
“Eu existo por sua causa” : A forma narrativa e melodramática da telenovela brasileira no Especial Setenta anos esta noite ¹

Maria Aparecida Borges LIMEIRA²
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, RN

RESUMO

Explicar a narrativa das telenovelas é elucidar os emaranhados melodramáticos presentes na estrutura deste produto. O especial Setenta anos esta noite em homenagem ao septuagenário aniversário da telenovela no Brasil apresentou a história do gênero contada por ele mesmo ao se valer do quadrilátero melodramático de Martín-Barbero (1997). A partir da análise do conteúdo de Bardin (2011) categorizamos cada elemento presente e verificamos como se entrelaçam na narrativa do programa.

PALAVRAS-CHAVE: Narrativa Televisiva; Melodrama; Setenta anos esta noite; Telenovela Brasileira.

INTRODUÇÃO

A ficção televisiva apresenta diversos formatos e gêneros os quais se arquitetam de acordo com a enunciação de cada um. No Brasil, a teledramaturgia tem como produções latentes as telenovelas, minisséries e séries majoritariamente criadas para os *streamings*. Para Balogh (2002) são obras herdeiras de vastas formas narrativas e dramáticas prévias, como as histórias orais, literárias, radiofônicas, teatral, fílmica, da televisão entre outras. A telenovela, em especial, tem raízes mais fortes nesse território porque, segundo Martín-Barbero (1997), o melodrama fincou-se na América Latina porque mostra o modo de viver de um povo.

De acordo com Martín-Barbero (1997) esse gênero explora o imaginário coletivo do território latino, pois a noção de fazer-se reconhecer permite ao indivíduo a sociabilidade ao permear o pacto social porque “todo sujeito está sujeito a outro e é ao mesmo tempo sujeito para alguém”. (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 304-305) O autor afirma que o melodrama apresenta o tempo familiar como elemento mediador das ações, fazendo os indivíduos se reconhecerem nas narrativas, na memória e no

¹ Trabalho apresentado no GP Ficção Televisiva Seriada, XXII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 45º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Mídia (PPgEM/UFRN) E-mail: maria.borgeslimeira@gmail.com

imaginário. Para Martín-Barbero (1997), as transformações operadas pelo capitalismo representam o maior modo de sociabilidade das camadas populares.

A telenovela, nessa ótica, acentua-se como uma ficção oriunda do folhetim cujas mudanças sociais trazem consigo construções narrativas, estratégias mercadológicas específicas que, conforme Campedelli (1985), desenrola-se em histórias parceladas, cada um com o próprio conflito e tendo como base o diálogo. No Brasil, o gênero se desenvolveu a partir das dessa matriz melodramática aplicada ao cotidiano brasileiro. Para Lopes (2003), essas narrativas estão vinculadas às idiossincrasias do nosso território, identificação entre ficção e real e tendências verossímeis as quais provocaram interesse do público para a discussão na sociedade brasileira.

O especial “Setenta anos esta noite” exibido no dia 21 de dezembro de 2021 pela TV e disponibilizado, posteriormente pelo *Globoplay*, foi um programa em homenagem ao septuagenário aniversário da telenovela no Brasil. Ele utilizou elementos que fizessem parte do gênero e ao mesmo tempo contasse a história por meio de imagens, narração e depoimentos os quais se entrelaçam com as temáticas se valendo do enredo, do arquivo televisivo e atores e atrizes que fizeram parte da história da telenovela no Brasil.

Dessa forma, o objetivo deste artigo é investigar a telenovela no especial, exibido pela TV Globo, a partir do quadrilátero melodramático de Martín-Barbero (1997), também levamos em consideração o ponto de vista do gênero e depoimentos de quem a produz no processo de construção narrativa do programa ao contar a trajetória da telenovela no Brasil. Para realizarmos esse estudo utilizaremos a análise de conteúdo de Bardin (2011) ao examinarmos o programa, os elementos constitutivos e a partir disso identificarmos o uso e significação no especial Setenta anos esta noite.

OS MODOS DE CONTAR A FICÇÃO SERIADA TELEVISIVA

Quando assistimos, ouvimos ou lemos as histórias relacionamos principalmente à realidade alternativa a qual precisamos viver naquele momento. O mito de Sherazade, por exemplo, apresenta como a narrativa pode modificar o ambiente de um indivíduo. *Em Mil e uma noites*, o rei Shariar traído pela esposa decide se casar com cada jovem do reino e no dia seguinte executá-las para não ser ludibriado novamente. Sherazade, filha de um ministro, decide contrair matrimônio com ele para terminar essa barbárie. A

moça, tão bela quanto qualquer outra do reino, começa a contar histórias de aventura toda noite para que, ao amanhecer, não seja executada. O rei acaba se encantando pela narrativa e retardando o assassinato de Sherazade. (GALLAND, 2015)

Ao fazermos uma analogia entre a ficção televisiva e a história de Sherazade constatamos que as narrativas ficcionais atizam a curiosidade de um indivíduo ao levá-los a outros territórios imaginativos. Jost (2007) explica a ficção como proveniente do latim e significa um fato imaginado oposto à realidade. Segundo Buonanno (1999) as ficções televisivas ampliam as narrativas orais e tomam para si a função de envolver o público. Uma vez que a televisão instaura modos próprios de contar e particularizar de acordo com o próprio meio. (BARBOSA, 2007)

Sendo assim, os mundos ficcionais, de acordo com Jost (2014), apresentam diversos produtos como documentários, reportagens, televisual e de cinema e para serem compreensíveis necessitam coerência no próprio mundo veiculado. As histórias televisivas possuem público para cada um e o entendimento vai de acordo com a exibição desses códigos para os receptores. Temos o drama, o suspense, a comédia, além da hibridização dos gêneros sedimentados pela TV de acordo com culturas distintas. (BALOGH, 2002)

Para Bakhtin (2016), existe um traço essencial de endereçamento da obra onde existe o autor e o destinatário, pois, o discurso está sempre fundido a um determinado sujeito. Martin-Barbero (1997) clarifica essa questão por meio da categorização dos gêneros porque os enredos exibidos pela televisão possuem modos específicos de leitura que os caracterizam e agrupam seus semelhantes. É, dessa forma, que o sentido é posto em prática na produção e as estratégias de comunicabilidade são experienciadas pelo receptor.

A partir da ficção televisiva o indivíduo se reconhece através de enredos, ações, proximidades e popularidades de narrativas. Martin-Barbero (1997) clarifica os formatos televisivos de maneira ritualizada quando um produto com base nos costumes e hábitos operam as lógicas industriais e movem vínculos entre sujeitos. Ele (1997) esclarece que o indivíduo possui conhecimento o suficiente para identificar os significados dos produtos veiculados pelos meios de comunicação. Para o autor a bagagem cultural adquirida, seja formal ou não, durante toda a vida experiencia a competência cultural do receptor.

Barbosa (2007) explica que a narrativa da televisão evidencia o cotidiano e se vale de sensações, emoções e valores para aproximar-se do público a partir do regime de identificação. As telenovelas, por exemplo, na América Latina são reconhecidas pelas histórias as quais invocam essas mesmas sensações no telespectador. Nesse contexto, as produções televisivas facilitam a interação entre indivíduos possibilitando uma troca entre poderes e instituições. (MARTIN-BARBERO, 1997)

Por esse motivo as ficções televisivas abarcam tradições, se reinventam, elaboram novas perspectivas, realizando uma “bricolagem” de gênero e subgêneros porque “ (...) a televisão se caracteriza como veículo assumidamente “antropofágico de artes prévias”.(BALOGH, 2002) E no território latinoamericano a telenovela como produto mais popular tem as particularidades reconhecíveis em qualquer espaço por causa elementos presentes no quadrilátero melodramático de Martin-Barbero (1997).

IDENTIFICANDO O QUADRILÁTERO MELODRAMÁTICO DE JESUS MARTÍN-BARBERO

A narrativa das telenovelas tem como matriz principal o melodrama, proveniente do teatro, originário na Itália, desenvolvido na França e popularizado entre as camadas populares francesas. Segundo Thomasseau (2012) ele irrompe em meio a Revolução Francesa quando os indivíduos reivindicavam os direitos do povo:

A lenta transformação que afeta, durante o todo o século XVIII, os gêneros tradicionais da arte, em particular o teatro, conjugado ao surgimento da revolução, de um público aumentado pelas classes populares e extremamente sensibilizados pelo pelos anos de peripécias movimentadas e sangrentas, conduz a eclosão do que se convencionou chamar “estética melodramática”. (THOMASSEAU, 2012, p. 13)

Martin-Barbero (1997) afirma que essa estética melodramática expõe as paixões populares e esvazia os teatros de elite, pois os populares não podiam entrar nesses espaços e, com isso, as peças eram realizadas ao ar livre, sem diálogos, reconhecidas como pantomima. O autor destaca as performances como traços de identificação para quem as assistia. Para Brooks (1995) o melodrama não é apenas um gênero, e sim, um modo que se desvela a partir da moral oculta. Ele ultrapassa barreiras, transpõe a alta cultura e o popular ao considerar o drama uma história de excessos por meio de banalidades. Segundo o autor, o modo melodramático é um drama moralizante porque é através da moral oculta que a ordem social é estabelecida. (BROOKS, 1995)

Na América Latina, o melodrama encontrou terreno fértil em meio ao terror encontrado no território. Para Martín-Barbero (1997), a formação cultural dos latinos veio dos meios massivos e o melodrama ao apresentar as aspirações heróicas e as impotências sociais contribuem para o indivíduo assimilar a si a partir de um entendimento familiar de realidade. A luta entre a virtude e os oprimidos vão acompanhá-lo durante séculos. (THOMASSEAU, 2012) Para Singer (2001) esse imaginário melodramático pode experimentar as mudanças socioculturais e estéticas do final do século XIX e início do XX.

Martin-Barbero (1997) elucida as modificações sociais, as transformações e as novas relações como elementos que permitiram compreender a cultura de massa como a primeira a unir diversos extratos sociais. De acordo com Silva (2022), o melodrama produz e é produzido pelos processos culturais do popular massivo e por meio das oposições através das hibridização entre posições socioculturais aparentemente díspares. As oposições trazidas principalmente pelo melodrama - além de outras narrativas orais - integradas às novas articulações e linguagens propiciam as potencialidades identitárias do território latino.

Nesse contexto, pensar o massivo é identificar novas sociabilidades e o popular por meio dele não representa a alienação ou manipulação, e sim, uma condição de luta e existência. (MARTIN-BARBERO, 1997) Silva (2022) explica que entender o melodrama apenas como celebração do popular ou produto industrial frívolo às transformações sociais guarda uma ótica purista e até mesmo ingênua porque “o social não surge somente como um problema de conteúdo, mas também como estilo de contar”. (MARTIN BARBERO; REY, 2001, p. 172)

A narrativa melodramática estrutura-se a partir de quatro elementos básicos: medo, entusiasmo, dor e riso. Essa configuração oferece pistas para identificarmos personagens e funções dentro da narrativa. Martin-Barbero (1997) esclarece tal aspecto ao balizá-los com o eixo principal das histórias porque “(...) a eles correspondem quatro tipos de situações que são ao mesmo tempo sensações - terríveis, excitantes, ternas e burlescas - vividas por quatro personagens - o traidor, o justiceiro, a vítima e o bobo (...)”. (MARTIN-BARBERO, 1997, p. 162) O autor ainda destaca que a mescla dessas personagens traz consigo a junção de quatro gêneros: romance de ação, epopéia, tragédia e comédia.

Na tabela abaixo esquematizamos a disposição desses personagens nas narrativas melodramáticas. Dividimos em duas categorias: O objeto de identificação e a função na narrativa. O primeiro faz referência ao papel representado nas histórias e o segundo denota a atribuição dada a essas personagens nas performances.

O quadrilátero melodramático

Objeto de identificação	Função na narrativa
Traidor /perseguidor/agressor	Personagem malvado e fascina a vítima
Vítima	Herói/Heroína da história
Justiceiro/ protetor	Salva a vítima e castiga o traidor
Bobo/Palhaço	Função humorística

Fonte: Elaborado pela autora

Martin-Barbero (1997) explica o quadrilátero melodramático da seguinte forma: O traidor/perseguidor é a personagem que liga o melodrama. Ele traz o terror e pode ser um mago ou um sedutor criando dissimulações e disfarces, ou seja, o traidor seduz a vítima. Ela, por sua vez, encarna a inocência e a virtude - muitas vezes do sexo feminino. A vítima carrega o ethos romântico e cristão e a partir do heroísmo transporta o sofrimento, a resignação e a paciência.

Já o justiceiro ou protetor salva a vítima e castiga o protetor é generoso e sensível, o oposto do traidor. “E portanto tem a função de desfazer a trama de mal entendidos e desvelar a impostura permitindo que a verdade resplandeça”. (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 164) O bobo, por sua vez, não faz parte da tríade de protagonistas, todavia, representa a vertente cômica do melodrama. Ele retrata o lado circense e popular, o contraponto do herói, o bobo o alívio cômico da performance, produz a distensão da narrativa depois de um forte momento de tensão criado pela tríade protagonista. “Eles despertam o riso da simpatia mais do que a zomberia”. (THOMASSEAU, 2012, p. 45)

À vista disso, as narrativas melodramáticas conduzem as histórias a partir dos segredos, da origem do sofrimento e do desconhecimento ao reconhecimento. É uma batalha humana na qual se desvela uma operação de decifração em meio aos conflitos

envolvendo aparência e malefício. (MARTIN-BARBERO, 1997) Ele também adquire elementos na narrativa adicionando as hibridizações dos territórios os quais se instalam. Ou seja, as modificações apresentam as contextualizações socioculturais as quais operacionalizam as mesmas temáticas tais como: relações familiares, estruturas de fidelidade e excesso. O melodrama é a forma de contar os problemas sociais e de como essas controvérsias podem ser contadas. O essencial é o reconhecimento dramático de que a justiça foi feita. (WILLIAMS, 2018)

No tópico seguinte, discutiremos a utilização dessa estrutura no programa *Setenta anos esta noite*, exibido pela TV Globo, em homenagem aos setenta anos da telenovela em território brasileiro.

SETENTA ANOS ESTA NOITE: A NARRATIVA MELODRAMÁTICA PELOS OLHOS DE QUEM PRODUZ

Criado por Bia Braune e Celso Tadei, com supervisão de George Moura, o “*Setenta anos esta noite*” homenageou o septuagenário aniversário do folhetim eletrônico no Brasil. A construção narrativa do programa tem como fio condutor os elementos primordiais para a apreensão da telenovela, como as mães, as mocinhas, heróis, vilãs, casais e enredo melodramático. Segundo o diretor do especial Henrique Sauer, a proposta é contar a história dos setenta anos da telenovela a partir das imagens de arquivo, da protagonista com personagem em *off*, interpretada pela atriz Jéssica Ellen, do encontro e conversas entre atores se fundamentando nos componentes os quais integram o gênero³. (STRAMASSO, 2021)

Figura 1- Logotipo do programa



Fonte: Globoplay, 2021.

³ Disponível em: <https://portalpopline.com.br/especial-70-anos-esta-noite-celebra-historia-novelas/>. Acesso em 30 de jun. de 2022.

Nessa perspectiva, ao investigarmos o especial analisamos o conteúdo do programa para categorizarmos os itens referentes à narrativa das telenovelas para, em seguida, interligarmos com o quadrilátero melodramático e, com isso, compreendermos o funcionamento narrativo do programa. Dessa maneira, segmentamos da seguinte forma: A maternidade, as mocinhas/ heroínas, os mocinhos/ galãs, os casais de telenovela e a comédia.

O programa inicia com a seguinte frase “ desde que eu nasci eu conto histórias para vocês e hoje não poderia ser diferente. Mas a história que vou contar agora é a minha”. A telenovela apresenta-se como a narradora do programa e se desenvolve a partir das imagens de arquivos os quais formam visualmente o roteiro. Para introduzir um elemento melodramático, a produção cria um “novelo” de informações porque uma progressão vai desencadear em *plots* entrelaçados dando uma característica de sucessividade. (CAMPEDELLI, 1985)

O ponto de partida, no especial, se dá a partir da origem e isso acontece por intermédio da maternidade. A mãe é uma personagem emblemática no melodrama em razão da iconografia cristã da virgem Maria e nessa significação materna ela é a representação da ordem patriarcal. (OROZ, 1999) No programa, essa figura é representada pelas atrizes Susana Vieira, intérprete da personagem Maria do Carmo em *Senhora do destino* (2004); Regina Casé, a dona Lurdes de Amor de mãe (2019) e Lília Cabral, a mãe amarga Marta de Páginas da vida (2006). Nas discussões entre quem deu vida às essas personagens há a percepção de mãe como uma grande divindade sinônimo de segurança, afeto, calor e ternura (OROZ, 1999) Esse tipo de personagem desperta a simpatia e, pelo relato da atriz Regina Casé sobre dona Lourdes na ficção, gera identificação entre o público porque, muitas vezes, elas irão lembrar as mãe dos telespectadores. Diferentemente das mães megeras, como a Marta e a Branca Letícia de Barros Mota, citada por Susana Vieira. Oroz (1999) afirma que esse tipo de genitora sufoca e castra o filho: “ (...) a generosidade transformando-se em captadora e castradora”. (OROZ, 1999, p.75)

No quadrilátero melodramático elaborado por Martín-Barbero (1997) as boas personagens maternas do melodrama cumprem a função de vítimas principalmente quando têm os filhos roubados durante a narrativa. Essas vítimas são ultrajadas na ação

e o sofrimento perdura até o final da história quando finalmente recuperam os filhos tomados do braço. No programa, temos as personagens Maria do Carmo e dona Lurdes que representam essa parte do quadrilátero, pois, passaram as telenovelas inteiras procurando os filhos Lindalva e Domênico, respectivamente. O outro lado desse quadrilátero cuja função também é da vítima estão as mocinhas e heroínas da telenovela porque toda mãe antes de tudo é uma mulher. Essas personagens reproduzem a inocência perseguida visto que “sua função dramática é essencialmente fazer frente às situações terríveis que suscitam um suspense patético e, de modo geral, são as mulheres e crianças que desempenham melhor esse papel de vítima”. (THOMASSEAU, 2012, p.42)

No programa Setenta anos esta noite, as atrizes Giovanna Antonelli, conhecida por diversas personagens, dentre elas: Jade de O Clone (2001) e Helô em Salve Jorge (2013); Taís Araújo, a Preta de Da cor do Pecado (2004) e Xica da Silva da história homônima de 1997; Nívea Maria conhecida por A Moreninha (1975) e Camila Pitanga, a Isabel de Lado a Lado (2012) e Bebel de Paraíso Tropical discutiram sobre as distinções entre as mocinhas e heroínas nas telenovelas. Para elas, as heroínas é a evolução da mocinha e retratam a evolução das mulheres perante a sociedade ao serem fortes e resignadas e lembraram outras personagens as quais denotavam a afirmação como: Malu Mader em Top Model (1989), Sônia Braga, como Júlia Matos, em Dancin’ Days (1978). As intérpretes também frisam a representatividade das heroínas negras e de como isso é significativo para a identidade das telespectadoras. Segundo Martin-Barbero (1997) a debilidade da vítima exprime sentimento protetor no público e a força delas causa admiração e de certo modo tranquiliza. “Conscientes da superioridade dos ideais que abraçam, os bons não cogitam mudar de lado ou incorporar ardis escusos. Se não têm como reagir, aceitam sofrer em vez de trocar de partido” (HUPPES, 2000, p. 113)

Ao seguir a narrativa do especial nos deparamos com os galãs, os quais neste estudo serão configurados como justiceiros porque é o protetor da vítima. Segundo Martin-Barbero (1999), o justiceiro ou protetor é a figura heroica do enredo, o jovem, o cavaleiro ou mais velho e é ligado à vítima pelo amor. Os galãs de telenovela presentes no programa explicam a evolução dessas personagens ao compará-los com as mocinhas - se elas se desenvolvem, seus pares românticos, necessariamente precisam evoluir.

Ortega (2019) elucida tal questão a partir da definição do “ser homem” presente na sociedade, pois, novos termos surgem para designar novas óticas de masculinidade. Tanto as heroínas/ vítimas quanto os galãs/ justiceiros reproduzem nessa trajetória dotada de transformações sociais as quais a telenovela auxilia a preservar nossa memória. (MOTTER, 2001)

A união entre a vítima e o justiceiro compõe, nessa configuração do programa, os casais de telenovela representados por Juliana Paes e Rodrigo Lombardi, Maya e Raj de Caminho das Índias (2009); Betty Faria e Francisco Cuoco, Lucinha e Carlão de Pecado Capital (1978) e Mateus Solano e Thiago Fragoso, o par homoafetivo Félix e Nico de Amor à Vida (2013). Thomasseau (2012) destaca o amor no melodrama como colocado de maneira inferior ao devotamento patriótico ou materno. Todavia, a construção romântica na telenovela apresenta o conflito entre classes, discussões sobre o desigual e como a configuração do ambiente social se modifica a partir do amor entre díspares. “As telenovelas constroem representações de natureza distinta, que podem alargar os campos de sentido e promover uma abertura para novos processos de significação”. (SIMÕES, FRANÇA, p. 57, 2007) Os casais citados no “Setenta anos esta noite” vislumbram realidades e diferentes percepções de acordo com a classe, a cultura e as novas configurações privadas de família.

O responsável pela oposição no ordenamento narrativa do melodrama está na pele do vilão o qual se enquadra no quadrilátero melodramático proposto por Martín-Barbero (1997) como o traidor. A telenovela é reconhecida pelas vilanias das personagens, em sua maioria, mulheres. Convidadas pelo Setenta dias esta noite as atrizes Adriana Esteves, intérprete de Carminha em Avenida Brasil (2012); Christiane Torloni, a esnobe Teresa Cristina, em Fina Estampa (2011); Cláudia Raia como Lívia Marine em Salve Jorge (2013); Glória Pires, a Maria de Fátima de Vale Tudo (1988) e Raquel de Mulheres de Areia (1993); Patrícia Pillar, a personagem Flora da história que confundiu o público A Favorita (2008) e a Nazaré Tedesco da Renata Sorrah conversam sobre como foi interpretar cada vilã, qual nível de maldade e quem é a melhor vilã e a sensação de interpretar esse papel.

O traidor no quadrilátero melodramático personifica o mal e o vício (MARTIN-BARBERO, 1997). O vilão movimenta a narrativa porque desafia o herói a crescer. (VLOGGER, 2012) Na telenovela, as personagens Carminha, Teresa Cristina,

Maria de Fátima, Flora, Livia Marine, Raquel e Nazaré têm a força para a realização de um objetivo comum por meio da determinação onde os obstáculos são prontamente resolvidos. (MOTTER, 2004) Todas querem se dar bem em frente a situação proposta pela narrativa. As vilãs, na maioria das vezes, apresentam esteticamente a aparência que não condiz com o interior de cada uma. De acordo com Thomasseau (2012), a imagem da vilania é oposta ao âmago da personagem porque o aspecto físico traz consigo a aparência de honestidade e grandeza. Por isso, as personagens apresentadas no setenta anos esta noite possuem semblantes semelhantes, pois, são brancas e loiras, exceto Livia Marine (Cláudia Raia) e Teresa Cristina (Christiane Torloni). A bondade se esvai e, no decorrer do enredo, aparecem a presunção, o orgulho e a crueldade. (THOMASSEAU, 2012)

Para a atriz Christiane Torloni interpretar vilãs é uma espécie de libertação porque o sujeito pode liberar emoções as quais não seriam pertinentes por causa da moral. A vilania exprime as sensações e sentimentos os quais não são exteriorizados pelos indivíduos na sociedade. Brooks (1991) explica essa perspectiva sob égide do ocultismo moral onde os reais desejos estão escondidos no submundo de cada indivíduo os quais não podem ser explanados por causa da dessacralização dos propósitos. A vilania no melodrama apresenta a dualidade aparência física e sensações não ditas no momento do revelar e o desvelar ao trazer os segredos ocultos dos indivíduos.

Em meio a avassaladora relação entre vítima, justiceiro e traidor encontramos a última parte do quadrilátero melodramático na figura do bobo ou palhaço. O "Setenta anos esta noite" introduziu na narrativa do programa esse elemento ao destacar a relevância das telenovelas de comédia exibidas no horário das sete. Constatamos que a função do bobo personificada pelas produções como Tititi, Haja Coração, Verão 90 representa na programação a pausa nas histórias emocionais dos horários das seis e das 21h. Essa significação a partir das telenovelas das 19h reproduz o conceito de Martín-Barbero (1997) ao considerar esse último item do quadrilátero como o relaxamento emocional ao produzir pós tensões. No caso da telenovela do horário das 19h, são fornecidas as distensões pós e pré drama porque perpassam dois horários com estrutura da tríade melodramática muito mais definida.

A atriz Fernanda Montenegro finaliza o programa com a citação abaixo a qual define toda a discussão:

Se há uma coisa que nós aprendemos nesses setenta anos, é que enquanto alguém acompanhar uma história, ela viverá para sempre. Uma novela não termina nunca no último capítulo. Não, ela segue tecendo uma linha reta, assim luminosa, que une ideias e os coração. Uma novela é feita de vida. Toda vida é sonho e todos sonhos são. (SETENTA ANOS ESTA NOITE, 2021, Globoplay, 59h02min)

Por isso, assimilar os códigos narrativos da telenovela no especial “Setenta anos esta noite” trouxe consigo a compreensão do melodrama ao contar a própria história sob o olhar de si e de quem o produz o porquê elas são infinitas e como cada elemento se une a outro para criar outros e, assim, reconfigurar sob a matriz melodramática o próprio gênero.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A autora Renata Pallottini no livro “Dramaturgia de Televisão” faz uma comparação entre a telenovela e a árvore ao relacioná-las da seguinte forma: A narrativa da telenovela é o tronco, pois, é através dela que se sustenta a história. Caso o tronco seja fraco a produção terá problemas, se ele é a narrativa principal, então, os galhos são as subtramas as quais ajudam o enredo principal a se manter. É dessa forma que podemos compreender a trajetória da telenovela, a estrutura, a função de cada elemento e o possível desenrolar dos enredos. O especial “Setenta anos esta noite” ratificou por meio do quadrilátero melodramático os modos de leitura da telenovela e como esses códigos são apreendidos pelos telespectadores. Trazer os componentes que caracterizam a telenovela em um programa o qual homenageia o gênero sob a visão dos atores foi um dos grandes acertos deste produto. Uma vez que corrobora com a significação da linguagem melodramática das produções e como é percebida por qualquer indivíduo através repetição das histórias com grandes reviravoltas, vilãs fortes e sentimento à flor da pele, pois, é um aspecto estilístico que não deve deixar de ser discutido e lembrado.

REFERÊNCIAS

- BALOGH, A. M. **O discurso ficcional na TV: Sedução e Sonho em Doses Homeopáticas**; São Paulo, 2002.
- BAKHTIN, M. **Os gêneros do discurso**. São Paulo: Editora 34, 2016.
- BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. 2ª reimp. da 1.ed. São Paulo: Edições 70, 2011.
- BUONANNO, Milly. **El drama televisivo: identidad y contenidos sociales**. Barcelona: Gedisa, 1999.
- BROOKS, P. **The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess**. New Haven and London: Yale University Press, 1995.
- _____, The Melodramatic Imagination – Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess. In: LANDY, Marcia. **Imitations of Life – a reader on film & television melodrama**. Detroit: Wayne State University Press, 1991.
- CAMPEDELLI, S.Y. **A telenovela**. São Paulo: Ática, 1985.
- GALLAND, A. **As mil e uma noites**. Harper Collins: Rio de Janeiro, 2015.
- HUPPES, Ivete. **Melodrama gênero e permanência**. Ateliê Editorial: Cotia, 2000.,
- JOST, F. **Compreender televisão**. Porto Alegre: Sulina, 2007.
- LOPES, M. I. V. de. Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação. **Comunicação & Educação**, [S. l.], n. 26, p. 17-34, 2003. DOI: 10.11606/issn.2316-9125.v0i26p17-34. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/comueduc/article/view/37469>. Acesso em: 6 jul. 2022.
- MARTIN-BARBERO, M. Melodrama: o grande espetáculo popular. In: **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.
- MARTÍN-BARBERO, J.; REY, G. **Os exercícios do ver: Hegemonia audiovisual e ficção televisiva**. Ed. Senac, 2001.
- MOTTER, M. L. As telenovelas brasileiras: heróis e vilões. **Revista latinoamericana de ciencias de la comunicación**, v. 1, n. 1, p. 64-74, 2004. Disponível em: <https://www.eca.usp.br/acervo/producao-academica/001834306.pdf>. Acesso em: 05 jul. 2022.
- _____, M. L. A TELENOVELA: DOCUMENTO HISTÓRICO E LUGAR DE MEMÓRIA. **Revista USP**, [S. l.], n. 48, p. 74-87, 2001. DOI: 10.11606/issn.2316-9036.v0i48p74-87. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/32893>. Acesso em: 20 jul. 2022.

OROZ, S. **Melodrama: O cinema de lágrimas da América Latina** / Silvia Oroz. - 2ª ed. rev. e ampl.- Rio de Janeiro: Funarte, 1999.

ORTEGA, Daniela Afonso. **De Tarcísio a Cauã**: masculinidades na telenovela. 2019. Dissertação (Mestrado em Teoria e Pesquisa em Comunicação) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.
doi:10.11606/D.27.2019.tde-24092019-160713. Acesso em: 2022-07-01.

PALLOTTINI, R. **Dramaturgia de televisão**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

SETENTA anos esta noite. **Globoplay**. Disponível em:
<https://globoplay.globo.com/v/10148732/?s=0s>. Acesso em: 01 de jun. de 2022.

SILVA, A. L. da. Melodrama, excesso e narrativas midiáticas: uma sistematização baseada na abordagem de parentesco intelectual. **MATRIZES**, [S. l.], v. 16, n. 1, p. 181-207, 2022. DOI: 10.11606/issn.1982-8160.v16i1p181-207. Disponível em:
<https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/180119>. Acesso em: 20 jun. 2022.

SIMÕES, P. G.; FRANÇA, V. Telenovelas, telespectadores e representações do amor. **Revista Eco-Pós**, [S. l.], v. 10, n. 2, 2009. DOI: 10.29146/eco-pos.v10i2.1017. Disponível em:
https://revistaecopos.eco.ufjf.br/eco_pos/article/view/1017. Acesso em: 7 jul. 2022.

THOMASSEAU, Jean Marie. **O Melodrama**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

VOGLER, Christopher. **A jornada do escritor**: estrutura mítica para escritores. 3.ed. São Paulo: Aleph, 2015.

WILLIAMS, L. “**Tales of sound and fury...**” or, The elephant of melodrama. In: C. Gledhill & L. Williams (Eds.), **Melodrama unbound: Across history, media, and national cultures**. Columbia University Press, 2018.

SINGER, B. **Melodrama and Modernity**: Early Sensational Cinema and Its Contexts. New York: Columbia University, 2001.

STRAMASSO, C. Especial “70 Anos Esta Noite” celebra história das novelas nesta terça. **Popline**. São Paulo, 21 de dez. de 2021. Disponível em:
<https://portalpopline.com.br/especial-70-anos-esta-noite-celebra-historia-novelas/>. Acesso em: 01 de jun. de 2022.