

O MELODRAMA: UM SISTEMA FICCIONAL NO TEATRO, NA LITERATURA E NA TELENOVELA MEXICANA

Thais Maria Holanda Jerke Sevilla Palomares (UFF)

Resumo: O melodrama vem ao longo de vários séculos movimentando as emoções de pessoas de diferentes locais e classes sociais, perpassando diversos gêneros desde os primórdios da indústria cultural, como o teatro popular, o folhetim e, mais tarde, o cinema latino-americano, a radionovela e a telenovela. Em nosso trabalho, buscamos caracterizá-lo e discorrer sobre sua presença nesses variados gêneros e no imaginário popular, como uma forma de apresentar histórias, um “modo de ver o mundo”, como afirma Brooks (1978), ou “um sistema ficcional de produção de sentido”, como define Bragança (2010).


Palavras-chave: melodrama; telenovela mexicana; literatura; teatro

O melodrama perpassa diversos gêneros discursivos e artísticos desde os primórdios da indústria cultural. Podemos encontrá-lo no teatro popular, no folhetim e, mais tarde, no cinema latino-americano, na radionovela e na telenovela. Assim, ele transita entre o teatro e a literatura, passando também por outras artes cênicas e pela música.

Segundo Botton (2012), “o termo melodrama seria a junção de *mélòs* (em grego, música) e *drâma* (ação, através do francês *drame*).” (p. 2). Thomasseau (2005) aponta que a palavra nasceu na Itália no século XVII, ligada à opereta e ópera popular. De acordo com Brooks (1978), ela foi usada pela primeira vez nesse sentido por Rousseau, quando descrevia uma peça com uma nova expressão emocional, misturando diálogos, pantomima e acompanhamento orquestral. Já Barbero (1991) menciona que o nome surgiu na França e na Inglaterra em 1790 para denominar um espetáculo popular semelhante ao teatro. Tinha influência dos espetáculos de feira (representações com outros recursos, como a acrobacia) e temas dos relatos da literatura oral.

Ao longo do tempo, essa definição foi se modificando, assim como o próprio melodrama. O senso comum pode considerá-lo exagerado, sentimentalista e muitas vezes inverossímil. Independentemente das diversas definições possíveis do melodrama, o que não se pode negar é seu imenso consumo e sua permanência ao longo de vários séculos, apesar das críticas que costuma receber.

Segundo Oroz (1992), o melodrama remete ao século XVI em Florença, quando se desejava retomar o “falar cantado” da tragédia grega, que permitia expressar sentimentos profundos. Na época áurea da ópera, continuou através do reforço musical ao texto ou ação




e do desenvolvimento da trucagem teatral, também presente posteriormente no cinema, que deu um aspecto mais realista a essa trucagem, graças à tecnologia.

De acordo com Barbero (1991), no final do século XVII o governo francês e o inglês proibiram os teatros populares para combater o alvoroço da população. Os teatros oficiais eram frequentados somente pelas classes altas, enquanto o povo podia fazer apenas representações sem diálogos e sem música, “para que o verdadeiro teatro não seja corrompido” (p. 124). As representações populares aconteciam ao ar livre, nas ruas e praças, onde o povo se fazia visível, inclusive para sua própria classe social, mesmo que isso acarretasse que fossem ridicularizados pela nobreza. Sem as palavras, restava representar grandes ações e paixões, utilizando gestos, cartazes e letras de música para auxiliar a comunicação com o público.

A falta de linguagem verbal era compensada com um espetáculo visual e sonoro, muitas vezes envolvendo música e dança. Esses mesmos efeitos sonoros foram retomados séculos depois, ganhando importância primordial nas radionovelas e continuando presentes nas telenovelas. Enquanto no teatro culto havia complexidade dramática e retórica verbal, no melodrama se reforçou a memória narrativa e gestual, que não era exclusiva de um determinado local, mas que circulava no imaginário popular de maneira geral.

Para o autor francês Thomasseau (2005), o melodrama surgiu no século XVIII, após a Revolução Francesa. Nessa época, houve um grande entusiasmo pelo teatro, da parte de todas as classes sociais, já que o melodrama reconciliava as ideologias e mantinha os valores morais, além de não se apoiar nos critérios clássicos e utilizar a música para sublinhar os efeitos dramáticos. Os espectadores dos melodramas representados nas feiras ao ar livre eram a classe popular, formada por soldados e trabalhadores. “O público analfabeto converte o teatro em, praticamente, sua única referência literária.” (OROZ, 1992, p. 19).

De acordo com os estudiosos citados, as histórias dramáticas de autores como Shakespeare e os alemães Kotzebue e Schiller, além dos espetáculos de feira e da literatura oral, também influenciaram o melodrama. O gênero romanescos possuiu um grande vínculo com ele, especialmente no século XIX, quando vários autores de romances também escreviam melodramas e havia muitas semelhanças temáticas entre os folhetins e as peças.



Alguns esquemas de sucesso do teatro e do folhetim eram repetidos no melodrama e o público esperava a representação e a dramatização de experiências humanas.

A respeito do folhetim, podemos dizer que as condições de publicação traziam a necessidade de alguns elementos, como a adequação ao grande público, um corte em um momento de suspense, caracterização simplificada dos personagens (maniqueísmo) e elementos do cotidiano, muitas vezes com a presença de chavões e frases feitas. Essa configuração torna-se uma fórmula, geralmente de grande sucesso, estreitamente relacionada ao melodrama.

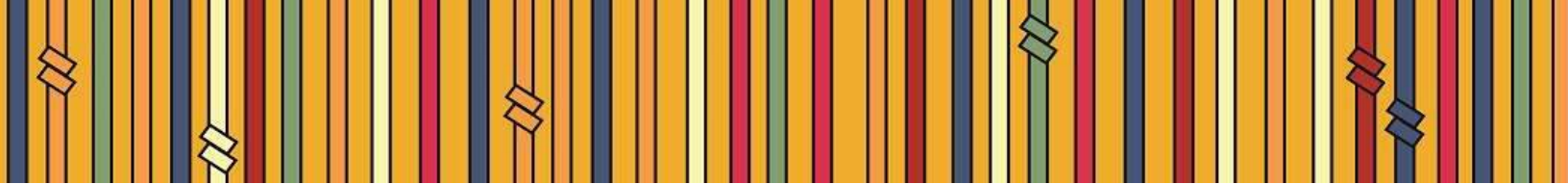
Segundo Brooks (1978), o melodrama expressa todos os sentimentos, o que fez com que permanecesse popular. Além disso, a moral está no centro da ação dramática, mesmo que de forma oculta. Portanto, o público pode experimentar sensações catárticas através da trama que está acompanhando.

A expressão dos sentimentos no melodrama muitas vezes se dá inclusive de maneira exagerada, podendo chegar ao extremo, se aproximando da paródia e causando humor. Então, no melodrama há excessos, exagero de contrastes visuais e sonoros, estrutura dramática e atuação que exibem os sentimentos exigindo uma reação do público. Esse excesso pode ser considerado degradante por alguns, mas por outros é visto como uma vitória contra a repressão, a ordem e a economia.

Outra característica do melodrama é o fatalismo: geralmente, os personagens não podem mudar seu destino, que está traçado. O passado é considerado o momento em que se constrói a predestinação, o tempo tem o poder de garantir a justiça e a bondade é posta como um valor universal, sendo vista geralmente como o maior bem que os personagens pobres possuem. Mas apesar de o público conhecer ou imaginar o desfecho na maioria das vezes, o interesse em assistir a maneira através da qual essa história será contada se mantém.

As personagens do melodrama muitas vezes representam um estereótipo¹, o que é confirmado teoricamente por Oroz (1992) e Barbero (1991). Desta forma, a fisionomia

¹ Segundo ideias da psicologia social, expressas por Lippmann (*apud* AMOSSY e PIERROT, 2003, p. 36), os estereótipos são “las imágenes de nuestra mente”, que necessariamente filtram o real. As imagens que temos de outras pessoas passam por categorias as que os vinculamos, assim como nossas imagens de nós mesmos, que determinam nosso pertencimento a um ou mais grupos.



muitas vezes corresponde ao tipo moral da personagem e seus valores, já que os gestos corporais são muito importantes na cultura popular como índice da atitude moral. A respeito desses estereótipos, Oroz (1992) declara:


A importância dos estereótipos na cultura de massas reside na figura simbólica que representam. [...] Assim, 'a boa', no melodrama cinematográfico norte-americano, tem sido, predominantemente, loura, enquanto que 'a má' é, em geral, morena. Para o americano, ser morena implica latinidade e, portanto, sexualidade desbordada. No melodrama latino-americano, ao contrário: porque a loura é menos frequente e, portanto, menos conhecida, atribui-se a ela a mesma sexualidade que o americano atribui à morena. Na tipificação funcionam, simultaneamente, valor moral/tipologia física. (p. 38)

Assim, as personagens dispensam uma psicologia, já que apenas se encaixam em funções dramáticas e sociais estabelecidas por vezes há muitos séculos. Nessas funções, exploram emoções, não relacionadas à psicologia individual nem determinadas pela história pessoal, mas pela interação social, que já é prevista.

Segundo Barbero (1991), a estrutura dramática tem como eixo central situações e sensações personificadas e vividas por quatro tipos de personagens: Traidor (personificação do mal que engana a vítima), Justiceiro (que salva a vítima e castiga o traidor), Vítima (heroína virtuosa e inocente, quase sempre uma mulher injustiçada com necessidade de proteção) e Bobo (representando o cômico e aliviando as tensões da trama).

O heroísmo feminino está relacionado ao sofrimento e à paciência. Sua debilidade desperta a sensibilidade do público e sua força causa admiração. Há, então, uma polarização maniqueísta típica das culturas judaico-cristãs: os personagens são bons ou maus. Os personagens bons agem de acordo à moral da sociedade, enquanto os maus a corrompem.

De acordo com Oroz (1992), quatro mitos básicos estruturam o melodrama: o amor, a paixão, o incesto e a mulher. O amor é o principal valor, que está acima de todos os outros: permite alcançar o perdão divino, portanto o sacrifício por amor é uma prova de nobreza, praticado normalmente pelas mães. O amor entre homem e mulher pode ser puro, ordenado e respeitoso. Já a paixão está relacionada ao sofrimento, considerando que só o amor verdadeiro leva ao final feliz. Pode aparecer acompanhada pela culpa, porque é vinculada ao pecado e à sexualidade.




O incesto é um tabu, tanto que geralmente é apenas sugerido no melodrama, ou substituído pelo amor fraternal. Assim, temos, por exemplo, moças que preferem permanecer com seu pai a se casarem e casais formados por uma jovem e um velho como representações do incesto. Já o incesto entre irmãos pode acontecer se eles não têm conhecimento do parentesco que os une. É importante destacar que o melodrama, então, não busca retratar o tabu, pautado em valores morais tradicionais da sociedade judaico-cristã, e sim evitá-lo, e, portanto, também fortalecê-lo no seu lugar inefável.

A mulher é representada a partir de um ponto de vista patriarcal: suas realizações geralmente são pessoais ou familiares, enquanto o homem domina o universo profissional. Há seis protótipos femininos básicos: a mãe, a irmã, a namorada, a esposa, a amada, e a má ou prostituta. À mãe está relacionada a resignação e o sofrimento. Os laços sanguíneos são muito valorizados, portanto ela é a segurança do lar e da família, terna e algumas vezes castradora. A irmã mais velha pode assumir esse papel quando a mãe morre ou está ausente.

A namorada é vista pelo homem como uma moça séria e pretendente ao casamento, que muitas vezes não desperta interesse erótico. Tem altos valores morais e muita paciência para esperar o casamento. A esposa, assim como a mãe, tem uma importante função na estabilidade do lar e respeita o marido, de quem costuma depender economicamente. Somente a partir do século XVIII surgiu mais intimidade entre a família e a ideia de amor romântico entre marido e mulher. A amada, frágil e virtuosa, é alvo do amor romântico, que leva ao final feliz. Em alguns casos, todas essas mulheres são rejeitadas pelos homens, que as veem como demoníacas, ameaçadoras e não confiáveis.

A má ou prostituta está relacionada ao espaço público e à ameaça à família e aos valores morais. Desperta o prazer sexual, ligado à bruxaria ou heresia. “A má não precisa ser prostituta mas está relacionada com a prostituição, já que também é considerada uma ‘mulher livre’, no sentido de que não tem marido ou, se o tem, não respeita sua autoridade.” (OROZ, 1992, p. 66). Portanto, esse tipo de mulher é vista como um mau exemplo e um perigo para mulheres e homens, que a consideram uma ameaça ao seu domínio. Muitas delas têm consciência de suas ações, enquanto outras parecem ser vítimas de sua beleza. Alguns homens chegam a aceitar seu passado e perdoá-las. Vemos, então, que os estereótipos mostrados através desses seis protótipos femininos reforçam a moral.




A autora destaca algumas características físicas dessas personagens: a heroína feminina tem glamour e certa áurea, por isso usa um figurino discreto e luminoso, enquanto a má usa decotes, cabelos soltos e maquiagem pesada e a mãe costuma usar roupas escuras.

O sistema de estrelas da indústria cinematográfica latino-americana foi a base ideal para a manifestação dos arquétipos e reuniu sua própria galeria de heróis, vilões, moças puras, amadas, mães e caracteres específicos, que têm um tratamento visual diferenciado de acordo com o protótipo que simbolizam. (OROZ,1992, p. 87)

Para Oroz (1992), as lágrimas que surgem nos melodramas e muitas vezes também no seu público remetem a uma linguagem sentimental universal. O choro, geralmente relacionado à mulher, alivia a culpa e traz o perdão, simbolizando o sacrifício que dignifica e a catarse em meio a tantos sentimentos, que não são contidos. Além das lágrimas, são utilizados outros simbolismos, como a tempestade para os maus presságios e campos floridos para harmonia futura, influência evidente do romantismo. Inicialmente, esses símbolos exigiam a interpretação do público, mas posteriormente passaram a fazer parte da interpretação do lugar comum. Muitas características do melodrama estão relacionadas ao público e ao sentimento que pode causar, já que busca agradar a quem assiste, fazendo parte da indústria cultural desde seu âmago.

Thomasseau (2005) divide o teatro melodramático da França, onde o autor localiza o surgimento do melodrama, em três épocas. A época clássica correspondeu ao intervalo dos anos de 1800 a 1823. Os personagens típicos eram o bobo, o tirano e a mulher inocente perseguida. Costumava ter três atos, com balé e canções. No final, o bem vencia o mal, a mulher virtuosa era desposada e o tirano morria. Nessa época, havia o objetivo de educar as massas que assistiam, portanto, a moralidade era essencial. Durante essa fase, a organização técnica do melodrama se dava através de concepções dramáticas precisas. De acordo com Thomasseau (2005), os textos do escritor Pixérécourt² expressavam uma espécie de “poética” do melodrama. Segundo ele, o melodrama sempre estará ao alcance do povo, por isso é um meio de instrução.

² Autor de melodramas e diretor de teatro francês do século XVIII, designado por Thomasseau (2005) como “o mestre incontestável de um novo gênero: o melodrama” (p. 55) e “incontestavelmente, o primeiro verdadeiro diretor de teatro, dentro do conceito que a palavra tem atualmente.” (p. 58)



Havia preocupação em dar ao melodrama um estatuto literário e teatral reconhecido, relacionando-o ao prestígio da tragédia. Os autores buscavam seguir a regra das três unidades de Aristóteles: unidade de ação, de lugar e de tempo. Thomasseau (2005) destaca que a fábula, a música, as peripécias e o reconhecimento já estavam presentes na teoria aristotélica: “[...] o melodrama poderia realmente aparecer como a única forma teatral que chegou a realizar estas teorias em sua totalidade.” (THOMASSEAU, 2005, p. 29) A partir de 1815, começou-se a alterar os princípios de unidade dramática. A divisão em três atos, inspirada na ópera, foi substituída pela divisão em cinco atos.


Os títulos dos melodramas eram uma maneira de atrair o público. Nos melodramas históricos, o título costumava ser o nome do herói, acompanhado algumas vezes pelo episódio que o popularizou, do lugar pitoresco ou grandioso onde se desenrolava a ação ou da catástrofe que finalizava o drama.

As duas maiores inspirações do melodrama eram os dramas de famílias (drama burguês e comédias lacrimejantes) e o contexto histórico ou heroico, com retorno ao passado, exotismo e encenação. As principais temáticas eram a perseguição (personificada pelo vilão), o reconhecimento (a importância dos laços sanguíneos) e o amor. Em relação aos personagens, havia uma divisão maniqueísta.

De acordo com a moralidade representada, o sentimento purifica o homem. A abnegação, o gosto do dever, a aptidão para o sofrimento, a generosidade, o devotamento, a humanidade, o otimismo, a confiança na Providência são as qualidades mais praticadas no melodrama, buscando-se reabilitar a família e a pátria.

A segunda fase do melodrama que aponta Thomasseau (2005) é a romântica, que abarca os anos 1823 a 1848. Depois da queda do Império, na França, há menor submissão aos valores tradicionais e cívicos, então, se introduzem novos valores no melodrama. Há mais exagero e novos temas, como o tédio, o suicídio dos heróis, o adultério, as mortes cruéis; e novos tipos de personagens: os filhos bastardos, as mães solteiras, as crianças perdidas, os pais indignos. As peças continuaram tendo cinco atos. Os quadros mudavam rapidamente, graças às inovações tecnológicas da época. Aumentaram os personagens secundários e diminuíram o balé, músicas e personagens ingênuos e cômicos.

Já a terceira fase, o melodrama diversificado, abarca a época de 1848 a 1914, durante o governo de Napoleão III na França, quando havia rigor e censura. O melodrama era



concorrência do *vaudeville* e da opereta. O público estava renovado, enriquecido pela prosperidade do momento e sensível às emoções. Assim, aumentaram o número de personagens, balés e músicas. Introduziram-se novas técnicas, que propiciavam turnês, já que havia mais facilidade no transporte. Depois de 1862, passou a haver certa insatisfação do público.

Seguindo o relato de Thomasseau (2005), a partir de 1890, os melodramas foram veículo de ideias socialistas. No fim do século XIX, houve quatro inspirações melodramáticas: o melodrama militar, patriótico e histórico, que contava a história da França; o melodrama de costumes e naturalista, que tratava de questões de família, meios sociais pitorescos, relações entre dinheiro e preconceito social; o melodrama de aventuras e exploração, por causa de descobertas científicas e de novos territórios coloniais; o melodrama policial e judiciário, que envolvia temas como erro judiciário e crimes.


A classificação de Thomasseau (2005) se refere especificamente à França, onde o autor localiza o surgimento do melodrama:

[...] a criação do gênero melodramático foi um fenômeno estritamente francês, que se espalhou rapidamente pela Europa (Inglaterra, Itália, Alemanha, Portugal, Holanda e Rússia) e pelo Novo Mundo, onde foram traduzidos e adaptados os sucessos do Bulevar do Crime. (p. 135)

Cabe também destacar que essa não é a única maneira de separar e caracterizar as fases do melodrama. Nicoll (*apud* Porto e Silva, 2005, p. 48), por exemplo, sendo um estudioso do teatro inglês, divide o melodrama em romântico, sobrenatural e doméstico. Para ele, as duas primeiras fases, especialmente a segunda, tiveram influências do romance gótico inglês, enquanto a terceira se centrou em sofrimentos femininos e conflitos familiares.

Thomasseau (2005) aponta que nos primeiros anos do século XX, época das vanguardas, o melodrama foi um pouco esquecido. Depois da Primeira Guerra Mundial, os melodramas eram patrióticos e nacionalistas, relacionados à Europa fascista.

Nas décadas de 1930, 1940 e 1950, as representações de ações acompanhadas por melodias, que despertam sentimentos no público, dominaram o cinema latino-americano e hollywoodiano. A partir da metade do século, surgiram fenômenos como a radionovela e a fotonovela, que mostraram definitivamente que o melodrama não se limita ao teatro. Nos Estados Unidos existiu a *soap opera* (o nome foi dado por conta dos anunciantes



fabricantes de sabão), que expunha uma perspectiva feminina em histórias melodramáticas com temas familiares. Na década de 1950 a radionovela cubana era exportada para toda a América Latina e muito assistida.

Então, apesar de ter surgido na Europa, encontrou na América Latina terreno fértil. A respeito da identificação entre o melodrama e a América Latina, Meyer (1996) diz:

Mexicanização, cubanização, sempre o modelinho “desgraça pouca é bobagem” tomando países ainda embrenhados tanto nos pecados originais da dominação colonial como na opressão de uma industrialização e urbanização à século XIX, com seu cortejo de sofrimentos históricos se acrescentando aos sofrimentos elementares, amor, ciúme, ódio, que alimentam a forma nova da velha ficção e as rubricas especiais dos jornais. (p. 234)


A História de exploração e sofrimento da América Latina, portanto, para a autora, teria relação com o nosso gosto pelos folhetins e melodramas:

Não é de espantar portanto a fácil aclimatação nesses países, onde “a desgraça pouca é bobagem”, de um gênero romanesco que, além de cativar auditórios e leitores pelas engenhosas tramas, tematizava sub-condições de vida e exacerbadas relações pessoais e familiares. Desenvolvia um paroxismo de situações e sentimentos mal canalizados por uma mensagem conservadora que se desejava conciliadora mas não apagava totalmente seu valor de denúncia e cultivava uma forma de sobressalto narrativo a mimetizar o sobressalto do vivido, amenizando-o pela magia da ficção. (MEYER, 1996, p. 383)

Atualmente, a telenovela é uma das representações mais destacadas e populares do melodrama e atrai o público não somente dos países produtores, já que é um produto de exportação. Porto e Silva (2005) destaca que frequentemente usamos as palavras “folhetim” e “melodrama” como sinônimas de “telenovela”, pelo alto grau de parentesco entre eles.

Podemos perceber que a telenovela mantém muitos dos temas utilizados pelo melodrama desde a sua origem, como o reconhecimento, o amor, a paixão, as injustiças, as traições, a vingança, temas comuns nas relações e no imaginário do homem. Encontramos os personagens típicos do melodrama nas telenovelas, assim como características como o maniqueísmo e o final feliz moralizante.

Meirelles (2007) destaca que ao longo dos anos, muitas mudanças ocorreram nas narrativas e na dramaticidade, mas o imaginário melodramático permaneceu. De acordo




com Barbero (1991) a persistência do melodrama, mesmo depois que suas condições de aparição não existiam mais, não aconteceu apenas por razões ideológicas ou comerciais, está relacionada às matrizes culturais, já que ele se atualiza ao longo do tempo, permitindo que o público crie novas redes de significações e identificações, através do imaginário popular. Para o autor há uma mediação feita pelo melodrama entre o popular e o espetáculo massivo. Essa mediação passa pelo folhetim, no plano dos relatos, e pelo cinema, radioteatro e telenovelas, no plano dos espetáculos. A visão de Oroz (1992) é semelhante:

Como forma teatral, o melodrama foi um passatempo relacionado com convencionalismos sociais, e suas características estavam ligadas ao público. Ou seja: descrições simples, concretas e retóricas, que ajudam a definir o gênero, foram o nexo com espectadores que constituíram um importante antecedente do público da cultura de massas. Segundo Gramsci: ‘O caráter retórico de gêneros populares, como o melodrama, está relacionado com o fato de que o gosto popular não se formou com a leitura nem com a meditação íntima da poesia e da arte; mas com as manifestações coletivas, oratórias e teatrais’. (p. 28)

Para Bargainnier (1980), a função social do melodrama é conectar as emoções comuns do público a uma representação de um mundo ideal de certeza e justiça. Brooks (1978) afirma que poderíamos ser tentados a considerar melodrama como uma constante da imaginação e entre os modos literários, não somente um gênero, portanto, presente em toda a existência do homem. Assim, os melodramas muitas vezes representam os sonhos das classes sociais desfavorecidas e o imaginário popular e os espectadores podem se identificar de maneira ativa.

Podemos concluir, então, que o melodrama permeia várias épocas e gêneros nos quais se busca envolver o espectador e despertar nele sentimentos e identificação. E, de certa forma, o público participa do melodrama de maneira ritual³, o que não necessariamente

³ Para o antropólogo Stanley Tambiah, “O ritual é um sistema cultural de comunicação simbólica. Ele é constituído de sequências ordenadas e padronizadas de palavras e atos, em geral expressos por múltiplos meios. Estas sequências têm conteúdo e arranjos caracterizados por graus variados de formalidade (convencionalidade), estereotipia (rigidez), condensação (fusão) e redundância (repetição). A ação ritual nos seus traços constitutivos pode ser vista como ‘performativa’ em três sentidos; 1) no sentido pelo qual dizer é também fazer alguma coisa como um ato convencional [como quando se diz “sim” à pergunta do padre em um casamento]; 2) no sentido pelo qual os participantes experimentam intensamente uma performance que utiliza vários meios de comunicação [um exemplo seria o nosso carnaval] e 3), finalmente, no sentido de valores sendo inferidos e criados pelos atores durante a performance [por exemplo, quando identificamos como “Brasil” o time de futebol campeão do mundo].” (Peirano, 2003, p. 11). Segundo Lischetti (1987), na antropologia um ritual é um elemento de integração e às vezes desintegração, interpretado como continuidade sem ruptura das sociedades.



significa inexistência de reflexão. Na alta cultura, o receptor do melodrama geralmente é considerado passivo, porém não podemos ignorar que a identificação é também uma forma de participação.

Graças à sua grande capacidade de se adaptar ao contexto histórico, a diferentes gêneros e tipos de público e especialmente por sua presença constante no imaginário popular, podemos afirmar que o melodrama não é domesticável como gênero discursivo ou literário. É uma forma de apresentar histórias, um “modo de ver o mundo”, como afirma Brooks (1978), ou “um sistema ficcional de produção de sentido”, como define Bragança (2010). Pode estar presente no teatro pós-Revolução francesa, nos folhetins desde o século XVII, no cinema latino-americano das décadas de 1930, 1940 e 1950, no cinema hollywoodiano, na literatura *best-seller*, nos *reality shows* do final do século XX e início do século XXI, nos noticiários televisivos, nos programas de auditório e, é claro, nas radionovelas e telenovelas latino-americanas desde os anos 1960 até a época atual.

Referências


AMOSSY, Ruth e PIERROT, Anne H. *Estereotipos y clichés*. Buenos Aires: Eudeba, 2003.

BARBERO, Jesús Martín. *De los medios a las mediaciones*. México: Ediciones G. Gili, 1991.

BARGAINNIER, Earl F. “Hissing the villain, cheering the hero: The social function of melodrama.” *Studies of popular culture*. V. III, Spring 1980, pp. 48-56. Disponível em: <<http://www.pcasacas.org/SiPC/3.1/>> Acesso em: 09 de março de 2014

BOTTON, Fernanda Verdasca. *Os melos do drama do melodrama*. Fênix Revista de História e Estudos Culturais. V. 9, ano IX, n. 3. Disponível em: <www.revistafenix.pro.br> Acesso em: 09 de março de 2014

BRAGANÇA, Maurício de. *A traição de Manuel Puig: melodrama, cinema e política em uma literatura à margem*. Niterói: EdUff, 2010.



BROOKS, Peter. *The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and The Mode of Excess*. New Heaven and London: Yale University Press, 1976.

CAMPEDELLI, Samira Youseff. *A telenovela*. São Paulo: Editora Ática, 1987.

LISCHETTI, Mirta (compiladora). *Antropología*. Buenos Aires: Eudeba, 1987.

MEIRELLES, Clara Fernandes. *Melodrama, gênero dramático e linguagem televisiva: uma análise à luz de Bakhtin*. Revista ECO-PÓS- v.10, n.2, julho-dezembro 2007, pp.146-161. Disponível em: <<http://www.pos.eco.ufrj.br>> Acesso em: 09 de março de 2014.

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 Editora, 1992.

PEIRANO, Mariza. *Rituais ontem e hoje*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

PORTO E SILVA, Flávio Luiz. “Melodrama, folhetim e telenovela: anotações para um estudo comparativo.” Revista FACOM - nº 15 - 2º semestre de 2005. Disponível em: <http://www.fAAP.br/revista_faap/revista_facom/facom_15/flavio_porto.pdf> Acesso em: 09 de março de 2014

THOMASSEAU, Jean-Marie. *O melodrama*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005.