palcos dos circos brasileiros, são empreendidas com frequência, ao longo do século

XX, mudanças significativas em sua estrutura espetacular, em atenção às demandas de seu público. Ermínia Silva (2007), em importante estudo sobre o universo circense-teatral, aponta as complexas relações entre os diversos agentes que constituíram esses espetáculos, destacando o hibridismo de sua composição:

Não se pode estudar a história do teatro, da música, da indústria do disco, do cinema e das festas populares no Brasil sem considerar que o circo foi um dos importantes veículos de produção, divulgação e difusão dos mais variados empreendimentos culturais. Os circenses atuavam num campo ousado de originalidade e experimentação. Divulgavam e mesclavam os vários ritmos musicais e os textos teatrais, estabelecendo um trânsito cultural contínuo das capitais para o interior e vice-versa. É possível até mesmo afirmar que o espetáculo circense era a forma de expressão artística que maior público mobilizava durante todo o século XIX até meados do XX. (SILVA, 2007, p. 20)

Um dos autores que mais colaboram para o entendimento do novo lugar que o melodrama ocupa na atualidade é Martín-Barbero (1997), na medida em que elege tal gênero como emblemático no processo de mediação entre a tradição popular e a cultura de massas. Em detrimento de um olhar arqueológico, o autor busca investigar “não o que sobrevive de outro tempo, mas o que no hoje faz com que certas matrizes culturais continuem tendo vigência, o que faz com que uma narrativa anacrônica se conecte com a vida das pessoas”. (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 30)

Pelo fato de o objetivo do melodrama, em sua gênese, ser considerado o de atingir todas as classes, num processo de inclusão dos não-letrados, Jesús Martín-Barbero classifica-o como “espetáculo total”, estabelecendo cumplicidade com “um público que – ‘escrito para os que não sabem ler’, dirá Pixérécourt – não procura palavras na cena, mas ações e grandes paixões”. (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 170-171)

¹ Doutor em Teatro- UNIRIO. Professor de Teatro da UNIRIO.



O conceito de espetáculo total, entretanto, estende-se à própria escrita do melodrama, que articula diversos gêneros em sua estrutura. Os vários papéis que compõem sua dramaturgia estão ligados a diferentes *sentimentos básicos e situações* que podem ser associados a determinados gêneros. O melodrama assume uma forma menos relacionada com uma tradição estritamente teatral e mais “com modos dos espetáculos de feira e com os temas das narrativas que vêm da literatura oral, em especial com os contos de medo e de mistério, com os relatos de terror”. (MARTIN-BARBERO, 1997, p. 169-170)

Veja-se neste quadro a estrutura decodificada por este autor:

Sentimento básico	Situações	Personificação por	Gênero associado	Descrição
medo	terríveis	traidor (vilão)	romance de ação	– ou perseguidor ou agressor – Ao encarnar as paixões agressoras, o traidor é o personagem do terrível, o que produz medo, cuja simples presença suspende a respiração dos espectadores, mas também é o que fascina: príncipe e serpente que se move na escuridão, nos corredores do labirinto e do secreto. (p. 175-176)
entusiasmo	excitantes	justicheiro (galã/mocinho)	epopéia	Protetor é o personagem que, no último momento, salva a vítima e castiga o traidor. Vindo da epopéia, o justicheiro tem também a figura do herói, mas o “tradicional”: um jovem e enfeitado cavaleiro – algumas vezes o papel de jovem ganha um acréscimo de gentileza e elegância num homem de idade avançada – ligado à vítima por amor ou parentesco. É, pela generosidade e sensibilidade, a contraface do traidor. E portanto o que tem por função desfazer a trama de mal-entendidos e desvelar a impostura permitindo que “a verdade resplandeça”. Toda, a da vítima e a do traidor. (p. 177)
dor	ternas	vítima (ingênua)	tragédia	É a heroína: encarnação da inocência e da virtude, quase sempre mulher. (...) Sociologicamente a vítima é uma princesa que se desconhece enquanto tal e que, tendo vindo de cima, aparece rebaixada, humilhada, tratada injustamente. (p. 176)
riso	burlescas	bobo	comédia	Está fora da tríade dos personagens protagonistas, mas pertence sem dúvida à estrutura do melodrama, na qual representa a presença ativa do cômico, a outra vertente essencial da matriz popular. A figura do bobo no melodrama remete por um lado à do palhaço no circo, isto é, aquele que produz distensão e relaxamento emocional depois de um forte momento de tensão, tão necessário em um tipo de drama que mantém as sensações e os sentimentos quase sempre no limite. Mas remete por outro lado ao plebeu, o anti-herói torto e até grotesco, com sua linguagem anti-sublime e grosseira, rindo-se da correção e da retórica dos protagonistas, introduzindo a ironia de sua aparente torpeza física, sendo como é um equilibrista, e sua fala cheia de refrões e jogos de palavras. (p. 177)

Sobressai nesse quadro, que descreve a estrutura dramaturgica do melodrama, o lugar dos personagens básicos, ou seja, a composição dos textos por meio de papéis definidos. Também aí Martin-Barbero (1997) pontua:

A efetividade da encenação se corresponderá com um momento 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, e da qual os personagens da *commedia dell'arte*, os arlequins e os polichinelos, são a expressão. (MARTIN-BARBERO, 1997, p. 173)

personagens da *commedia dell'arte*, os arlequins e os polichinelos, são a expressão. (MARTIN-BARBERO, 1997, p. 173)

A prática melodramática está calcada em um modo de interpretar grandiloquente, em que os atores se baseiam em papéis que demandam a priori algumas características e certa forma de interpretar. Se pegarmos o exemplo da experiência teatral brasileira na virada do século XIX para o XX, quando o melodrama ocupa espaço significativo em nossos palcos, torna-se evidente que esse modo de interpretar tende a caminhar na contramão dos cânones europeus, em que os modelos realistas e naturalistas já imperam. No entanto, pouco depois, a interpretação melodramática, situada em espaço antagônico à realista, teria sido questionada pelo chamado processo de modernização do teatro brasileiro:

A antiga ordem melodramática quando confrontada com a nova ordem realista causa um estremecimento ideológico, pois a tentativa realista é a da remoção das banalidades, a redução da angústia do espectador, substituindo um ambiente romântico inaceitável por um ambiente reconhecível da vida cotidiana. (KUTCHMA, 1999, p. 45)



Mas, se nas décadas de 1940 e 1950 um movimento de ruptura estabelece nos palcos um novo paradigma de interpretação teatral mais próxima do realismo, paralelamente, no universo do circo-teatro mantém-se esse modo de interpretar associado a uma fórmula dita em decadência. No entanto, parece tornar-se claro que esse modo de interpretar atua em um espaço híbrido entre a *tradicional* forma melodramática e o modelo realista.

Esse lugar intermediário parece ser aquele em que o melodrama encontra espaço para sua permanência. Adentrando áreas novas, associadas à cultura de massas, as tintas melodramáticas parecem dialogar com mais conforto com o realismo e se permitem penetrar esferas da realidade:

A flexibilidade demonstrada na trajetória percorrida desde o início do século XIX soma créditos para que se possa enquadrá-lo entre os objetos modernos. Dotado dessas características o melodrama está em condições de irromper nos meios de comunicação contemporâneos, nomeadamente no cinema e na televisão e de se acomodar ali, entre as novas formas de entretenimento. É para tal direção que ele migra de fato, sempre no encaixe do público. Nesses ambientes aflora o manancial antigo. Recupera traços que moldara no interior do drama do romantismo. Agora, novamente, ele abre espaço para a face emocional, para o exagero e para a opulência da cena. Alguns aspectos eventualmente mais discretos na origem, neste momento sobressaem sob a inspiração das estéticas de vanguarda. **É o caso do entrelaçamento da ordem da realidade com a imaginação** – o que todavia recorda o estilo do drama histórico cujo ponto forte é mais a capacidade fabulativa do que a recomposição de um passado distante. (HUPPES, 2000, p. 146-147) (grifos nossos)

Huppés (2000), ao usar a expressão *objetos modernos*, refere-se aos novos meios de comunicação de massa e, quando propõe essa articulação entre realidade e imaginação, está também identificando toda uma retórica melodramática que permeia não só os programas ficcionais, mas também os jornalísticos. O tom patético adentra os programas de auditório e os telejornais, que abusam do recurso de um fato em suspensão em que se pode identificar

o paralelismo dos noticiários com os objetos que detêm estrutura inconclusiva: a estrutura visível nos discursos aos quais se pode sempre acrescentar um novo desdobramento – atração pela qual o público, aliás, fica à espera (...) Os incêndios, os seqüestros, as guerras etc., quando trabalhados pelos meios de co-

municação, vêm dispostos em aberto sobre a linha do tempo. Aguardam o próximo lance, que permanece como hipótese sempre possível. Nesta disponibilidade estrutural todo o instante pode contemplar a irrupção da surpresa – técnica muito ao gosto do velho e bom melodrama, conforme já se viu. (HUPPES, 2000, p. 152-153)

Martin-Barbero, entretanto, colabora ainda na percepção de que o espaço de intermediação não se restringe ao modo de interpretar, mas está associado também à potencialidade do melodrama como gênero depositário de aspectos de uma mais longa tradição popular:

A obstinada persistência do melodrama, mais além e muito depois de desaparecidas suas condições de surgimento, e sua capacidade de adaptação aos diferentes formatos tecnológicos não podem ser explicadas nos termos de uma operação puramente ideológica ou comercial. Faz-se indispensável propor a questão das matrizes culturais, pois só daí é pensável a mediação efetivada pelo melodrama entre o folclore das feiras e o espetáculo popular-urbano, quer dizer, massivo. **Mediação que no plano das narrativas passa pelo folhetim e no dos espetáculos pelo *music-hall* e o cinema. Do cinema ao radioteatro, uma história dos modos de narrar e da encenação da cultura de massas é, em grande parte, uma história do melodrama.** (MARTIN-BARBERO, 1997, p. 178) (grifo nosso)

Alguns estudos auxiliam na investigação desse processo de mediação, podendo ser destacadas as obras de Calabre (2004), que aborda aspectos do radioteatro, e de Oroz (1992), que investiga o *cinema de lágrimas* mexicano.

A relação com a cultura de massas constrói também determinados nós. Na apropriação do melodrama por Hollywood, por exemplo, Xavier (2003) critica a incorporação de elementos simplificadores e da absorção das fórmulas mais convencionais:

pensando em tais versões, seja na tv ou no cinema, vale lembrar que, infelizmente, as estratégias de um cinema crítico e as revisões dos teóricos da mídia mostraram-se, na cultura de mercado, uma pequena onda quando as comparamos com o dado mais avassalador da retomada de iniciativa por parte de Hollywood, feito exatamente por meio de uma reciclagem do melodrama mais canônico, como nos exemplos de Spielberg e Lucas a partir de meados dos anos 70. (XAVIER, 2003, p. 88)

A fórmula do apelo visual aliado a uma história de amor parece se configurar em uma cartilha hollywoo-



diana. Xavier (2003) elege ainda o filme *Titanic* (1997), de James Cameron, como exemplo de inserção nessa nova geração da indústria: “de um lado, as agonias do par amoroso, no caso temperadas pela oposição entre o altruísmo do jovem plebeu e a vilania dos aristocratas (tema do século XVIII que Hollywood não pára de reciclar); de outro, imagens de impacto dando indício de alta tecnologia e dinheiro”. (XAVIER, 2003, p. 89)

No campo da literatura, Meyer (1996) aponta aspectos comuns entre melodrama e folhetim. A relação das duas experiências com o romance negro² e a circularidade das temáticas são alguns aspectos destacados pela autora:

Alexandre Dumas, já então consagrado romancista e, principalmente, dramaturgo – autor, entre outros, do célebre drama romântico *Anthony* –, observa, desconfiado, a novidade. Só vai aceitar picadinho de romance em 1838. É o *Capitaine Paul*, e com essa obra está definitivamente lançado, na sua glória, o romance-folhetim. O Capitão Paulo também foi o primeiro romance traduzido do francês a sair em jornais brasileiros, no *Jornal do Comércio*, no mesmo ano de 1838. Dumas descobre o essencial da técnica de folhetim: mergulha o leitor *in media res*, diálogos vivos, personagens tipificados, e tem senso do corte de capítulo. Não é de se espantar que a boa forma folhetinesca tenha nascido das mãos de um homem de teatro. A relação do folhetim com o melodrama que domina então, ao mesmo tempo que o drama romântico é estreita. Coups de théâtre múltiplos, sempre espantosos, chutes de rideaux hábeis. Diga-se aliás que tanto o folhetim como o melodrama têm a ver com a forma romanesca que precede o folhetim em termos de popularidade: o chamado romance negro, ilustrado por Ann Radcliffe, e o romance na linhagem de Richardson, que lança o par jovem virtuosa e seduzida (Pâmela) e o cínico sedutor (Lovelace). Temos assim um autor como Ducange, tão célebre romancista popular como autor de melodramas. Os mistérios de Paris de Eugène Sue, como veremos, haverão de se inspirar num melodrama e se transformar em melodrama após o sucesso de sua publicação no jornal. É o que chamo de estética do “ir” e “vir”. (MEYER, 1996, p. 60)

Martin-Barbero (1997) colabora fortemente para um processo de revisão sobre as possíveis relações entre o popular e o massivo ao vislumbrar um novo lugar para a cultura popular na atualidade, destacando o exercício que os atores de tais manifestações engendram para sua

articulação com os meios atuais de expressão. Há um espaço de mediação entre o popular e o massivo que se dá justamente por meio da conexão entre determinadas matrizes culturais. O autor rejeita o rótulo do massivo como elemento que apenas suga do popular e indica que tal leitura só se pode dar por meio de duas frentes equívocas: uma calcada na visão dos folcloristas, que visa preservar o autêntico no popular, e a outra com base em uma “concepção da dominação social que não pode pensar o que produzem as classes populares senão em termos de reação às induções da classe dominante”. (MARTIN-BARBERO, 1997, p. 321) Pontua ainda que o popular não poderá ser o mesmo com a proliferação das massas urbanas e propõe que “ou renunciamos a pensar a vigência cultural do popular ou, se ele ainda tem sentido, não será em termos de exterioridade resguardada, mas de imbricação conflitiva no massivo”. (MARTIN-BARBERO, 1997, p. 322)

Um dos exemplos nos quais Martin-Barbero (1997) se baseia é a popularidade do circo na periferia de São Paulo nas décadas de 1970 e 1980. Toma como referência a obra de Magnani (1984), em que o autor pontua que, apesar de não ter a abrangência massiva do futebol e do cinema, o circo possui uma organização empresarial própria e consegue manter os laços com “a gente do povo”. O autor elabora então questões que nos ajudam compreender melhor essa relação e pergunta: “no circo de hoje, tão estandarizado e comercializado, o que continua a atrair as pessoas dos bairros populares e de que esse circo lhes fala?” (MARTIN-BARBERO, 1997, p. 324) E chama a atenção para não emprestarmos a essas questões uma visão arqueológica, evitando investigar o que o circo ainda tem de “autêntico”, mas antes procurando averiguar o que ainda o mantém popular, “o que o liga à vida das pessoas”, e responde:

Perguntas que não são respondíveis através de análises de conteúdos, por mais sofisticadas que sejam, e sim pela colocação do circo em relação com as matrizes culturais e os usos sociais. Em sua pesquisa, Cantor Magnani verifica que o circo, tal como existe hoje, constitui-se de uma capacidade de relação direta com o espectador – como no futebol de bairro ou nas festas de aniversário –, uma especial ativação do filão melodramático com que se conecta o gosto popular pelos gestos enfáticos, as posturas solenes e os rituais, e sobretudo uma mistura, um revolver-se de elementos – dramas do passado e paródias de telenovelas, malabarismo e luta livre, mágica e música moderna – e de atitudes: as pessoas vão ali para se emocionar com a vítima, divertir-se com os palhaços, ver ao vivo os artistas de rádio e da televisão. Pois a disparidade dos elementos está articulada com um espetáculo que ativa marcas de uma história cultural e ao mesmo tempo as

² Para um aprofundamento das relações entre melodrama e romance negro, sugiro a leitura de BERNARD-GRIFFITHS, Simone e SGARD, Jean. *Mélo-dramas e Romans noirs – 1750-1890*. Toulouse: Presses Universitaires de Mirail, 2000.

adapta. (MARTIN-BARBERO, 1997, p. 324-325)

Esse espaço de mediação no qual o melodrama se enquadra talvez possa ter contribuído, simbolicamente, para a construção de uma identidade latino-americana.³ Para além da leitura de que América Latina “seja somente uma invocação da unidade originada na dominação por conquista”, Martin-Barbero (1997, p. 225) propõe uma unidade apoiando-se no processo de enquadramento desses países à modernidade industrial e ao mercado internacional:

Se é verdade que as diferentes formações nacionais tomam rumos e ritmos diversos, também se pode dizer que essa diversidade vai sofrer desde os anos 30 uma readequação fundamental e de conjunto. A possibilidade de “formar nações” no sentido *moderno* do termo passará pelo estabelecimento de mercados nacionais, e estes, por sua vez, serão possíveis em função de seu ajuste às necessidades e exigências do mercado internacional. (Idem)

O autor pontua algumas manifestações da cultura de massas que colaboram para a construção de certa identidade das nações dessa região, pois tais manifestações permitem que determinados aspectos sejam reconhecíveis pela maioria. São dados como exemplo o papel do melodrama no cinema mexicano,⁴ a articulação entre o circo *criollo* argentino e o rádio, e a música negra no Brasil. Fechando a exemplificação há uma análise do papel da imprensa e sua constituição como um meio popular de massas. A imprensa compactua com a construção da cidadania das culturas de massas justamente quando rompe com a matriz cultural dominante. Dessa forma, com o surgimento de publicações populares – em vários matizes, políticos ou sensacionalistas –, o discurso da imprensa passa a apresentar marcas deixadas

³ Citando o próprio Martin-Barbero (1997, p. 316) ao propor esse caráter de identidade no melodrama: “Nenhum outro gênero conseguiu agradar tanto nesta região quanto o melodrama, nem mesmo o de terror – e não por falta de motivos – ou o de aventuras –, ainda que tampouco faltem selvas e rios. É como se estivesse nele o modo de expressão mais aberto ao modo de viver e sentir da nossa gente. Por isso, para além de tantas críticas e leituras ideológicas, e também das modas e dos revivals para intelectuais, o melodrama continua a constituir um terreno precioso para o estudo da não-contemporaneidade e das mestiçagens de que estamos feitos. Como nas praças de mercado, no melodrama está tudo misturado, as estruturas sociais com as do sentimento, muito do que somos – machistas, fatalistas, supersticiosos – e do que sonhamos ser, o roubo da identidade, a nostalgia e a raiva. Em forma de tango ou telenovela, de cinema mexicano ou reportagem policial, o melodrama explora nestas terras um profundo filão de nosso imaginário coletivo, e não existe acesso à memória histórica nem projeção possível sobre o futuro que não passe pelo imaginário. De que filão se trata? Daquele que se faz visível a matriz cultural que alimenta o reconhecimento popular na cultura de massa”.

⁴ Para uma visão mais profunda sobre o melodrama no cinema latino-americano, ver Oroz, 1992.

por “outra matriz cultural, simbólico-dramática, a partir da qual são modeladas várias das práticas e formas da cultura popular”. (MARTIN-BARBERO, 1997, p. 258) Ao analisar, porém, o surgimento do folhetim, o autor releva:

Pela primeira vez a compreensão da cultura de massa se vê obrigada a rastrear historicamente sua relação com a “cultura folclórica”, descobrindo o folhetim “o primeiro meio de osmose” entre a corrente realista, que elabora o romance burguês, e a corrente fantástica, que vem da literatura popular. Além disso, materialmente o folhetim é já ponte: romance escrito na imprensa, isto é, segundo as condições de produção da escritura jornalística. (MARTIN-BARBERO, 1997, p. 94)

Mas e o Brasil nesse contexto? Quem tece oportunas considerações a respeito do lugar que ocupamos é Renato Ortiz em três publicações que se complementam (1988 e 1994). Reafirmando a complexidade da cultura popular em suas diversas matrizes, o autor sugere que se pense numa abordagem em termos de *culturas populares*. Articula o país ao processo de modernidade pontuando a tendência recorrente de se ter como referência os cânones estrangeiros. Mas, em contrapartida, insere-o num processo de modernização que se dá também com o florescimento da indústria cultural no Brasil, movimento que de alguma forma nos conecta com as tendências mundiais:

Com a consolidação de um mercado de bens culturais, também a noção de nacional se transforma (...) A indústria cultural adquire, portanto, a possibilidade de equacionar uma identidade nacional, mas reinterpretando-a em termos mercadológicos; a idéia de “nação integrada” passa a representar a interligação dos consumidores potenciais espalhados pelo território nacional. Nesse sentido se pode afirmar que o nacional se identifica ao mercado; à correspondência que se fazia anteriormente, cultura nacional-popular, substitui-se uma outra, cultura mercado-consumo. (ORTIZ, 1988, p. 165)

A instauração das *culturas nacionais* está associada à modernidade. Hall (2003, p. 49) esclarece que “as diferenças regionais e étnicas foram transferidas, gradualmente, nas sociedades ocidentais, à cultura” nacional. Renato Ortiz (1994) situa a cultura brasileira inserida em um processo global de mundialização. Com o desenvolvimento de técnicas de comunicação e da circulação de produtos da indústria cultural, a anterior noção de fronteiras vai-se rompendo e há um processo de aproximação de culturas:



O modo de produção industrial, aplicado ao domínio da cultura, tem a capacidade de impulsioná-la no circuito mundial. O que se encontrava restrito aos mercados nacionais agora se expande. Desde cedo o cinema tem um papel fundamental para o intercâmbio de imagens. Gêneros populares, aventura, folhetim, *western* consagram na tela diferentes estilos. De “O grande roubo do trem”, de Edwin Porter, a “Nosferatu”, de Murnau, forma-se paulatinamente uma cultura da imagem que transcende sua origem nacional. Chaplin, Garbo e Valentino são ídolos internacionais. (ORTIZ, 1994, p. 56)

Vimos já como nesse aspecto o melodrama, por meio do cinema, constrói também mitos internacionais. No Brasil, em movimento semelhante, o melodrama dialoga com as telenovelas, pois ambas as fórmulas partilham “objetivos dramáticos e técnicas narrativas ao natural”, e são compostas por “histórias com assuntos sentimentais”. (HUPPES, 2000, p. 153) A produção da teledramaturgia brasileira é, de certa forma, emblemática no processo de inserção do país em um mercado moderno, rompendo com a imagem do *típico, pitoresco*:

A consolidação de uma sociedade moderna no Brasil reorienta essa imagem na medida em que a cultura brasileira passa a integrar o mercado, ajustada agora aos padrões internacionais. A penetração de um produto como a telenovela na América Latina, e em vários países da Europa, aponta para uma outra direção, a de passarmos da defesa do nacional-popular para a exportação do “internacional-popular”. Se lembrarmos que os economistas consideram por internacionalização o processo de adequação de normas de produção a nível da produção internacional, percebemos que a “qualidade” dos programas realizados no Brasil, para se “elevar”, tem que tomar como referência o gosto dominante do *mass media* internacional. (ORTIZ, 1994, p. 205)

Essa inserção no mercado internacional, porém, não se dá sem ajustes. O enredo é compactado em menos capítulos, o merchandising “é retirado, assim como tudo que lembre em demasia os matizes locais. O que é sobremaneira brasileiro torna-se supérfluo, sendo por isso eliminado” (ORTIZ, 1994, p. 200-201). Enfim, o produto cultural é reenquadrado para atender aos hábitos do mercado exterior. O autor situa tal movimento como um dos aspectos da pós-modernidade:

Os pós-modernos procuram vincular sua proposta estética à emergência desta nova articulação social, desta “aldeia global”, na qual o consumo, o poder, a produção e as relações sociais se encontrariam cada

vez mais descentralizados. O modernismo seria portanto uma visão ultrapassada, obsoleta, pretende-se superá-lo por algo mais integrado aos novos tempos. (ORTIZ, 1994, p. 67)

Mas é tomando como referência o exemplo da arquitetura que ele sintetiza o pós-modernismo, com base nas diversas possibilidades estéticas que se abrem. As formas antigas não são recuperadas como tal, mas como “forma produzida em algum tempo e lugar”. O passado é estrutural, “se compõe de invariantes”, e o presente “se alinha ao passado, e as arquiteturas nacionais, desvencilhadas do peso da tradição, se articulam no interior deste megaconjunto, domínio de todas as formas”. (p. 110) Concluindo o raciocínio, o autor pontua: “sua arquitetura é um ‘composto’ desterritorializado”. (ORTIZ, 1994, p. 110)

As perspectivas de diálogo empreendidas foram, na verdade, uma escolha. Evidentemente as relações entre melodrama e outros meios não se dão somente de forma harmônica, sem tensões. No entanto, o que se foi evidenciando no percurso deste estudo diz respeito ao fato de que aspectos melodramáticos estão incorporados nas linguagens cotidianas.

Composto, híbrido, mediado são termos que requisitam mais de um elemento, sugerem troca, diálogo. A percepção de formas puras, estanques, parece ter cedido lugar a formas mais complexas. A tradição não mais como algo que consegue sobreviver, de forma engessada, à modernidade, mas que penetra sua engrenagem. É este o olhar que nos guia em direção ao circo-teatro e ao melodrama – a possibilidade de descobrir naquela manifestação potencialidades para a cena contemporânea. Para concluir, vale citar mais um trecho de Huppés (2000, p. 155) que estabelece um paralelo entre o movimento do melodrama do século XVIII e suas manifestações na cultura de massas:

A expansão dos media no final do século XX renova o espaço para o estilo melodramático, em vez de decretar-lhe a completa superação, como o advento da expressividade moderna autorizaria prever. O melodrama retorna em produtos culturais cultivados nos meios de comunicação de massa e se mostra plenamente sintonizado com a lógica da sociedade de consumo. Mais uma vez revela eficiência para atrair a camada emergente de consumidores, como já o fizera ao incorporar o público que recém ganhava acesso ao teatro, no final do século XVIII e durante o seguinte. A antiga fórmula supera facilmente os desafios e mantém eficácia. (grifo nosso)

Referências

- CALABRE, Lia. *A era do rádio*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 6. ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2001.
- HUPPES, Ivete. *Melodrama: o gênero e sua permanência*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.
- KUTCHMA, Silvia. Um estudo dos gêneros dramáticos. *Cadernos de Pesquisa em Teatro – Revista do Programa de Pós-Graduação em Teatro da Unirio*, Rio de Janeiro, n. 5, p. 41-62, nov. 1999. (Série Ensaios)
- MARTIN-BARBERO, Jésus. *Dos meios à mediação: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.
- MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- OROZ, Silvia. *Melodrama. O cinema de lágrimas da América Latina*. Rio de Janeiro: Rio Fundo Ed., 1992.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- _____. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- THOMASSEAU, Jean-Marie. La dramaturgie frénétique de J. Bouchardy. In: BERNARD-GRIFFITHS, Simone et SGARD, Jean. *Mélodrame et romans noirs – 1750-1890*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2000a. Essais de littérature Cribles.
- XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena – Melodrama, Hollywood, Cinema Novo*, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

