



Matrizes

ISSN: 1982-2073

ISSN: 1982-8160

matrizes@usp.br

Universidade de São Paulo

Brasil

LOPES DA SILVA, ANDERSON

Melodrama, excesso e narrativas midiáticas: uma sistematização baseada na abordagem de parentesco intelectual

Matrizes, vol. 16, núm. 1, 2022, Enero-, pp. 181-207

Universidade de São Paulo

São Paulo, Brasil

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v16i1p181-207>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=143071289010>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Melodrama, Excesso e Narrativas Midiáticas: Uma Sistematização Baseada na Abordagem de *Parentesco Intelectual*

*Melodrama, Excess, and Media
Narratives: A Systematization Based on
the Intellectual Kinship Approach*

■ ANDERSON LOPES DA SILVA^a

Universidade de São Paulo, Grupo de Pesquisa Linguagens e Discursos nos Meios de Comunicação.
São Paulo – SP, Brasil

Universidade Federal do Paraná, Núcleo de Estudos em Ficção Seriada e Audiovisualidades.
Curitiba – PR, Brasil

RESUMO

O artigo apresenta quatro ontologias possíveis por meio da natureza, composição, finalidade e localização das relações entre o excesso e o melodrama nas narrativas midiáticas. A concepção de *parentesco intelectual* é metodologicamente mobilizada em três categorias: identificação do antagônico comum, evidenciação da semelhança na intercomunicação e valorização da dessemelhança como manutenção da autonomia. As considerações finais destacam a não consensualidade sobre a natureza do melodrama; o entendimento binomial sobre a composição relacional excesso/melodrama; disputas de sentido sobre as finalidades de ação do excesso no melodrama; e o entendimento de que as materialidades nas quais incidem o excesso e o melodrama são múltiplas.

Palavras-chave: Estudo comparativo, parentesco intelectual, mídia, melodrama, excesso

^aDoutor em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo. Pesquisador do Grupo de Pesquisa Linguagens e Discursos nos Meios de Comunicação (GELIDis), vinculado à USP/CNPq, e do Núcleo de Estudos em Ficção Seriada e Audiovisualidades (NEFICS), vinculado à UFPR/CNPq. Membro da Rede Obitel Brasil (Equipe UFPR/Unisa). Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-4865-4201>. E-mail: anderlops@gmail.com

ABSTRACT

This article presents four possible ontologies through the nature, composition, purpose, and location of the relations between excess and melodrama in media narratives. The concept of *intellectual kinship* is methodologically used over three categories: identification of the common antagonist, evidence of similarity in intercommunication, and enhancement of dissimilarity as the maintenance of autonomy. The conclusions point to the non-consensual nature of melodrama; the binomial understanding of the relational composition between excess/melodrama; disputes concerning the purposes of the action of excess in melodrama; and the recognition that the materialities on which excess and melodrama focus are multiple.

Keywords: Comparative study, intellectual kinship, media, melodrama, excess

DOI:<http://dx.doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v16i1p181-207>

V.16 - Nº 1 jan./abr. 2022 São Paulo - Brasil ANDERSON LOPES DA SILVA p. 181-207 MATRIZes

AS RELAÇÕES ENTREMEADAS entre o excesso e o melodrama são as que mais se fazem conhecidas não apenas no mundo acadêmico, mas, de modo geral, também com o público, a crítica e os próprios criadores de conteúdo que compreendem tais relações como elementos-chave no processo de fruição de uma obra melodramática. Sobre o assunto, Singer (2001) relembra que: “As tentativas de definição do melodrama podem tomar algumas direções. . . O elemento essencial talvez mais frequentemente associado ao melodrama é uma certa qualidade de ‘extrema excitação’ ou de ‘exagero’ resumida pelo termo *excesso*”¹ (pp. 38-39). Posto isso, o excesso melodramático tende, então, ao menos em um sentido *lato sensu*, a ser visto como algo “que apela àquilo que há de mais vulgar na alma e no gosto dos espectadores”² (Thomasseau, 2009, p. 15).

¹No original: “Attempts to define melodrama can take a few tacks. . . The essential element perhaps most often associated with melodrama is a certain ‘overwrought’ or ‘exaggerated’ quality summed up by the term *excess*”. Esta é demais traduções, do autor.

²No original: “Le mélodrame fait appel à ce qu'il y a de plus vulgaire dans l'âme et le goût des spectateurs”.

³Norte e Sul Global são denominações que se estendem para além da separação geográfica entre os hemisférios sul e norte, segundo uma das definições possíveis trazidas por Iqani e Resende (2019).

Para os autores, estamos a falar de um complexo movimento de vínculos e distinções (não necessariamente preso na lógica binária) de nações e sociedades que compartilham uma história de exclusão e opressão por processos de colonização e projetos geopolíticos que acabam por silenciar ou relegar determinadas experiências societais (de conhecimento e entendimento do mundo, inclusive) como inferiores, ilegítimas ou não dignas de serem levadas em consideração.

Com igual importância, autores, teorias e empirias comunicacionais advindas do Sul Global tendem, não raras vezes, a serem vistos como exóticos ou mesmo confinados às experiências locais, sem nenhuma validade epistemológica de interesse ou pareamento com outros processos científicos provenientes do Norte Global (Iqani & Resende, 2019).

Dessa maneira, vale ressaltar que a marginalização despendida sobre os objetos televisivos melodramáticos (como telenovelas e outras obras da TV aberta) qualificados como excessivos – em uma visão pejorativa, tal qual lembra Thorburn (1976) –, está descompassada com o tempo presente. Nota-se hoje que o excesso e o melodrama invadem todo e qualquer espaço narrativo serial do televisivo e das plataformas de streaming, inclusive, fazendo parte de séries tidas como mais sofisticadas ou (potencialmente) isentas de tal excesso (Smit, 2010, p. 154).

Nesse sentido, o objetivo do trabalho é discutir o pensamento de seis reconhecidos/as autores/as, de diferentes gerações intelectuais, provenientes do Norte e do Sul Global³ (Thomas Elsaesser, Peter Brooks, Jesús Martín-Barbero, Linda Williams, Mariana Baltar e Agustín Zarzosa) que, sob a leitura deste artigo, têm suas reflexões organizadas por quatro ontologias⁴ possíveis nas relações entre o excesso e o melodrama, a saber: a natureza, a composição, a finalidade e a localização das relações. Por conseguinte, a estrutura do artigo subdivide-se em oito eixos: (1) apresentação da concepção freiriana de *parentesco intelectual* e sua utilização metodológica no artigo; (2) excesso e mise-en-scène melodramática; (3) excesso e imaginação melodramática; (4) retórica do excesso e o popular massivo; (5) excesso como qualidade potencial nos modos melodramáticos pervasivos; (6) excesso como antecipação, simbolização exacerbada e obviedade; (7) modo melodramático e excesso na visibilidade do sofrimento; e (8) discussão das ontologias.

O critério de escolha destes seis autores/as assenta-se, antes de tudo, no pioneirismo e originalidade de seus trabalhos sobre as relações entre excesso e melodrama em países anglo-saxões e latino-americanos e, como desdobramento, pela reverberação contínua de suas ideias, ainda hoje, no meio acadêmico. Logicamente, como todo recorte empírico, tal escolha é também eivada de

arbitrariedades, uma vez que autores relevantes como Jean-Marie Thomasseau, Christine Gledhill, Ben Singer, Carolyn Williams, Ira Bhaskar e David Mayer, por exemplo, acabaram por ficar de fora da análise comparativa apresentada (sem que isso, obviamente, desmereça as reflexões trazidas por eles/elas). Além disso, este trabalho faz uso da expressão teórico-afetiva *parentesco intelectual* (Freire, 1997) como uma forma de demonstrar as aproximações entre os pensamentos destes autores/as que, mesmo de realidades distintas, possuem determinadas afinidades ontológicas em suas pesquisas.

A CONCEPÇÃO DE PARENTESCO INTELECTUAL EM PAULO FREIRE

A primeira vez que o tema do parentesco intelectual foi explicitado pelo educador brasileiro Paulo Freire se deu no prefácio que escreveu à obra *Multiculturalismo Crítico*, de Peter McLaren (1997). Republicado na antologia *Pedagogia da Tolerância* (Freire, 2016), o texto, agora sob o título “Parentesco Intelectual”, segue um padrão que transita entre um ensaio mais livre e, ao mesmo tempo, um testemunho de Freire sobre suas experiências e relações de afetos no mundo acadêmico (Freire, 2017). No início de sua explicação, o pesquisador afirma que: “Desde faz muito tempo, em função de minha experiência pessoal, me convenci da existência do que costumo chamar ‘parentesco intelectual’ entre pessoas estranhas entre si do ponto de vista do sangue” (Freire, 1997, p. 9).

Dessa forma, o que Freire entende por parentesco intelectual diz respeito à concepção de que é possível visualizarmos encontros (também permeados, algumas vezes, por desencontros) entre sujeitos pensantes que não necessariamente são de uma geração, gênero, raça, classe, cultura ou realidades sociopolíticas idênticas (Freire, 1997, p. 10). Mais do que uma afinidade intelectual demarcada unicamente por um caminho epistemológico comum que une esses sujeitos, o *parentesco* também se revela pelas subjetividades compartilhadas, pelo afeto, pelo respeito, pela comunicação intercultural, pelo reconhecimento e pela admiração entre um pensador e outro. Logo, o parentesco intelectual permite:

uma atmosfera agradável em que a intercomunicação se dá facilmente, com um mínimo de distúrbios. Em que os temas sobre que se fala são apreendidos por meio de experiências semelhantes de aproximação epistemológica a eles. Em que a afetividade, “amaciando” “esquinas arestosas” nos sujeitos, ajuda-os nas suas relações, em lugar de dificultá-las. (Freire, 1997, pp. 9-10)

É possível perceber ainda, segundo Freire (1997), que o parentesco intelectual se dá de duas formas, em duas graduações (em graus de intensidade e

⁴ Usa-se o termo ontologia a partir de sua acepção já firmada dentro do campo comunicacional. Dessa forma, entende-se ontologia a partir da premissa relational, ou seja, a relação que permeia a natureza, a realidade e a existência dos entes (textos, autores, conceitos, contextos) em comunicação. Nesse sentido, como relembra Martino (2019), o processo de comunicação vislumbrado pela referência ontológica é lido de acordo com “os elementos que entram em relação.

a) Homem, animal, máquina.
 b) Entre humanos, com o divino, com o mundo, com extraterrestres, com os mortos.
 c) Comunicação humana: consigo, com outrem, com o mundo” (p. 15).

aprofundamentos distintos, porém, potencialmente sequenciais): (1) antes de tudo, por meio do que ele chama de uma “suspeita” que vê seu nascedouro acontecer pelo contato e partilha de textos lidos; e (2) “no encontro pessoal em que os discursos se vão completando” (pp. 10-11) e, logo, o parentesco intelectual se confirma.

Algo muito importante a se considerar no entendimento da concepção trazida por ele é justamente a possibilidade de que o parentesco intelectual prospere para além das similaridades compartilhadas: é também pela diferença, pelo dissenso e mesmo pela disputa de sentidos que o entrelaçar de vozes vai construindo uma “árvore genealógica” com “galhos” assimétricos que ora apontam para uma direção, ora sinalizam para outro caminho ligeiramente distinto. É preciso, ele diz, que as dessemelhanças e os descompassos sejam apreciados, compreendidos e valorizados na análise dos fatos (Freire, 1997, p. 9). De modo claro, mais uma vez não apenas o discurso da tolerância à diferença é exaltado, como, de forma significativa, a alteridade freiriana não se omite do diálogo: a experiência e o ângulo de visão do outro são importantes, pois o outro pode vir a ser meu parente intelectual ainda que suas ideias não exclusivamente sejam um reflexo conjuntural de meu arcabouço teórico-metodológico. A visão do outro, ainda que refratada, tangencia a minha e, logo, encontramos passos comuns em meio à dissidência:

Se alguém me pergunta se o “parentesco intelectual” é um *sine qua non* para que possamos influenciar e ser influenciados, para que possamos trabalhar juntos, permitar pontos de vista, acrescentar saberes, digo que não. Em tal caso, por precisarmos de cultivar em nós a virtude da tolerância, que nos ensina a viver com o diferente, a com ele aprender, a ele ensinar, para que afinal possamos *lutar contra* o antagônico. De modo geral, lamentavelmente, acadêmicos e políticos usamos muito de nossas energias em “brigas” injustificáveis entre nós, provocadas por diferenças adjetivas ou, pior ainda, por diferenças puramente adverbiais. Enquanto nos gastamos numa “arenga” miúda, em que as vaidades pessoais se eriçam, se arranham e se fustigam nos enfraquecemos para o real combate: o combate ao antagônico. (Freire, 1997, p. 11)

Dessa forma, relocalizando espacial e temporalmente o que se entende por antagônico em cada caso, situação e contexto, vê-se que Freire (1997) está a convidar o mundo acadêmico a não abandonar seus pontos em dissenso, mas a olhar todos eles e analisá-los por uma ótica do respeito mútuo e da colaboração intelectual entre os pares. Em síntese, o educador ainda explica que: “Às vezes, pouco importa, o ‘parentesco’ é até menor do que pareceu a princípio, mas uma semelhança mais forte o mantém vivo e aceso” (p. 9).

Seguindo como um ponto direcionador o olhar alteritário à diferença e à semelhança, este artigo propõe entender a concepção de parentesco intelectual a partir de um primeiro contato, ou seja, das primeiras *suspeitas* que vão se criando entre os textos aqui discutidos. A ideia de trazer tal concepção freiriana é também demonstrar a potencialidade analítica e a elasticidade de aplicação empírica da abordagem do parentesco intelectual ao campo das observações comparativas nas áreas de Comunicação e Estudos de Mídia. Para tanto, três pontos fundamentais da conceituação de parentesco intelectual são usados como categorias de discussão analítica e comparativa:

- Identificação do combate a uma situação ou um elemento antagônico comum ao debate intelectual;
- Evidenciação da intercomunicação pela semelhança de ideias na construção das bases teórico-metodológicas;
- Valorização da dessemelhança (distúrbio) como algo necessário à manutenção da alteridade e autonomia intelectual.

Dessa maneira, o artigo caminha por apresentar as ideias sobre excesso e melodrama no contexto midiático e cultural para cada autor/a e, na seção “Discussão das Ontologias”, aponta as aproximações e distanciamentos das visões que conseguem demonstrar a configuração de um parentesco intelectual entre os/as autores/as.

EXCESSO COMO ELEMENTO ESTRUTURAL DA MISE-EN-SCÈNE MELODRAMÁTICA

Obra seminal de Thomas Elsaesser, “Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama” (1991) foi publicada pela primeira vez no periódico *Monogram*, em 1972 (desde então, autoras como Christine Gledhill e Marcia Landy têm se preocupado em reavivar as ideias de Elsaesser a partir de republicações do ensaio do autor em coletâneas acadêmicas). Interessado em desvelar os processos de produção de sentidos melodramáticos, o pesquisador chama a atenção para o seu objetivo primeiro de “indicar o desenvolvimento do que se poderia chamar de imaginação melodramática⁵ através de diferentes formas artísticas e em diferentes épocas”⁶ (Elsaesser, 1991, p. 68).

Desse modo, o autor alemão postula que é possível estender o entendimento da emoção e seu vínculo com a música como elementos produtores de outras significações derivativas, isto é, aumentar a compreensão da mise-en-scène melodramática a partir da forma como o sentido “melos” é dado ao ‘drama’ em termos de iluminação, montagem, ritmo visual, decoração, estilo de atuação, música”⁷ (Elsaesser, 1991, p. 78). De acordo com Zarzosa (2013, p. 107), a localização

⁵ Como trocas intercambiáveis, percebe-se que o autor passeia pelas nomenclaturas de imaginação melodramática e modo melodramático em toda a sua discussão (Elsaesser, 1991, pp. 68, 72).

⁶ No original: “to indicate the development of what one might call the melodramatic imagination across different artistic forms and in different epochs”.

⁷ No original: “‘melos’ is given to ‘drama’ by means of lighting, montage, visual rhythm, décor, style of acting, music”.

do excesso em Elsaesser é pensada a partir do plano da estilização retórica, em termos de representação. Essa afirmação é reforçada pelo que Elsaesser (1991, p. 74) classifica como um *sistema de pontuação*, ou seja, os elementos melodramáticos (incluindo neles o excesso) enquanto parte de uma gramaticalização das formas do relato. Um sistema de pontuação que, ao “dar cores expressivas e contrastes cromáticos à narrativa, consegue orquestrar os altos e baixos emocionais da intriga”⁸ (Elsaesser, 1991, p. 74).

⁸No original: “it allows melodramatic elements to be seen as constituents of a system of punctuation, giving expressive colour and chromatic contrast to the storyline, by orchestrating the emotional ups and downs of the intrigue”.

⁹No original: “The advantage of this approach is that it formulates the problems of melodrama as problems of style and articulation”.

Ao colocar o excesso como elemento estrutural da *mise-en-scène* melodramática, o autor faz uso dos melodramas cinematográficos de Douglas Sirk – como *A Scandal in Paris* (1946), *Take Me to Town* (1953) e *Written on the Wind* (1956) – como exemplificações empíricas. Mais do que isso, uma das ideias centrais da fala de Elsaesser (1991) diz respeito a perceber de que maneira os elementos estéticos postos em cena cumprem sua função de simbolização dentro dessas obras. “A vantagem dessa abordagem é que ela formula as problemáticas do melodrama como problemáticas do estilo e articulação”⁹, reafirma Elsaesser (1991, p. 74). Desse modo, o excesso, categorizado como uma estilização retórica, empresta ao melodrama uma plausibilidade simbólica na narrativa. E, assim, cria um *modo de experiência*, nas palavras de Elsaesser (1991, p. 73), totalmente particular, histórico e socialmente condicionado no qual a questão da plausibilidade no melodrama não era questionada.

Outro ponto levantado por Elsaesser (1991) diz respeito a como o melodrama consegue criar padrões de identificação, envolvimento emocional, empatia e catarse nas narrativas midiáticas. Em outras palavras: “os modos pelos quais a *mise-en-scène* traduz o personagem em ação . . . e a ação em gesto e espaço dinâmico”¹⁰ (p. 76). Assim, novamente, o autor traz à tona a relação da música melodramática, ao centro do debate, no caso da ópera do século XIX. Por isso, em uma tentativa de correlacionar o pensamento estrutural de Elsaesser ao universo dos estudos televisivos, traz-se a discussão empreendida por Fuenzalida (2011) quando de sua fala acerca das similitudes entre a ópera (especialmente, a italiana) e o melodrama apresentado na telenovela. Acerca do excesso enquanto responsável iniludível do empréstimo de plausibilidade à narrativa melodramática, Fuenzalida igualmente parece dialogar com Elsaesser – o autor chileno destaca que, na ópera, a retórica do excesso é apreciada como pertencente à fruição dos elementos inerentes à obra pela alta cultura, mas nas telenovelas da TV, ao contrário, a retórica do excesso é vista como desqualificação (p. 31).

Já sobre o caráter crítico do melodrama, em sua possibilidade de questionar ou reafirmar o *status quo* social, Elsaesser (1991) aponta a *mise-en-scène* melodramática como permeada por uma “ambiguidade radical” conflitante, isto é, ocorre uma oscilação entre a caracterização do melodrama enquanto

uma “desconfiança saudável da intelectualização e da teoria social abstrata” ao mesmo tempo que vê nele uma “ignorância das dimensões sociais e políticas apropriadas”¹¹ (p. 72) do mundo circundante às narrativas e suas representações. À guisa de conclusão, é necessário ainda esclarecer que o excesso pode ser visto também sob a conformação estética dos “extremos emocionais [que] são reproduzidos de tal maneira que revelam uma dialética inerente”¹² (p. 83) à tessitura melodramática, segundo explicita Elsaesser. Assim, enquanto pareamento argumentativo possível, evidencia-se como o excesso age na mise-en-scène do melodrama televisivo (telenovela, minisséries, séries, seriados, unitários e outros formatos possíveis) de forma a criar descontinuidades narrativas constantes e apreensíveis em sua estrutura. Em outras palavras, ocorre um intercalamento de altos e baixos emocionais, metaforicamente, como uma montanha-russa que opera incessantes inputs e outputs na dramatização das emoções, do alívio cômico, do choro, do suspense e do erotismo ao longo de toda a duração do arco dramático. Mesmo a existência do tédio causado quando as tradicionais *barrigas*¹³ impedem o avançar da narrativa indica uma desestabilização efêmera desse mecanismo de descontinuidade e de seus efeitos dramáticos no decorrer, por exemplo, de apenas um capítulo ou sequência de capítulos.

EXCESSO COMO MODO DA IMAGINAÇÃO MELODRAMÁTICA

O pesquisador estadunidense Peter Brooks (1995) discute o conceito de imaginação melodramática fazendo um minucioso resgate epistemológico acerca da definição de melodrama e do contexto histórico que, de certo modo, o rodeia desde o teatro dramático da Grécia Antiga. Entretanto, pelo caminho literário das obras de Honoré de Balzac (1799-1850), seu foco detém-se a partir do melodrama do clássico francês e, assim, segundo Brooks (1995), o uso do termo melodrama, como um rótulo que traz em si “má reputação” e “usos pejorativos”¹⁴ (p. 11), precisa de uma explicação mais aprofundada, que veja a noção de imaginação melodramática como um ponto de partida.

Por conseguinte, na publicação original de sua obra, em 1976, Brooks (1995) define a imaginação melodramática pensando o melodrama não apenas como gênero, mas como uma imaginação transgenérica que ultrapassa barreiras de formatos e escolas, além de transgredir a demarcação entre a alta cultura e o popular entretenimento¹⁵. Entendendo o drama como uma “história parabólica, excitante e excessiva a partir de coisas banais da realidade”¹⁶ (p. 2), o autor aproxima muito sua visão acerca da imaginação melodramática desta mesma definição. A ela, o pesquisador acrescenta a “polarização absoluta da moralidade” e o “maniqueísmo tácito”¹⁷, além da ideia da moral oculta e do modo do excesso

¹¹No original: “All this is to say that there seems a radical ambiguity attached to the melodrama, which holds even more for the film melodrama. . . In this, there is obviously a healthy distrust of intellectualisation and abstract social theory – insisting that other structures of experience (those of suffering, for instance) are more in keeping with reality. But it has also meant ignorance of the properly social and political dimensions of these changes and their causality, and consequently it has encouraged increasingly escapist forms of mass entertainment.”

¹²No original: “The emotional extremes are played off in such a way that they reveal an inherent dialectic”.

¹³No jargão dos roteiristas e da crítica televisiva, *barriga* é o termo que define determinada fase da telenovela em que, aparentemente, nenhum fato novo ocorre no arco dramático e, assim, o espectador tem a impressão de que está sendo enrolado pela trama.

¹⁴No original: “the word melodrama, its appropriateness as a critical term, the reasons for choosing a label that has a bad reputation and has usually been used pejoratively”.

¹⁵É válido ressaltar que os entendimentos do melodrama enquanto modo e gênero também passam pela discussão de Brooks (1995), todavia, em um grau muito menor se comparado com o uso reiterado da expressão *imaginação* (pp. 12-14).

¹⁶No original: “We have in fact been witnesses to the creation of drama – an exciting, excessive, parabolic story – from the banal stuff of reality”.

P

Melodrama, Excesso e Narrativas Midiáticas

¹⁷No original: “The metaphoric texture of the prose itself suggests polarization into moral absolutes. . . . The world is subsumed by an underlying manicheism, and the narrative creates the excitement of its drama by putting us in touch with the conflict of good and evil played out under the surface of things.”

¹⁸No original: “The melodramatic mode in large measure exists to locate and to articulate the moral occult.”

¹⁹No original: “Melodrama is indeed, typically, not only a moralistic drama but the drama of morality.”

²⁰No original: “The polarization of good and evil works toward revealing their presence and operation as real forces in the world. Their conflict suggests the need to recognize and confront evil, to combat and expel it, to purge the social order.”

²¹No original: “The desire to express all seems a fundamental characteristic of the melodramatic mode. Nothing is spared because nothing is left unsaid; the characters stand on stage and utter the unspeakable, give voice to their deepest feelings, dramatize through their heightened and polarized words and gestures the whole lesson of their relationship.”

²²No original: “What we most remain from any consideration of melodramatic structures is the sense of fundamental bipolar contrast and clash.

The world according to melodrama is built on an irreducible manicheism. . . . Melodramatic dilemmas and choices are constructed on the either/or in its extreme form as the all-or-nothing.”

como partes do entendimento de uma imaginação melodramática (Brooks, 1995, p. 4). Elementos extremamente perceptíveis no modelo de telenovela produzida, por exemplo, no Brasil e América Latina.

Por isso, sendo o modo melodramático “localizado” e “articulado”¹⁸ pela moral oculta na ficção, segundo Brooks (1995, p. 5), faz-se importante observar as similaridades e diferenciações entre cada um destes dois conceitos bipartidos (moral oculta e modo do excesso). Brooks explica que a moral oculta pode ser entendida como a reordenação do mundo moderno (desinteressado pela religião e ciência, mas apegado ao melodrama e às suas representações). Seria então algo que apresenta uma função de evidenciar a “polarização do bem ou mal” em termos de representação no melodrama (Brooks, 1995, p. 13). Nesse sentido, o princípio básico da moral oculta é transparecer de modo sutil algum *ensinamento* no campo ficcional. Dessa forma, a afirmação de que o melodrama não é apenas um drama moralizante, mas um “drama da moralidade”¹⁹ (Brooks, 1995, p. 20), torna-se muito sugestiva para a compreensão do discurso ficcional televisivo. Ou seja, é através da “moral oculta”²⁰ do melodrama que a ordem social se purga e o imperativo ético se faz apreensível à sociedade (Brooks, 1995, p. 13).

Assim, o autor afirma que, no melodrama, nada escapa ao modo do excesso na imaginação melodramática, seja na dramatização das palavras e gestos, seja na intensidade e na polarização dos sentimentos (Brooks, 1995, p. 4). Trazendo ao centro do debate, como exemplos, a produção dramatúrgica teatral de René-Charles Guillbert de Pixérécourt (1773-1844) e o trabalho literário de Henry James (1843-1916), o autor é assertivo ao dizer que nada é desnecessário ou não “passível de discussão” sob a égide do modo do excesso nas narrativas midiáticas:

O desejo de expressar tudo parece ser uma característica fundamental da imaginação melodramática . . . os personagens estão no palco a proferir o indizível, dá-se voz aos seus sentimentos mais profundos, dramatizam através de suas palavras e gestos intensificados e polarizados toda a lição de seu relacionamento”²¹. (Brooks, 1995, p. 4)

Além disso, um ponto de força da questão do excesso na construção da imaginação melodramática está centrado na maneira como a estrutura do melodrama é trabalhada, nas palavras de Brooks (1995), por um “senso de confrontação e contraste fundamentalmente bipolar”, pois o “mundo segundo o melodrama é construído sob um irreduzível maniqueísmo. . . . Dilemas melodramáticos e escolhas são construídas nas formas extremas do tudo ou nada”²² (p. 36). Por essa via, ao conceituar a estética do melodrama como “surpreendente” ou “impactante”, numa tradução livre de *aesthetics of astonishment*,

Peter Brooks chama a atenção para a retórica da narrativa melodramática no que tange aos usos da linguagem. Ele afirma que as típicas figuras do modo do excesso são as hipérboles, as antíteses e os oximoros. Destas figuras de linguagem, as hipérboles são tidas como uma “forma natural de expressão”²³ (p. 40) do melodramático.

Em um contexto latino-americano, abre-se uma ressalva: as hipérboles como elementos constitutivos da imaginação melodramática passeiam por todas as produções de telenovelas do continente, mas não de forma homogênea, como assinala Erlick (2018) ao discutir o tema sob uma perspectiva chamada por ela de *pan-latina*. Assim, também vale pontuar o que o pesquisador chileno Santa Cruz (2003, p. 28) – sob forte influência de Martín-Barbero – fala sobre o modelo brasileiro de produção televisiva ser tido como um modelo modernizante em oposição ao mexicano. Todavia, entre ambos os modelos – moderno e clássico – o espaço para a ocorrência do modo do excesso é extremamente fértil. Apenas como forma de compreensão da intensidade dessa ocorrência, vê-se que muitas vezes ele apresenta-se como mais explícito nas tramas de fora do Brasil (Thomas, 2003, p. 12), sem que isso, contudo, faça o excesso desaparecer das obras melodramáticas da TV brasileira, sejam elas com características realistas ou naturalistas (Borkosky, 2016, p. 138; Lopez, 1991, p. 601).

²³No original: “To figure such a world, rhetoric must maintain a state of exaltation, a state where hyperbole is a ‘natural’ form of expression because anything less would convey only the apparent (naturalistic, banal) drama, not the true (moral, cosmic) drama.”

RETÓRICA DO EXCESSO E MELODRAMA COMO MEDIAÇÕES DO POPULAR MASSIVO

No contexto latino-americano, Martín-Barbero (2009) observa o melodrama como uma força extremamente potente para moldar as contradições, limitações e potencialidades das múltiplas cosmovisões culturais da região. O autor (que tem origem espanhola, mas é radicado na Colômbia há muitas décadas) observa que as raízes do melodrama estão extremamente ligadas à noção de popular, todavia, vale ressaltar, na América Latina os processos de hibridização e miscigenação entre o popular, o massivo, o culto e o erudito tornam o melodrama um elemento compósito. Em outras palavras, o melodrama gera e é gerado pelos processos culturais do popular massivo, o qual pode ser entendido como a complexidade de hibridização entre posições que conformam as relações socioculturais e político-econômicas latino-americanas que, aparentemente, poderiam soar como opostas. Todavia:

O massivo, nesta sociedade, não é um mecanismo isolável, ou um aspecto, mas uma nova forma de sociabilidade. . . Assim, pensar o popular a partir do massivo não significa, ao menos não automaticamente, alienação e manipulação, e sim novas

condições de existência e luta, um novo modo de funcionamento de hegemonia. (Martín-Barbero, 2009, p. 311)

Por isso, mais do que apenas localizar o melodrama em uma ótica purista (e mesmo ingênuas) que vislumbra a exaltação somente de suas raízes populares/popularescas ou de julgá-lo como um mero produto industrial serializado inútil às transformações sociais (uma vez que é parte dos interesses capitalistas hegemônicos), o autor pontua a necessidade de aliar visões plurais que não ignorem nada do que foi dito acima e ainda deem conta da complexidade estrutural do melodrama. Dessa forma, é importante compreender como o melodrama constrói-se com base em uma linguagem duplamente anacrônica, segundo Martín-Barbero (2009). Isto é, operações simbólicas que recaem na questão moralizante “das relações familiares, de parentesco, como estrutura das fidelidades primordiais, e a do excesso” (p. 171). É justamente a partir da segunda anacronia que o autor fala de uma retórica do excesso. “O anacronismo se torna, assim, metáfora, modo de simbolizar o social”, destaca Martín-Barbero (2009, p. 171). Ou, em outros termos, a retórica do excesso enquanto parte do narrar melodramático traz consigo o olhar social de maneira não meramente pontual, mas estrutural: “O social não surge somente como um problema de conteúdo, mas também como um estilo de contar”, afirmam Martín-Barbero e Rey (2001, p. 172).

Para Martín-Barbero, o melodrama, em seus meios e procedimentos estruturais e simbólicos²⁴, se utiliza do excesso como forma de expressão dos afetos, emoções, sentimentos, compreensões sensórias e visões estéticas sobre a sociedade na qual se reflete e se refrata. Tal retórica do excesso diz respeito à leitura subversiva do melodrama pelo popular, ou seja, é dizer que, ao contrário das culturas tidas como sofisticadas e refinadas, o melodrama popular massivo é histriônico, exagerado, despregrado, demasiado e imbuído de uma visão nata econômica dos afetos:

²⁴Exemplos disso são a presença da estrutura do quadrilátero melodramático – Justiceiro (herói), Traidor (vilão), Vítima (mocinha) e Bobo (bufão); os quatro sentimentos básicos de medo, entusiasmo, dor e riso; e, por fim, a *mélange* de quatro gêneros (romance de ação, epopeia, tragédia e comédia) na composição melodramática.

Lendo sob essa ótica, o quadrilátero melodramático barbereano – atrelado à moral oculta – produz uma das mais marcantes linguagens do folhetim, já que é por *eles* e *neles* que as moralidades se encarnam.

Tudo no melodrama tende ao esbanjamento. Desde uma encenação que exagera os contrastes visuais e sonoros até uma estrutura dramática e uma atuação que exibem descarada e efetivamente os sentimentos, exigindo o tempo todo do público uma resposta em risadas, em lágrimas, suores e tremores. Julgado como *degradante* por qualquer espírito cultivado, esse excesso contém, contudo, uma vitória contra a repressão, contra uma determinada “economia” da ordem, a da poupança e da retenção. (Martín-Barbero, 2009, p. 171)

Tal afirmação desdobra-se em outra reflexão igualmente importante: o melodrama como modo de encenação nas narrativas midiáticas. Assim, torna-se

relevante compreender como essa atuação pela retórica do excesso permite ao melodrama expressar-se para além da textualidade escrita e tradicionalmente presente no teatro culto: “isto é, cuja complexidade dramática está dita e se sustenta inteiramente na retórica verbal” (Martín-Barbero, 2009, p. 165). Por sua vez, a corporeidade ganha destaque no melodrama: ela apresenta-se como encarnação de um modo de cena, projeta-se a partir de outra textualidade que não aquela aprisionada no registro literário formal.

Na esteira desse pensamento, Martín-Barbero (2009) ainda fala de um “excesso de gesto” no melodrama como forma de reafirmar a centralidade do corpo nesse modo de encenação e de perceber na corporalidade uma voz, um texto e um tom que antes foram suprimidos pelas classes dominantes, opressivas e detentoras de um “modo de saber” unívoco. Meyer (1996), ao falar do processo de aclimatação dos folhetins gestados na Europa quando de suas recepções na América Latina, destaca também que a “literatura romanesca despudoramente expressiva” encontra um espaço de calorosa boas-vindas nas práticas culturais latino-americanas que (também pela herança ibérica) tinham um “gosto pelo excessivo gestual e o empolado da palavra que compõem a oratória tão apreciada pelas populações analfabetas” (pp. 383-384). Em outros termos, o excesso de gesto se mantém ainda hoje nas telenovelas latino-americanas, por exemplo, porque ele faz parte de uma matriz cultural que consegue se adaptar aos mais variados formatos industriais. A causa possível dessa manutenção do melodrama e da retórica do excesso se dá, nas palavras do autor, justamente pelos processos de mediação do popular massivo.

EXCESSO COMO UMA QUALIDADE POTENCIAL DOS MODOS MELODRAMÁTICOS PERVASIVOS

A discussão empreendida por Linda Williams (2018) reconhece os trabalhos de Thomas Elsaesser (1991), Peter Brooks (1995) e Ben Singer (2001) como precursores. Entretanto, é Christine Gledhill (1987) o nome mais reverenciado na fala de Williams, justamente por, segundo ela, Gledhill conseguir dar um pequeno passo adiante na discussão sobre o entendimento do melodrama não como um gênero estanque, mas como algo dotado de certa fluidez, modulação, permeabilidade capaz de transformar e *contaminar* vários outros gêneros que, a princípio, nunca seriam tidos como dotados de uma melodramaticidade – já que são vistos, ainda, como obras *clássicas* e *realistas* (Williams, 2018, p. 211). É justamente a partir da autora britânica que Williams amplia a compreensão do excesso nos estudos sobre o melodrama e o audiovisual como algo que precisa ser visto pela ótica da maleabilidade e da contaminação recíproca entre os mais

possíveis gêneros e formatos narrativos. Mas qual é o ponto de referência estabelecido para se compreender uma produção como *excessivamente* melodramática (*desproporcional*) em relação ao mundo da sobriedade e da qualidade artística?

A resposta dada pela pesquisadora estadunidense é que o melodrama é o “bode expiatório”²⁵ justamente porque nele é alocado tudo aquilo que aparenta ser ilegítimo, antiquado e cansativo nas narrativas midiáticas (Williams, 2018, pp. 213-214). No caso das pioneiras pesquisas de Gledhill (1987) e Mumford (1995), é notadamente claro que as relações de gênero perpassam e muito essa construção de demérito em relação às produções melodramáticas, já que elas foram vistas por muito tempo – em um raciocínio que hoje pode ser questionado – como obras direcionadas majoritariamente ao feminino, ao ambiente doméstico, ao espaço da ausência de reflexão e puramente entendidas como objetos de alienação e entretenimento barato às mulheres.

Todavia, o centro da argumentação de Williams (2018) está em compreender o excesso como uma qualidade potencial (mas não exclusiva, definidora ou monolítica) dos modos melodramáticos pervasivos. A autora joga luz sobre a discussão ao trazer o melodrama não mais entendido como um gênero, mas, sob outra ótica, ela propõe pensar em “modos de melodrama”²⁶ (p. 214). Modos esses que podem estar presentificados em outras obras, outras produções e mesmos outros gêneros que, em um primeiro momento, pudessem “não dialogar” tão tradicionalmente com o melodrama. Um exemplo empírico disso, pensando na contemporaneidade, é que Williams (2014) dedica a totalidade de seu livro à discussão da série estadunidense *The Wire* (Simon et al., 2002-2008), vista por ela como um melodrama televisivo por excelência (ainda que grande parte da audiência, crítica especializada e mesmo o criador da obra, David Simon, se neguem a categorizá-la dessa forma justamente pela cristalização de sentidos desfavoráveis que abarcam tal terminologia). Seria possível, então, compreender modos de melodrama que enfatizariam ora o *pathos*, ora a ação ou mesmo as sensações de repressão e sublimação em narrativas infinitamente diferentes entre si. Isso demonstra o caráter pulverizante, pervasivo e modular do melodrama, ao qual o excesso, enquanto qualidade, estaria também vinculado em potência (e não como premissa). Atrelado a um entendimento de melodrama não mais apenas como um rígido conjunto de elementos que o configurariam como um gênero *stricto sensu* em caráter distintivo ou exclusivo a outros gêneros, a autora busca discutir que as modulações possíveis do melodrama realocam a discussão para entender como qualquer tipo de obra, produção e gênero podem imiscuir-se, contaminar-se e interagir com o melodrama (e, porventura, como uma de suas potenciais qualidades, também com o excesso) nos mais variados níveis. Nesse reenquadramento valorativo é possível dizer que os modos melodramáticos podem estar permeados

²⁵No original: “In an era when cinema was gaining legitimacy as an art form and later as a legitimate field of study, melodrama became the scapegoat – the place where everything about cinema that seemed illegitimate, old-fashioned, and overwrought was lumped – unless, of course, it was ironically intended.”

²⁶No original: “Realism, as a mode, is broader than genre. By the same token, we should also speak of modes of melodrama that are broader than any genre”.

pelo excesso, mas em si mesmos eles não são o excesso essencializado e muito menos dependem dele para serem classificados como melodramáticos.

É válido ressaltar que, no círculo acadêmico dos estudos de melodrama, há interpretações distintas sobre as reflexões de Linda Williams acerca do excesso e do melodrama. Tais interpretações caminham na direção de dizer que as obras mais recentes de Williams propõem abandonar a noção de excesso por completo, negar a qualificação do excesso como uma parte possível de caracterização do melodrama e, ainda, que tal pareamento conceitual (excesso-melodrama) já estaria superado nas falas da autora sob qualquer ângulo potencial. Todavia, a leitura feita aqui comprehende que Williams (2012, 2014, 2018) não nega, abandona ou supera por completo as relações possíveis entre o excesso e o melodrama, mas, ao contrário, que a autora relativiza fortemente a inherência do excesso, questiona sua concepção intrínseca e mesmo o entendimento de que seria ele o elemento monolítico de caracterização do melodrama – já que, como lembra Williams (2012, p. 526), sua crítica é direcionada à conceituação distinta do cânones *clássico* criado por autores como Bordwell, Staiger e Thompson na teoria filmica estadunidense. Logo, ao não esgotar a discussão sobre os pareamentos possíveis, entende-se que a autora não retira o excesso de cena por completo, já que ela relembra que, mesmo não sendo o excesso uma condição exclusiva ou *sine qua non* do melodrama, ele também pode revelar-se presente nas produções melodramáticas como uma *qualidade*: ao lado do suspense, da legibilidade moral e da necessidade de localizar a moral, configura-se como uma “[D]essas qualidades que não são [necessariamente] marcas registradas do melodrama, embora seja possível deleitar-se com elas”²⁷ (pp. 525-526). Dessa forma, reitera-se que a interpretação trazida neste trabalho atesta que a compreensão da pervasividade do melodrama afasta o trabalho de Williams de outras configurações (como as de Brooks e Elsaesser, por exemplo) ao apresentar uma dessemelhança considerável quanto à composição relacional do excesso e do melodrama (e não, cabalmente, um apagamento completo da possibilidade desta relação).

Complementar a isso, o que se intenta trazer à reflexão neste trabalho, em contraposição à ideia do excesso como algo que pode ser jogado fora (*o excedido*) em função de uma *sobriedade* ou de algo *idealizado sem excesso*, é uma noção de excesso como uma qualidade possível (estética, estilística e narrativa) que, por osmose à fluidez dos modos melodramáticos, também pode se dar a ver de modo pulverizado em vários usos e em distintas obras. Assim, para além de pensar o excesso como um conceito apreendido e restrito somente em narrativas que dialogam diretamente com os gêneros do corpo (melodrama, horror e pornografia)²⁸, como antes apontava Williams (1991), uma nova ótica de

²⁷No original: “These qualities are not the hallmarks of melodrama, though it is possible to revel in them”.

²⁸Segundo Baltar (2012, p. 127), o termo *gêneros do corpo* é uma formulação de Carol Clover tomada de empréstimo por Williams (1991) e ampliada por ela para abranger a mobilização característica desse gênero em uma dupla articulação do excesso em termos de êxtase e de espetáculo. Por sua vez, Elsaesser e Hagner (2010, p. 121) exemplificam que o excesso dos *gêneros do corpo* na fala de Williams está vinculado às reações diretas dos corpos em relação: o choro no melodrama, o suor de ansiedade pela desfiguração ou visionamento de corpos sangrentos no terror-horror, e a resposta corporal do espectador (masculino) na pornografia. À definição de Elsaesser e Hagner, este artigo acrescenta também a resposta corporal da espectadora (feminina) como reação direta.

compreensão sobre o termo surge e o desloca para uma categoria de qualidade em potência (e não mais como um elemento substancialmente necessário ou caracterizador unívoco do melodrama). Tal viés, na interpretação deste artigo, reenquadra o excesso e o apresenta sob uma nova leitura conceitual na qual ele pode propor modulações eficazes por meio de intensidades e recorrências distintas como qualidade em potência no melodrama.

Assim, deslocalizando a essencialização inerente do excesso como algo sempre atrelado ao melodrama, é possível perceber que os modos melodramáticos podem participar de outros campos audiovisuais e transitar por outros modos tidos, por exemplo, ora como mais realísticos, ora mais cômicos (Williams, 2018, p. 214). E, mesmo deixando de lado o caráter essencialista, a ideia do excesso como qualidade nos modos melodramáticos pervasivos não abandona de todo o caráter moralizante do melodrama proposto por Brooks (1995) quando da discussão da imaginação melodramática e da moral oculta. É aí talvez que tanto Williams quanto Brooks parecem se encontrar (parcialmente) em acordos potencialmente compatíveis, ao ver na moralidade uma característica importante (para ele, um fim em si no melodrama, para ela, um caminho possível à justiça social) para se pensar a relevância de obras melodramáticas às sociedades que as vivenciam ficcionalmente: “Melodrama é a forma como os problemas sociais e as controvérsias de cada época podem ser abordadas. . . . O melodrama tem estado ao lado dos oprimidos, e por isso, parece também estar ao lado das mudanças sociais e mesmo das revoluções”²⁹ (Williams, 2018, p. 215). Por isso, taxativamente, ela encerra sua discussão de maneira límpida ao deixar clara sua posição no entendimento de que: “Nem a música excessiva e nem a derrota do mal pelo bem é essencial ao melodrama”. Na verdade: “O que é essencial, eu afirmo, é o *reconhecimento* dramático do bem e do mal e que, tomando consciência disso, ao menos a esperança de que a justiça possa ser feita”³⁰ (Williams, 2018, p. 215).

²⁹No original: “Melodrama is the form by which timely social problems and controversies can be addressed. . . . Melodrama has tended to be on the side of the oppressed, and thus, seemingly on the side of social change, even revolution”.

³⁰No original: “Neither excessive music nor the defeat of evil by good is essential to melodrama. What is essential, I contend, is the dramatic *recognition* of good and/or evil and in that recognition, at least the hope that justice might be done”.

EXCESSO COMO ANTECIPAÇÃO, SIMBOLIZAÇÃO EXACERBADA E OBVIDEADAE

Uma das mais prolíficas pesquisadoras das teorias do excesso no Brasil, Mariana Baltar é responsável por trazer o entendimento do excesso como um elemento potente de significação da imagem e do som na linguagem do documentário, da pornografia, das videografias disponíveis no streaming (YouTube) e, logicamente, do melodrama. Reunindo suas discussões em torno do que ela chama de *tessituras do excesso*, a autora afirma que é nas narrativas audiovisuais que se encontra o locus por excelência do “engajamento passional/afetivo”. Essas tessituras do excesso no audiovisual são extremamente apreensíveis,

justamente, porque é próprio da “natureza visual e sensorial da imagem e do som” propiciar tal manifestação (Baltar, 2012, p. 132).

Assim, a partir de objetos empíricos audiovisuais localizados na esfera das narrativas midiáticas, ela destaca que a visão de excesso poderia ser perceptível em três modulações: o excesso como antecipação, como simbolização exacerbada e como obviedade (Baltar, 2007, p. 112). A autora aborda o excesso, na condição de denominador comum entre os estudos do melodrama, como um elemento estético-estilístico paradoxal ao ponto de que: “ele é ao mesmo tempo fácil de entender, de um lado, pois está amparado em experiências múltiplas e palpáveis; difícil de definir, por outro, como uma unidade impossível” (Baltar, 2005, para. 1).

Para Baltar (2012), é o excesso, por meio de seus estímulos reiterados e reações encarnadas na narrativa, o grande responsável pela ligação entre “obras e gêneros tão distintos como o melodrama teatral, suas vertentes cinematográfica e televisiva, às obras literárias que vão do folhetim clássico aos escritos de Balzac e Henry James” (p. 131). Dessa maneira, ela continua, o excesso é uma forma de “pedagogização” que treina o olhar, a fruição e, principalmente, a ação dos/nos corpos que experimentam o audiovisual. Isto é, o excesso ativa “um saber sensório sentimental eficaz enquanto agente da percepção e da experiência da realidade” (p. 132).

A centralidade do corpo, do excesso e do afeto no melodrama por parte de Baltar (2007) é um posicionamento igualmente compartilhado por Singer (2001) e Smit (2010), por exemplo. A confluência entre os autores é tonificada por Baltar (2012), ao afirmar que: “a visualidade espetacular e reiterativa é fundamental para a retórica do excesso. Especialmente a expressão do corpo como foco primordial das máquinas do visível, encarnando assim o fascínio, o maravilhamento e a vontade de saber que despertam” (p. 128).

Fazendo uso das reflexões trazidas por Steve Neale (que por sua vez encontra no italiano Franco Moretti a fonte de inspiração), Baltar (2007) apresenta o excesso enquanto antecipação a partir da ideia de que ele é um mecanismo que pode, no caso do melodrama, sinalizar o “vir das lágrimas”, isto é, a antecipação demonstra um “chamado” que rapidamente é interpretado pelo espectador. É, nas palavras da autora, “uma convocação à comoção e à empatia”, pois “as estratégias de antecipação levam à sensação de suspensão, pois nos colocam à espera do que está para acontecer, como em uma crônica de uma morte anunciada” (p. 126). Neste sentido:

A antecipação funciona na narrativa quando o público detém um saber em relação aos caminhos do enredo que os personagens não detêm. . . Por saberem mais, os espectadores antecipam o que está por vir, projetando na narrativa algo que ainda não está expresso totalmente, mas que está indicado. (Baltar, 2007, p. 127)

Acerca do excesso enquanto simbolização exacerbada, Baltar (2007) busca em Elsaesser sua fonte de referência para descrever essa modulação do excesso como uma forma de efeito metafórico que cria a *presentificação* a partir dos elementos chaves da narrativa melodramática, “quase que numa estrutura de substituição dos conflitos e valores em símbolo” (p. 122). Essa troca (conflitos e valores versus símbolos) operada pelo excesso enquanto simbolização exacerbada encontra paralelo a partir de

uma exacerbação da “cena”, onde a materialidade da voz e das palavras dos atores, cada objeto do cenário e do figurino, da luz e dos cortes e movimentos (no palco e na câmera) são pautados por uma grandiloquênci a e por um sentido metafórico da caracterização do personagem. (Baltar, 2005, para. 15)

Em sua dualidade complementar (estética-estilística e cultural), o excesso como forma de simbolização exacerbada consegue, mais uma vez, pela reiteração, presentificar “a experiência da realidade e os valores morais” da sociedade moderna e dos processos de subjetivação (Baltar, 2012, p. 134).

Por outro lado, o excesso enquanto obviedade, longe de ser encarado como um elemento de depreciação da construção narrativa, enquadra-se no melodrama como “um regime de expressividade”, isto é, “a obviedade torna-se estratégica para que se reconheça ‘de pronto’, de imediato, indubitável e sensorialmente, o que está colocado, do ponto de vista moral, pela narrativa” (Baltar, 2007, p. 89). Consequentemente, nessa modulação da obviedade, é possível ver o excesso atuando enquanto agente do didatismo melodramático, pois “através de uma pedagogia pautada nas sensações, os ensinamentos morais colocados em cena pela narrativa” (Baltar, 2007, p. 89), ele oferece uma espécie de *cartilha* ao espectador sobre as virtudes e desvirtudes presentes na trama. Um dos exemplos empíricos trabalhados pela autora conecta-se às estratégias de visibilidade construídas ao redor do protagonista de *Ônibus 174* (Padilha, 2002) que, por meio da obviedade, delineiam a trajetória de Sandro desde sua infância pobre como menino de rua até os descaminhos que o levaram ao crime que parou o Brasil: logo, os elementos melodramáticos são colocados em cena não apenas para o andamento do relato documental, mas servem também como elemento narrativo conformador desta cartilha que nos ensina a criar empatia e a ter engajamento sentimental (Baltar, 2007). O excesso enquanto obviedade explica detalhadamente (pela reiteração) como os elementos que dão o acabamento estético formal à obra melodramática têm um ensinamento no plano da moralização (uma cartilha que nem sempre é aceita, mas negociada, ressignificada ou mesmo repelida/resistida pelo público).

MODO MELODRAMÁTICO E EXCESSO NA REDISTRIBUIÇÃO DA VISIBILIDADE DO SOFRIMENTO

Um dos autores que mais contradizem as reflexões clássicas dos estudos de melodrama, o pesquisador mexicano Agustín Zarzosa (2010b) demonstra como o melodrama pode ser entendido como um *modo* (e não como um gênero), e essa escolha terminológica do termo “modo” precisa, de acordo com ele, de uma urgente e minuciosa análise.

Modos transitam por meio das linhas que conformam os gêneros (e se aplicam a mais obras do que os gêneros) não porque são mais amplos ou abstratos, mas, ao contrário, porque eles envolvem a necessidade primária que é a dramatização da experiência³¹. (Zarzosa, 2010b, p. 237)

Por conseguinte, Zarzosa (2013, p. 4) avança nessa busca terminológica ao identificar quatro conceituações de modo nos estudos do melodrama dentro das narrativas midiáticas, a saber: (1) modo como parte de um grupo taxonômico maior que o dos gêneros; (2) modo como um imaginário cultural; (3) modo como uma estratégia representacional; e, por fim, (4) modo como uma categoria que segue princípios classificatórios incompatíveis com o dos gêneros. Além destes quatro aspectos, um quinto poderia ser acrescentado a partir da visão elucidativa de Frye (1973), ao esclarecer que “um modo³² constitui a tonalidade básica de uma obra de ficção” (p. 56).

Todavia, como uma característica divisora de águas em seus escritos, sem tergiversações, Zarzosa (2010b) adverte: “Minha compreensão do melodrama como um modo de mediação está em desacordo com uma das ideias mais arraigadas sobre o melodrama, ou seja, que seu objetivo final é evidenciar a presença de bem e do mal”³³ (p. 246). Assim, para ele,

o melodrama não tenta realmente reconstruir uma ordem ética destruída; pelo contrário, o melodrama opera em um terreno social no qual as ideias [sobre ética] desmoronam-se umas sob às outras, mostrando como o sofrimento é gerado, logo adiante, por outras ideias concorrentes. Nesse sentido, o melodrama é mais ambicioso que a tragédia; busca não apenas explicar o sofrimento, mas também eliminá-lo completamente. Em outras palavras, em vez de dramatizar o sofrimento para demonstrar a existência da virtude e do mal, o melodrama dramatiza a virtude e o mal para eliminar ou melhorar o sofrimento. A evidenciação da virtude e do mal não é um fim em si, mas um meio – entre outros – de melhorar o sofrimento³⁴.
 (Zarzosa, 2010b, p. 246)

³¹No original: “Modes run across genres lines (and apply to more works than genres) not because they are broader or more abstract, but rather because they involve the primary need of dramatizing experience”.

³²Uma definição explícita do termo “modo” na obra de Frye (1973) pode ser lida como: “Força convencional de ação admitida para as principais personagens da literatura ficcional, ou a atitude correspondente adotada pelo poeta com relação a seu público na literatura temática. Tais modos tendem a suceder-se um ao outro numa sequência histórica” (p. 361).

³³No original:
 “My understanding of melodrama as a mode of mediation is at odds with one of the most entrenched ideas about melodrama, namely, that its ultimate aim is to evince the presence of good and evil”.

³⁴No original: “melodrama does not really attempt to rebuild a shattered ethical order; on the contrary, melodrama operates on a social ground in which ideas debunk one another by showing how competing ideas bring forth suffering.

In this sense, melodrama is more ambitious than tragedy; melodrama seeks not only to explain suffering but also to eliminate suffering altogether.

Put differently, rather than dramatizing suffering to demonstrate the existence of virtue and evil, melodrama dramatizes virtue and evil to eliminate or ameliorate suffering. The clear display of virtue and evil is not an end in itself but rather a means – among others – to ameliorate suffering.”

³⁵No original: “The modal essence of melodrama consists in redistributing the visibility of suffering. . . . The world in melodrama appears as a suffering totality – that is, as an expression of the social whole in terms of passion”.

³⁶No original: “The first involves the totality of bodies affected or acted upon by other bodies. The second involves the distribution of visibility of this totality”.

³⁷No original: “Despite this dispersal across different levels, melodrama critics have regularly theorized excess in terms of representation”.

³⁸No original: “The primary medium through which melodrama redistributes the visibility of suffering in the social sphere is exchange”.

³⁹No original: “In this kind of exchange, one relinquishes something that one does not quite own or possess, but that one could have possessed: the thing is not given but rather given up”.

Desse modo, na visão crítica de Zarzosa (2013, p. 70) sobre a obra de Brooks (1995), em vez de pensar o melodrama como o restabelecedor de uma moral e sacralidade em um mundo carente de direção na identificação da virtude e da desvirtude, ele propõe pensar os sistemas de troca conflituosos como sistemas em disputa. Assim, o seu pensamento de que a essência do modo melodramático “consiste na redistribuição da visibilidade do sofrimento” ganha força à medida que o autor estabelece que: “O mundo no melodrama aparece como uma totalidade sofredora, isto é, uma expressão do todo social em termos de uma paixão [de um *pathos*]”³⁵ (Zarzosa, 2013, p. 14). De maneira mais particular, ele separa o sofrimento em dois planos confluentes: “O primeiro envolve a totalidade dos corpos afetados ou influenciados por outros corpos. O segundo envolve a distribuição da visibilidade dessa totalidade”³⁶ (Zarzosa, 2013, p. 14).

Primeiramente faz-se necessário compreender que, ao trazer o debate sobre as combinações epistemológicas entre o excesso e o melodrama, Zarzosa (2013) pontua que o estado da arte sobre o tema divide seus entendimentos em três percepções: o excesso enquanto ação, o excesso enquanto qualidade e o excesso enquanto estado de ser. Em outras palavras: “Apesar de essa dispersão [de entendimentos] por vários níveis, os críticos do melodrama têm regularmente teorizado sobre o excesso em termos de representação”³⁷ (p. 107). Já para ele, a conceituação do excesso se dá enquanto modo de troca, ou seja: “A troca é o meio primário pelo qual o melodrama redistribui a visibilidade do sofrimento na esfera social”³⁸ (p. 4). A análise empírica do filme *The Piano* (Campion, 1993) é mobilizada pelo autor como forma de exemplificar atos desiguais de troca derivados do melodrama cinematográfico. Logo, ao falar da personagem Ada McGrath e sua conturbada vida afetiva e social na recém-colonizada Nova Zelândia, Zarzosa (2010a) explicita que as conexões entre o excesso e melodrama dramatizam as consequências de colocar em circulação objetos e ideias aos quais não se deve atribuir um valor de troca. Finalmente, de maneira creditada, tal entendimento de excesso como troca, para o autor, é diretamente ligado a uma visão batailliana de excesso como dispêndio.

Tais trocas de valores incomensuráveis envoltas no excesso e nos modos melodramáticos precisam, de acordo com Zarzosa (2013), ter seu sentido alargado para além da noção de ato que envolve dar algo e receber outra coisa em troca no mesmo espaço de tempo. Assim, de acordo com o autor, uma outra definição de troca possibilita entender o excesso no melodrama como quando “algum renuncia a algo que não é propriamente seu ou não o possui, mas de fato poderia ter possuído; a coisa não é dada, mas sim abandonada”³⁹ (p. 71). Sob essa ótica, o pesquisador destaca ser salutar perceber que o melodrama como modo de redistribuição da visibilidade do

sofrimento humano tem seu caráter de representação evidenciado à medida que as próprias práticas que conformam o processo de troca (bem como suas dramatizações) envolvem também o registro das representações: “O melodrama expressa a incomensurabilidade que as equivalências de representação necessariamente envolvem”⁴⁰ (Zarzosa, 2010a, p. 397). Por fim, destaca-se que as bases teóricas sobre as quais se assentam o entendimento dos modos melodramáticos e seu endereçamento aos problemas do sofrimento humano, discutidos pelo autor, estão situadas na tríade hegeliana (estoaicismo, ceticismo e infelicidade consciente).

⁴⁰No original:
“Melodrama expresses the incommensurability that representations of equivalence necessarily involve”.

DISCUSSÃO DAS ONTOLOGIAS

Ao reafirmar a importância de uma discussão que vê na busca por parentescos intelectuais (Freire, 1997) a possibilidade de compreender a complexa árvore genealógica do conhecimento sobre mídia, excesso e melodrama, um ponto de partida necessário é perscrutar a natureza ontológica pela qual os intelectuais citados partem para discutir o que vem a ser o melodrama. Isto é, antes propriamente de observar a miríade de galhos que apontam para direções múltiplas, é relevante observar quais são as raízes que sustentam o todo do arcabouço teórico de Thomas Elsaesser, Peter Brooks, Jesús Martín-Barbero, Linda Williams, Mariana Baltar e Agustín Zarzosa.

Tal qual Freire (1997) diz em sua explicação sobre a concepção de parentesco intelectual, a busca pelas raízes comuns dos seis autores discutidos encontra no combate ao antagônico o seu eixo primário. O antagônico, rechaçado sob as bases teóricas e metodológicas dos pesquisadores, é justamente a visão limitada e simplista de um melodrama que, se antes já era visto como de pouca importância cultural pelos seus exageros e clichês ao longo da história literária e teatral, agora, ao adentrar o universo midiático do cinema, televisão e streaming, mostra-se ainda mais desnecessário, subalterno e, acima de tudo, alienante. É o combate a essa visão datada que une as vertentes de leitura dos autores, uma vez que todos eles comprehendem a tessitura melodramática como uma manifestação cultural dotada de complexa discursividade e rica narratividade. Nos autores trazidos ao debate, vê-se um reforço ao parentesco intelectual justamente pelo profundo olhar analítico que compartilham em direção à valorização do melodrama. Logo, como relembra Freire (1997), é esta semelhança o elemento “mais forte” que “mantém vivo e aceso” (p. 9) o parentesco (em toda as suas possibilidades de rearranjos e relações).

Entretanto, como se pode ver, há uma disputa de sentidos na nomenclatura de classificação do melodrama: ele é entendido ora como gênero, ora como modo, ora como imaginação. Vale destacar, contudo, que para além de uma mera decisão nominal, a escolha destes termos pressupõe também o que é abordado ou excluído nestas linhas investigativas. Ainda é pertinente afirmar que a preocupação em determinar conceitualmente a noção de gênero, modo ou imaginação nem sempre é tratada com a mesma profundidade por cada um dos autores, isto é, a forma quase preciosista como Zarzosa se detém na explicação do porquê de se usar o termo *modo melodramático* não pode ser comparada com a discussão mais rápida, pontual e pouco rígida de *gênero* para o melodrama trabalhado por Baltar. Assim, vê-se que é possível que alguns autores transitem, com maiores ou menores frequências e explicações sobre o motivo desta ou daquela eleição nominal, por entre mais de uma noção (genérica, modal ou imaginária). Ressalta-se um dado muito importante neste cenário ontológico: aqui são registradas as nomenclaturas e não seus entendimentos epistemológicos para cada um dos autores (algo que por si só já renderia outra pesquisa)⁴¹.

⁴¹Por exemplo, a leitura do termo gênero, para Martín-Barbero (2009, p. 189), tem sua ubiquação no campo da antropologia e da sociologia da cultura, enquanto o termo gênero, para Elsaesser (1991, p. 84), é lido sob a ótica sistêmica de conformação narrativa formal com suas tematizações, motivos e estrutura arquetípica específica.

Nota-se que o parentesco intelectual, no caso da natureza ontológica do melodrama e excesso nas narrativas midiáticas, não se ausenta da cena: ainda que possam existir confrontos ou disputas terminológicas, olhar a dessemelhança é também um meio de atestar que o parentesco intelectual é sólido o bastante para saber lidar com as dissidências internas e reforçar a independência de leituras analíticas não consensuais: “Pertencer a uma mesma ‘família’ intelectual não significa a redução de um no outro pois que é a autonomia de ambos a pedra que alicerça o verdadeiro parentesco”, afirma Freire (1997, p. 12).

No que tange à ontologia da composição das relações entre excesso e melodrama, nota-se, de maneira indubitável, que as ideias de pervasividade e fluidez ainda são pouco discutidas no meio acadêmico, em oposição à versão mais difundida de um certo essencialismo intrínseco do excesso dentro do melodrama (Tabela 1). Fica nitidamente perceptível que a intercomunicação entre os autores ocorre pela evidente semelhança de ideias na construção das bases teórico-metodológicas. Sob esta linha de pensamento, o parentesco intelectual determina o entendimento da composição das relações entre excesso e melodrama nas narrativas midiáticas como algo inclinado a uma leitura essencialista. Mesmo que existam visões destoantes (como as de Williams e Baltar), o reforço de intercomunicação se dá justamente por uma posição de similitude que privilegia o excesso em sua inerência ao melodrama.

Tabela 1*Ontologia da natureza e da composição das relações*

ONTOLOGIAS POSSÍVEIS ENTRE O EXCESSO E O MELODRAMA (A)					
Pensador/a	Gênero	Modo	Imaginação	Quanto à natureza nominal das relações:	Quanto à composição das relações:
				<i>“O melodrama é entendido como...”</i>	<i>“O excesso é entendido potencialmente no melodrama por seu caráter...”</i>
T. Elsaesser		✓	✓		✓
P. Brooks	✓	✓	✓		✓
J. Martín-Barbero	✓				✓
L. Williams		✓			✓
M. Baltar	✓		✓		✓
A. Zarzosa		✓			✓

Nota. Elaborado pelo autor.

Sem desabonar ou desqualificar nenhuma das duas percepções binomiais, é válido postular uma hipótese: quanto mais se amplia o estudo de outras materialidades que não apenas telenovelas ou filmes tidos como *melodramas tradicionais* por excelência, mais se entende a penetração fluída do melodrama enquanto um *modus operandi* permeado pelo excesso e, assim, potente o suficiente para produzir sentidos que contagiam, imiscuem e afetam materialidades (genéricas ou modais) como a pornografia, o terror, a ação, o documentário, a narrativa jornalística etc. Ou seja, deslocar a fixidez do pensamento de que o excesso é um elemento exclusivo do melodrama ficcional faz que, consequentemente, surjam potencialmente outras contribuições de campos nem sempre ligados aos Estudos Fílmicos e Televisivos como, por exemplo, o estudo dos discursos de figuras públicas na Ciência Política e Comunicação – e uma mostra muito exitosa disso pode ser vista na obra de Anker (2014).

Logo, por mais que não haja um consenso ou uma univocidade sobre como são lidas as relações entre o excesso e o melodrama, como as discussões anteriores mostraram, ainda assim, percebe-se que alguns destes pensamentos caminham lado a lado da expressão freiriana de parentesco intelectual. Quer dizer, é possível enxergar que mesmo vindo de condições sociodemográficas distintas, de meios e institucionalidades acadêmicas assimétricas na produção do conhecimento e com olhares que atravessam raça, gênero, classe e corpo por matrizes culturais nem sempre avizinhadas, ainda assim, muitos são os pontos de contato entre os autores e suas ideias (Tabela 2). Prova disso é a ontologia da finalidade das relações entre excesso e melodrama que, de maneira desbalanceada, apresenta uma

tendência muito maior de aproximação a um polo (*o excesso age no melodrama para evidenciar a moralidade e a virtude humana*) do que o outro (*o excesso age no melodrama para redistribuir a visibilidade do sofrimento humano*).

Tabela 2*Ontologia da finalidade e da localização das relações*

⁴²Ainda que para Williams (2012) a moralidade não seja um fim em si mesma nos modos melodramáticos, já que postula a necessidade de justiça social como a finalidade máxima, aqui opta-se por colocar Williams ao lado da moralidade porque ela não se afasta de todo dos elementos morais como parte preponderante do melodrama.

Ao contrário de Zarzosa, único a criar dissonância entre as visões majoritárias, Williams (2012, p. 525) reitera que a legibilidade moral e a necessidade de localizar a bondade são qualidades em potência (porém, não intrínsecas ou exclusivas) do melodrama.

Dessa forma, é até possível que exista uma possibilidade de similaridade em processo entre o pensamento de Zarzosa (da evidenciação da virtude e do mal como meio de melhorar o sofrimento) e o pensamento de Williams (de que a legibilidade moral do melodrama tem como objetivo destacar uma situação de injustiça e com isso a esperança de que ela possa ser melhorada) como possíveis desvios à compreensão dominante.

Entretanto, para que possa haver reconhecimento da injustiça, antes de tudo, a autora esclarece que é essencial “o reconhecimento dramático do bem e do mal” (Williams, 2018, p. 215). Logo, a moralidade impera novamente como o fio condutor primário (concreto) e esperança ou busca por justiça social como consequência secundária (em devir).

Pensador/a	Evidenciar a Moralidade e a Virtude (bem/mal)	Redistribuir a Visibilidade do Sofrimento Humano	Quanto à localização das relações:
			“O excesso age no melodrama para...”
T. Elsaesser	✓		Cinematográfica
P. Brooks	✓		Teatral e Literária
J. Martín-Barbero	✓		Múltiplas práticas culturais-midiáticas
L. Williams ⁴²	✓		Cinematográfica e Televisiva
M. Baltar	✓		Cinematográfica, Televisiva e Streaming
A. Zarzosa		✓	Cinematográfica e Televisiva

Nota. Elaborado pelo autor.

A ontologia da finalidade das relações, novamente analisada comparativamente pela abordagem do parentesco intelectual, demonstra que o caminho alternativo traçado por Zarzosa apresenta-se como uma espécie de “distúrbio” (Freire, 1997, pp. 9-10). Em outros termos, mesmo não impossibilitando por completo a intercomunicação entre os autores, ainda assim, esse *distúrbio* representa uma possibilidade de ruptura temporária entre as visões ou, em termos mais metafóricos, um galho isolado que, partindo de um mesmo tronco e raiz que enxerga o antagônico comum, desvia-se para outra direção em busca de novos ares (epistemológicos). Além disso, essa sinalização de dessemelhança é vista como algo necessário à manutenção da alteridade e, por extensão, também oportuniza a continuidade de autonomia intelectual dos pesquisadores.

Com igual importância, este artigo possibilitou o entendimento de que a quarta ontologia possível diz respeito à localização das relações sobre excesso e melodrama em materialidades empíricas ricas em produção de sentido e, mais ainda, complexas em suas peculiaridades. Portanto, foi possível perceber (Tabela 2) que os autores transitaram por vários loci de análise e reflexão (não excludentes entre si), envolvendo, com intensidades e recorrências distintas, o campo cinematográfico, literário, teatral, televisivo e mesmo as plataformas de streaming. Mais do que propriamente apenas identificar o locus de cada uma das enunciações, discutir a localização das relações permite entender que o melodrama toma formas peculiares e nada universalizantes a depender de onde ele é construído e/ou fruído. Posto de outro modo, a multiplicidade de narrativas midiáticas pelas quais o excesso e o melodrama podem se materializar não apenas enfatiza a constante (re)adaptação da linguagem melodramática a antigos e novos meios, como, principalmente, explicita que ainda há muitos caminhos a serem prescritados em análises comparativas futuras. Ou seja, a ontologia da localização das relações sobre excesso e melodrama na mídia dá pistas de que é possível um desdobrar investigativo que pode se centrar somente nas particularidades de uma materialidade televisiva ou cinematográfica, por exemplo. Ou ainda, um estudo que intente ver os traços estilísticos específicos de cada materialidade que são replicados ou tragados a partir do contato com novas linguagens, discursos e narrativas midiáticas que vão surgindo em ritmo feroz no cotidiano comunicacional.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O maior desafio enfrentado por este artigo reside na dificuldade de reunir múltiplas vozes provenientes de épocas, gerações, realidades culturais e televisiografias extremamente distintas. Paradoxalmente, este é também o melhor dos cenários que um pesquisador pode desejar ao procurar as bases comuns do parentesco intelectual em um universo pesquisável tão complexo e *sui generis* como é o espaço de discussão sobre melodrama, excesso e mídia. Quer dizer, mesmo que o risco da superficialidade ronde as explicações sumarizadas das ideias de cada um dos autores e autoras (justamente pela quantidade de informações dispersas), ainda assim, é pela diversidade originária das visões que se torna possível buscar traços de parentesco que não estão à superfície dos textos, mas que exigem, como o trabalho demonstrou, um estudo comparativo analítico que se detenha na relação semelhança-dessemelhança como seu foco primeiro.

Um ponto importante a se considerar é a potencialidade analítica da conceção freiriana de parentesco intelectual para além de sua leitura enquanto uma expressão afetiva no contexto testemunhal do educador brasileiro.

Desse modo, a potencialidade analítica dá abertura para pensar o parentesco intelectual a partir de categorias organizadoras, sistematizadoras e classificadoras como as três principais que foram criadas e utilizadas neste artigo: (1) identificação do combate a uma situação ou um elemento antagônico comum ao debate intelectual; (2) evidenciação da intercomunicação pela semelhança de ideias na construção das bases teórico-metodológicas; e (3) valorização da dessemelhança (distúrbio) como algo necessário à manutenção da alteridade e autonomia intelectual. Logicamente, por se tratar de uma tentativa experimental de observação metodológica comparativa dentro da Comunicação e dos Estudos de Mídia, muitas outras categorias podem ser criadas, objetivando, por exemplo, o ângulo analítico somente nos distúrbios que constituem a autonomia intelectual do campo e seus objetos ou mesmo enfoques que privilegiam a redução máxima de variáveis (sobre um universo de propostas epistemológicas), buscando encontrar o combate ao elemento antagônico comum que as reúne.

Com igual importância, a elasticidade de aplicação empírica provou que a abordagem metodológica feita a partir do parentesco intelectual pode se concentrar na primeira graduação discutida por Freire (1997, pp. 10-11) e não necessariamente caminhar para o encontro concreto, vivenciado e compartilhado de experiências reais entre os autores (sejam estas vivências as colaborações acadêmicas ou os encontros da vida). A concepção é elástica porque nela é possível se ater, como o artigo fez, somente na fase de “suspeição” na qual a leitura de textos e autores que, à primeira vista, são muito diferentes, proporciona um iniciar investigativo, um primeiro gatilho. Mas nada impede que outras observações partam para a segunda graduação à procura de uma existência ou não de colaborações e vivências acadêmicas que moldam o pensar destes autores e autoras.

É valido ressaltar que tal suspeita fala muito sobre como o campo da subjetividade é importante aos estudos comparativos (tanto sob o olhar de Freire quanto para a vivacidade da pesquisa como um todo), isto é, como a curiosidade promovida pela suspeição de que *algo* neste ou naquele texto/autor parece se comunicar com este ou aquele outro texto/autor pode vir a ser o chamariz que primordialmente captura a atenção do pesquisador. Não abandonar a suspeita é essencial para o primeiro passo em busca do parentesco intelectual de quaisquer obras, autores ou conjunto de ideias. E, a partir daí, alia-se a potencialidade analítica (com a replicação ou criação de novas categorias de observação) à elasticidade de aplicação empírica (podendo se centrar na primeira graduação ou não), fazendo que ocorra um salto da curiosidade à busca de materialidades que evidenciam o estudo comparativo.

O artigo conseguiu destacar quatro tipos de ontologias possíveis na intercomunicação entre pensadores e textos que abordam o melodrama, o excesso e as narrativas midiáticas, a saber: a que diz respeito à natureza nominal das relações,

a que aborda a composição das relações, a que objetiva entender a finalidade das relações e, finalmente, a ontologia centrada na localização das relações. Como resultado, foi possível perceber que tais ontologias representam as seguintes considerações: a não consensualidade sobre a natureza do melodrama (gênero, modo e imaginação); o entendimento binomial sobre a composição relacional entre excesso e melodrama (essencialismo e exclusivismo versus pervasividade e fluidez); duas disputas de sentido acerca das finalidades de ação do excesso no melodrama (evidenciar a moral e a virtude humana versus distribuir a visibilidade do sofrimento humano); e, por último, o entendimento de que a discussão sobre excesso e melodrama é localizada em materialidades empíricas múltiplas e não excludentes.

Por fim, dada a necessidade de expansão e aprimoramento destas quatro possibilidades de ontologias, faz-se necessário que novas pesquisas sejam feitas para também ouvir outras vozes além daquelas vinculadas somente aos países anglo-saxões que, sobremaneira, produzem muitas pesquisas e acabam, algumas vezes, por monopolizar o debate centrado em uma só visão. Em outras palavras, é primordial redirecionar o foco para trabalhos que perpassam a relação excesso-melodrama à parte do olhar ocidental e não localizados somente no Norte Global como, por exemplo, os estudos de Lila Abu-Lughod (Egito), E. Deidre Pribam (Índia), Panpan Yang (China), Giuliana Cassano Iturri (Peru), Tom Odhiambo (Quênia), Rosário Sanchez (Uruguai), Maria Immacolata Vassallo de Lopes (Brasil), Maria Cristina Palma Mungioli (Brasil), B. Senem Çevik (Turquia), Amporn Jirattikorn (Tailândia) e Belinda Maria Smaill (Timor-Leste), dentre outras fontes. Assim, só mesmo a partir da ampliação dos horizontes de leitura e reflexão para incorporar pensamentos dissonantes ou pouco ouvidos é que será possível, enfim, vislumbrar um pequeno fragmento de todo o panorama acadêmico internacional acerca do excesso (em seus muitos entendimentos enquanto modo, retórica, gesto, elemento estilístico-estético, categoria cultural e característica estrutural-estruturante do/no melodrama). Dessa forma, como relembra Freire (1997): “A partir de certas semelhanças e afinidades o parentesco vai sendo ‘inventado’ e reinventado e jamais se acha acabado” (p. 11). ■

REFERÊNCIAS

- Anker, E. R. (2014). *Orgies of feeling: Melodrama and the politics of freedom*. Duke University Press.
- Baltar, M. (2005). Metáforas à flor da pele: Os excessivos símbolos que antecipam nossa comoção. *Contracampo*, 71. <https://bit.ly/3tbO9CP>
- Baltar, M. (2007). *Realidade lacrimosa: Diálogos entre o universo do documentário e a imaginação melodramática* [Tese de doutorado não publicada]. Universidade Federal Fluminense.

- Baltar, M. (2012). Tessituras do excesso: Notas iniciais sobre o conceito e suas implicações tomando por base um procedimento operacional padrão. *Significação*, 39(38), 124-146. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2012.71141>
- Borkosky, M. M. (2016). *Telenovela nueva: Nuevas lecturas*. Corregidor.
- Brooks (1995). *The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. Yale University Press.
- Campion, J. (Diretora). (1993). *The piano* [O piano] [Filme]. Jan Chapman; CiBy 2000.
- Elsaesser, T. (1991). Tales of sound and fury: Observations on the family melodrama. In M. Landy (Ed.), *Imitations of life: A reader of film and television melodrama* (pp. 68-91). Wayne State University Press.
- Elsaesser, T., & Hagener, M. (Eds.). (2010). *Film theory: An introduction through the senses*. Routledge.
- Erlick, J. C. (2018). *Telenovelas in Pan-Latino context*. Routledge.
- Freire, A. M. A. (2017). *Paulo Freire: Uma história de vida*. Paz e Terra.
- Freire, P. (1997). Prefácio. In P. McLaren, *Multiculturalismo crítico: Prospectivas* (pp. 9-12). Cortez; IPF.
- Freire, P. (2016). *Pedagogia da tolerância*. Paz e Terra.
- Frye, N. (1973). *Anatomia da crítica*. Cultrix.
- Fuenzalida, V. (2011). Melodrama y reflexividad: Complejización del melodrama en la telenovela. *Mediálogos*, 1(1), 22-45. <https://bit.ly/359I94Q>
- Gledhill, C. (Ed.). (1987). *Home is where the heart is: Studies in melodrama and the woman's film*. British Film Institute.
- Iqani, M., & Resende, F. (2019). Theorising media in and across the Global South: Narrative as territory, culture as flow. In M. Iqani & F. Resende (Eds.), *Media and the global South: Narrative territorialities, cross-cultural flow* (pp. 1-16). Routledge.
- Lopez, A. (1991). The melodrama in Latin America: Films, telenovelas, and the currency of a popular form. In M. Landy (Ed.), *Imitations of life: A reader of film and television melodrama* (pp. 596-606). Wayne State University Press.
- Martín-Barbero, J. (2009). *Dos meios às mediações: Comunicação, cultura e hegemonia* (6a ed.). Ed. UFRJ.
- Martín-Barbero, J., & Rey, G. (2001). *Os exercícios do ver: Hegemonia audiovisual e ficção televisiva*. Ed. Senac.
- Martino, L. C. (2019). Sobre o conceito de comunicação: Ontologia, história e teoria. *Questões Transversais*, 7(14), 13-25. <https://bit.ly/3LJVice>
- Meyer, M. (1996). *Folhetim: Uma história*. Companhia das Letras.
- Mumford, L. S. (1995). *Love and ideology in the afternoon: Soap opera, women and television genre*. Indiana University Press.
- Padilha, J. (Diretor). (2002). *Ônibus 174* [Filme]. Zazen.

- Santa Cruz, E. (2003). *Las telenovelas puertas adentro: El discurso social de la telenovela chilena*. Lom.
- Simon, D., Colesberry, R. F., & Noble, N. K. (Produtores executivos). (2002-2008). *The wire* [A escuta] [Série de televisão]. Blown Deadline; HBO Entertainment.
- Singer, B. (2001). *Melodrama and modernity: Early sensational cinema and its contexts*. Columbia University Press.
- Sirk, D. (Diretor). (1946). *A scandal in Paris* [Filme]. Arnold Pressburger Films.
- Sirk, D. (Diretor). (1953). *Take me to town* [Filme]. Universal Pictures.
- Sirk, D. (Diretor). (1956). *Written on the wind* [Palavras ao vento] [Filme]. Universal-International.
- Smit, A. J. (2010). *Broadcasting the body: Affect, embodiment and bodily excess on contemporary television* [Tese de doutorado, University of Glasgow]. Repositório Digital da University of Glasgow. <https://theses.gla.ac.uk/2278/1/2010smithpd.pdf>
- Thomas, E. (2003). *Les telenovelas: Entre fiction et réalité*. L'Hammarltan.
- Thomasseau, J. M. (2009). *Mélodramatiques*. Presses Universitaires de Vincennes.
- Thorburn, D. (1976). Television melodrama. In H. Newcomb (Ed.), *Television: The critical view* (pp. 595-608). Oxford University Press.
- Williams, L. (1991). Film bodies: Gender, genre, and excess. *Film Quarterly*, 44(4), 2-13. <https://doi.org/10.2307/1212758>
- Williams, L. (2012). Mega-melodrama! Vertical and horizontal suspensions of the "classical". *Modern Drama*, 55(4), 523-543. <https://doi.org/10.3138/md.2012-S83>
- Williams, L. (2014). *On the wire*. Duke University Press.
- Williams, L. (2018). "Tales of sound and fury..." or, The elephant of melodrama. In C. Gledhill & L. Williams (Eds.), *Melodrama unbound: Across history, media, and national cultures* (pp. 205-218). Columbia University Press.
- Zarzosa, A. (2010a). Jane Campion's *The piano*: Melodrama as mode of exchange. *New Review of Film and Television Studies*, 8(4), 396-411. <https://doi.org/10.1080/17400309.2010.514664>
- Zarzosa, A. (2010b). Melodrama and the modes of the world. *Discourse*, 32(2), 236-255.
- Zarzosa, A. (2013). *Refiguring melodrama in film and television: Captive affects, elastic sufferings, vicarious objects*. Lexington Books.

Artigo recebido em 17 de dezembro de 2020 e aprovado em 8 de outubro de 2021.