

Avenida Brasil: uma leitura da telenovela sob a luz do melodrama¹

Luís Enrique Cazani Júnior²

Resumo

Esta comunicação adentra ao palco do melodrama francês para vislumbrar as propriedades remanescentes desse gênero dramático na primeira fase da telenovela *Avenida Brasil* (2012). No quadro teórico de referência são apresentados: a constituição da matriz por Oroz (1992), as correntes clássica, romântica e diversificada em Thomasseau (2005), a expansão do gênero como estética em Brooks (2005), a natureza das personagens e expedientes que integram o caudaloso substrato dessa representação artística: à parte, monólogo, diálogo, confiança, quadro vivo, balé, canção, peripécia, reconhecimento, catástrofe e golpe de teatro. O protocolo metodológico foi estabelecido na análise comparativa dos sete primeiros capítulos da telenovela com o melodrama clássico *Coelina ou a Filha do Mistério* (1800).

Palavras-chave: audiovisual; telenovela; melodrama.

Abstract

The article presents the remaining characteristics of the french melodrama in the first phase of the soap opera *Avenida Brasil* (2012). It contains: the constitution by Oroz (1992), the classical, romantic and diverse currents by Thomasseau (2005), the expansion of gender as aesthetic in Brooks (2005), characters and the elements of the voluminous substrate of this artistic representation: apart, monologue, dialogue, confidential information, tableau, ballet, song, mishap, recognition, catastrophe and theatrical coup. The methodological protocol was established in the comparative analysis of the first seven chapters of the soap opera with the classic melodrama *Coelina or the Mystery Daughter* (1800).

Keywords: audiovisual; telenovela; melodrama.

Artigo recebido em: 31/07/2016

Aceito em: 19/12/2016

1 O texto é uma revisão e ampliação do artigo homônimo publicado no XIV Congresso Internacional IBERCOM-2015.

2 Mestre e graduado em Comunicação pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho - Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação (FAAC/Unesp). Foi bolsista de mestrado da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). E-mail: cazani@outlook.com.

Introdução

Abrem-se as cortinas para esta exposição acerca do melodrama francês, gênero de teatro considerado como uma das matrizes da telenovela. Ao examinar sua manifestação no cinema latino-americano, Oroz (1992) fixa no Renascimento suas prováveis origens. Nessa leitura, a musicalidade e o sentimentalismo que caracterizam o movimento estão presentes na Ópera e no Drama Lírico, respectivamente. Contudo, a prioridade dada a cada uma das propriedades suplanta a sua existência. Ao articulá-las, desencadeia-se a emergência do gênero sob a forma clássica na França em 1800, em plena Era Moderna. Além da Ópera e do Drama Lírico, são expostas como influências a Comédia Lacrimosa, a Pantomima e a Novela Gótica. A Comédia Lacrimosa centra-se em temas do cotidiano, objetivando comover a plateia; a Novela Gótica explora o ocultismo e o fantasioso nas histórias; e a Pantomima é uma arte periférica, com processo de significação que se assenta na imitação, na gesticulação e nos movimentos corpóreos. Esses são os atributos dos gêneros primários que se sobressaem no melodrama.

De acordo com Brooks (1995), o melodrama francês absorveu e recusou elementos da Novela Gótica. Segundo ele, a Novela Gótica “preocupa-se com os estados de pesadelo, com os cativos, com as fugas frustradas e com a inocência enterrada viva, incapaz de expressar-se e ser reconhecida” e o melodrama “tende a divergir do romance gótico em seu otimismo, sua alegação de que a imaginação moral pode abrir tanto as esferas angelicais bem como as profundezas demoníacas para dissipar a ameaça do caos moral” (BROOKS, 1995, p. 17-18)³. Ele destaca que a substituição de letreiros pelo diálogo na Pantomima pode ser considerada o movimento precursor do melodrama. Isso ocorreu pela incompreensão das frases pelo público que era, em sua grande maioria, analfabeto. Martín-Barbero (2008) explica que a ausência inicial de sonoridade na Pantomima foi desencadeada pela regulamentação, que objetivava preservar a arte clássica. Dessa forma, o melodrama, como sucessor da Pantomima, assentou-se, também, na visualidade, constituindo a maioria de seus sentidos sob a forma de imagens.

Na continuidade desse relato, o melodrama francês evolui, diversifica e expande-se, como segue.

Correntes do melodrama francês

O melodrama emerge na Primeira República Francesa (1792-1804) e atravessa períodos históricos distintos: Primeiro Império (1804-1814), sob a rédea de Napoleão I, a Monarquia dos Bourbons (1814-1830), a Monarquia de Julho (1830-1848),

³ Tradução livre: “it is equally preoccupied with nightmare states, with clausturation and thwarted escape, with innocence buried alive and unable to voice it’s claim to recognition” e, ainda, “it tend to diverge from the Gothic novel in it’s optimism, it’s claim that the moral imagination can open up the angelic spheres as well as the demoniac depths and can allay the threat of moral chaos”.

com Luís Filipe I, a Segunda República (1848-1852), o Segundo Império (1852-1870) e a Terceira República (1870-1940). Thomasseau (2005), um consagrado e respeitado crítico do melodrama francês, distribui suas materializações nos períodos: clássico (1800-1823), romântico (1823-1848) e diversificado (1848-1914).

É estabelecido como marco fundador da corrente clássica a encenação em 1800, no teatro Ambigu-Comique, na cidade de Paris, da peça *Coelina ou a Filha do Mistério*, escrita por René Charles Guilbert de Pixérécourt. Na leitura de Thomasseau (2005), os eventos festivos e espetaculares da Revolução Francesa incidiram nas elaborações das artes cênicas, construídas visando à fruição prazerosa e a compreensão pela plateia inculta. O crítico francês elenca como propriedades da primeira fase: utilização de balés, de músicas, de monólogos e de personagens cômicas; divisão da unidade dramática em três atos, assim como na Ópera; manutenção do ideal proposto pela tradição teatral a respeito dos limites das categorias clássicas; representação marcada pelo extremo e pelo excesso que demarcam os valores da história; emprego do acaso e do mistério; subordinação de relações amorosas à racionalidade; e articulação de valores absolutos e contrários.

A corrente romântica do melodrama francês surge durante a Monarquia dos Bourbons e deve ser entendida como a primeira transformação do modelo clássico. Segundo Thomasseau (2005), a linha romântica fundava-se na movimentação intensa, na paixão, na miséria, nos vícios, na violência, no sarcasmo, no adultério, nas inovações tecnológicas e na encenação em cinco atos, subdivididas em quadros autônomos, como no romance-folhetim. Modifica-se o engendramento dramático, proliferando os espaços, as personagens, as elipses e os prólogos explicativos, além de superar os limites das categorias clássicas, do uso de balé, de música, de monólogo, de personagem cômica e do desfecho punidor.

Além da corrente clássica e da romântica, Thomasseau (2005, p. 98) reúne sob a denominação “melodrama diversificado”, as obras do período de 1848 à 1914: “melodrama militar, patriótico e histórico; o melodrama de costumes e naturalista; o melodrama de aventuras e de exploração; o melodrama policial e judiciário”. O melodrama propaga-se, atingindo outros artefatos, e angaria o *status quo* de estética.

A estética melodramática

Ao analisar a expansão do gênero de teatro, Brooks (1995) postula sobre a criação de uma possível “estética melodramática”. O vocábulo “melodrama” representa, segundo ele, um fenômeno originado na efervescência das revoluções burguesas na Europa. Ao descrevê-lo, definindo-o como estética expressionista que enfoca o homem e a moralidade, o autor postula sobre a superação dos limites conferidos pelo gênero de teatro, com sua extensão a inúmeros produtos culturais, incluindo a telenovela.

As conotações da palavra são provavelmente semelhantes para todos nós. Elas incluem: a indulgência de forte emotividade; a polarização e a esquematização moral; estados, situações ou ações extremas; vilania com a perseguição do bem e a recompensa da virtude; expressão extravagante; tramas escuras, suspense e peripécia de tirar o fôlego. (BROOKS, 1995, p. 11-12)⁴

Brooks (1995) destaca musicalidade e gestualidade, propriedades remanescentes dos gêneros primários Ópera e Pantomima, na estética. A referência ao som atinge a tonalidade, a modulação e o ritmo. A música identifica a personagem, enfatiza sua entrada em cena, o estado, a tensão e a movimentação da história. A ação e os sentimentos são exteriorizados de tal forma que a clareza, a hipérbole, o maniqueísmo, a polarização e a exaustão sensorial tornam-se marcas. O emprego da hipérbole deixa claro e legível o texto cênico, acentuando os princípios opostos em debate. Segundo Brooks (1995, p. 36), “a polarização é horizontal e vertical: personagens representam os extremos e passam por situações extremas. O meio termo e a condição mediana são excluídos”⁵. As reversões, as revelações e os confrontos alimentam o drama. A capacidade de surpreender, de comover, de encantar e de consagrar valores positivos completa a caracterização, segundo o autor, dessa “estética do admirável”.

Os expedientes do melodrama clássico

À parte, monólogo, diálogo, informação confidencial, quadro vivo, golpe de teatro, balé e canção são expedientes da matriz melodramática, conceitos extraídos da peça *Coelina ou a Filha do Mistério* (1800), escrita por René Charles Guilbert de Pixérécourt, e vislumbrados nos sete primeiros capítulos da telenovela *Avenida Brasil* (2012), de João Emanuel Carneiro. Eles refletem valores, sentimentos, pensamentos, intenções e reações de personagens. São acrescentados a peripécia, o reconhecimento e a catástrofe, elementos da tragédia grega postulados por Aristóteles (1966), em um estudo associativo ao golpe de teatro, definindo-os como base na observação direta.

A primeira fase da telenovela centra-se nos desdobramentos de um golpe aplicado por Cármen Lúcia em Genésio, que morre atropelado à caminho da delegacia em um acidente causado pelo jogador de futebol Jorge Tufão. Carminha aproveita a culpa do jogador para tramar novamente. Já a peça de teatro gira em torno de Coelina, órfão e rica, disputada pelo primo Stephany e pelo tio Truguelin. Dufour, pai de Stephany, é tutor de Coelina e não deseja que seu filho se case com a moçoila por ela ser mais rica. O tio materno aproveita o ensejo para cobiçar a sobrinha em nome de seu filho.

4 Tradução livre: “The connotations of the word are probably similar for us all. They include: the indulgence of strong emotionalism; moral polarization and schematization; extreme states of being, situations, actions; overt villainy, persecution of the good and final reward of virtue; inflated and extravagant expression; dark plottings, suspense, breathtaking peripety”.

5 Tradução livre: “polarization is both horizontal and vertical: characters represent extremes, and they undergo extremes, passing from heights to depths, or the reverse, almost instantaneously. The middle ground and the middle condition are excluded”.

À parte

À parte ou aparte, do francês *à part*, é um recurso dramático empregado para revelar ao público os posicionamentos da personagem diante de uma ação encenada. Ao externaliza-los, o expediente promove a clareza no texto cênico. A natureza da revelação deve ser transgressora ou danosa, manifestando-se por meio de uma breve verbalização. O elemento estabelece uma relação de cumplicidade com a plateia, tornando a informação anunciada restrita a ela. Não está implícito a necessidade de romper a ilusão teatral para a sua utilização.

Em *Coelina ou a Filha do Mistério* (1800) há inúmeros à parte. A chegada de Truguelin angustia a mocinha Coelina que clama aos céus para não afastar-se de seu amor, Stephany: “Coelina (à parte): Ó Deus, não permita que me separem de quem me quer bem” (PIXERÉCOURT, 1800, p.15). Há, ainda, o anúncio da intervenção do vilão Truguelin quando Dufour pede que Coelina convença Francisque de permanecer em sua casa: “Truguelin (à parte): Isso é o que eu vou impedir” (PIXERÉCOURT, 1800, p.17). Por fim, Truguelin demonstra medo ao deparar-se com um policial em sua fuga: “Truguelin (à parte e colocando a mão rapidamente no bolso): Estou tremendo” (PIXERÉCOURT, 1800, p.44).

Na primeira fase de *Avenida Brasil* (2012) há três à parte. O poder de convencimento exercido por Carminha incita a utilização do elemento para não confundir o público de suas reais intenções. O elemento revela posturas contrárias às encenadas por ela. Destaca-se, ainda, que não há a quebra da quarta parede. No segundo capítulo, Carminha está em lágrimas pelo anúncio do falecimento de Genésio e acompanha a saída dos policiais. Com a partida, Carminha comemora a notícia: “Dá-lhe, Carminha. Eu não acredito. Esse foi um gol de placa. Morreu. Morreu” (AVENIDA BRASIL, 2012, capítulo 2). Ainda, neste capítulo, após o enterro de Genésio, Carminha é convidada pelo jogador Jorge Tufão para almoçar numa churrascaria no dia seguinte. Após despedir-se, Carminha deixa as falsas lamúrias da morte de lado e reage incrédula: “Não tô acreditando. Não estou acreditando. Será que hoje é meu dia, Meu Deus? Nossa. Dá-lhe, Carminha” (AVENIDA BRASIL, 2012, capítulo 2). Por fim, no quinto capítulo da telenovela, Carminha recebe a visita da mãe de Tufão, Dona Muricy. A vilã recebe bem a futura sogra que a presenteia com um pote de doce e as chaves da casa de Cabo Frio. Com a saída de Muricy, Carminha despeja o doce no lixo: “Docinho de mamão caseiro. Ô velha esclerosada. Cê caiu do céu hein? Aqui, na minha mão” (AVENIDA BRASIL, 2012, capítulo 5).

Diferentemente da matriz melodramática, em *Avenida Brasil* (2012) o elemento torna-se de uso exclusivo da vilã.

Monólogo

Verbalizações reflexivas, extensas e solitárias são comumente conhecidas na dramaturgia como monólogos. É natural uma aproximação do conceito com à parte, já que em ambas as situações não há personagem como interlocutor. Ao compará-los, detona-se que a métrica e a relação que estabelecem os distinguem. Ao analisar a sua natureza, Thomasseau (2005, p.31) indica a existência de dois tipos: o recapitulativo é utilizado “sempre que uma situação emaranhada obrigue a lembrar o sentido da trama” enquanto o patético “serve para suscitar e manter o pathos, seja o do vilão, que depois de mentir para todas as outras personagens diz a verdade ao público e traz à luz o negrume de sua alma ou seus remorsos”.

No início do terceiro ato de *Coelina ou a Filha do Mistério* (1800) há um extenso monólogo patético ao qual apresenta-se um trecho a seguir. Ocultando sua identidade sob o disfarce de um camponês, Truguelin lamenta os infortúnios enquanto foge pelas montanhas.

Truguelin: Onde estou? E de quem é essa voz ameaçadora? Céu! Essa ponte... essas rochas... este rio. Ele é lindo. Lá minha mão criminoso derramou o sangue de um infeliz. Ó terra! No teu seio, sou monstro indigno de vida. Ó Deus, você me fez tão mal entendido por tanto tempo. Ver o meu remorso, meu sincero arrependimento derramado sobre mim, este bálsamo consolador. Pare, desgraçado! (PIXERÉCOURT, 1800, p. 41)

Destaca-se que não há monólogos na primeira fase da telenovela *Avenida Brasil* (2012).

Diálogos

O diálogo pressupõe a existência de, pelo menos, duas personagens no ato comunicativo. A natureza da sua informação pode determinar o curso da ação e instaurar novos percursos na história, principalmente, quando a informação é confidencial. Ela promove desdobramentos significativos e envolve uma relação de cumplicidade entre as personagens.

Em *Coelina ou a Filha do Mistério* (1800), Truguelin confia-se com sua empregada Germain, demonstrando preocupações quanto a presença de Francisque na casa de Dufour. Essas confidências são ouvidas por Coelina que constata as verdadeiras intenções do vilão. Há, também, a confidência da mocinha com Tienette, revelando sua paixão por Stephany. No primeiro capítulo de *Avenida Brasil* (2012), Rita ouve Carminha tramando um golpe por telefone. Suas confidências com Max também são ouvidas por Genésio. No segundo capítulo, Tufão confia-se com Monalisa, revelando que atropelou e matou Genésio. O revelar de ambas as situações promovem alterações significativas: desmascaramento de Carminha e o término do relaciona-

mento de Tufão e Monalisa. Na tessitura da história, as armações de Carminha e Max são reveladas através desse recurso.

Quadro Vivo

Quadro vivo, do francês *tableau vivant*, é a forma de sublinhar as emoções e as expressões das personagens, tornando-as estáticas na cena. Em *Coelina ou a Filha do Mistério* (1800), o recurso é utilizado tando no ápice da tensão de cada ato quanto na constituição de momentos de distensão. No primeiro ato, Truguelin ataca Francisque com a ajuda de Germain: “Truguelin puxa uma adaga de seu seio. Francisque retira uma arma de fogo. Germain agarra firmemente o braço direito e pega sua arma. Tableau” (PIXERÉCOURT, 1800, p.22). Ha, ainda, o seu emprego durante o romanceio de Stephany e Coelina no segundo ato, na prisão de Truguelin e no encerramento da peça, ambos no terceiro ato.

O expediente é empregado em *Avenida Brasil* (2012) diante das reações das personagens nas passagens de cenas, blocos e capítulos da telenovela. Acentua-se os efeitos de sentido por meio do close e do congelamento da tela no término do capítulo.

Figura 1 - Tableau ao final do primeiro capítulo de Avenida Brasil.



Fonte: Rede Globo

Balé e Canção

Apresentações de números musicais e dança são frequentes no melodrama clássico, situadas nos momentos de distensão dramática. As raízes na musicalidade das matrizes fundamentais do drama admite naturalmente essa inserção. Em *Coelina ou a Filha do Mistério* (1800), há dois momentos em que são encontrados os recursos: no romanceio de Stephany e Coelina no segundo ato e no encerramento da peça no terceiro ato. Já a primeira fase de *Avenida Brasil* (2012) apresenta danças em momentos específicos: comemoração do título do Campeonato Carioca de Tufão, o samba no seu

casamento com Carminha no Divino Futebol Clube e nas cenas do réveillon. Destaca-se a presença da dança na abertura da novela e na segunda fase através do gênero charme.

Golpe de teatro: peripécia, reconhecimento e catástrofe

O pensamento aristotélico compreende a peripécia, o reconhecimento e a catástrofe como elementos do enredo da tragédia grega. Aristóteles (1966, p. 80-81) define catástrofe como “uma ação perniciosa e dolorosa, como o são as mortes em cena, as dores veementes, os ferimentos e mais casos semelhantes”, a peripécia como “mutação dos sucessos, no contrário” e reconhecimento como “passagem do ignorar ao conhecer, que se faz para amizade ou inimizade das personagens que estão destinadas para a dita para a desdita”. Os três conceitos promovem alterações significativas no drama.

Ao averiguar a presença de catástrofes em *Coelina ou a Filha do Mistério* (1800), nota-se a presença de apenas uma ação que pode ser associada ao conceito: Francisco é brutalmente ferido por Truguelin em uma emboscada. Já na telenovela há duas catástrofes: o atropelamento de Genésio e o acidente de ônibus que leva ao aborto espontâneo de Monalisa, no final do primeiro e do quinto capítulo respectivamente. Ambas as situações dramáticas promovem a tensão necessária para a interrupção da veiculação do capítulo.

Reconhecer pressupõe um conhecimento anterior. O conceito denominado reconhecimento envolve, principalmente, questões identitárias, como a constatação de laços familiares e de relacionamentos. Ao empregar o verbo “ignorar”, admite-se momentos que revelem a passagem do desconhecido para conhecido. O filósofo grego elenca estigmas, as habilidades, os eventos do passado e o silogismo como mecanismos. No primeiro capítulo de *Avenida Brasil* (2012), ao retornar à sua casa para pegar uma boneca, Rita ouve as confidências de Carminha ao telefone. A temática? O golpe que aplicará em Genésio. A mocinha deixa de ignorar as intencionalidades da madrasta e parte para revelar as informações obtidas para o pai. Esta situação é similar a uma cena encenada em *Coelina ou a Filha do Mistério* (1800). Logo no primeiro ato da peça de teatro, Coelina ouve as confissões de Truguelin à Germain e promete intervir. Destaca-se que o reconhecimento mais emblemático ocorre no segundo ato. Em meio aos preparativos do casamento, uma carta enviada por Truguelin revela que Coelina não é sobrinha de Dufour. A revelação provoca a expulsão da mocinha e o cancelamento de seu casamento com Stephany. No gancho do final do segundo capítulo de *Avenida Brasil* (2012), Carminha revela para Max a aproximação de Jorge Tufão após o enterro do marido. Contudo, o ato do jogador provoca um certo estranhamento para a vilã. A partir de uma série de indícios que são relatados, tais como, a marca do carro indicada no laudo do acidente, equívocos sobre a localidade

da casa ao levá-la e o nome da ex-mulher de Genésio, a vilã conclui que Tufão pode ter sido o responsável pelo atropelamento que vitimou Genésio. Ainda que não esteja no período do corpus analisado, destaca-se que no centésimo capítulo, após encontrar uma foto da moçoila no quarto de Nilo, Carminha descobre que sua cozinheira Nina é Rita.

É comum encontrar na literatura a associação de peripécia à aventura. Essa situação dramática que institui uma reação contrária a esperada gera um percurso visando reequilibrar as forças. Ao debruçar-se sobre esse conceito, destaca-se a tradução de Gazoni (2006) que ressalta que o conceito não estabelece-se apenas com a alteração de polos, mas necessita manifestar a imprevisibilidade nos acontecimentos.

Como a mudança de fortuna se dá tanto no enredo simples como no enredo complexo, mas a peripécia é exclusiva do segundo, forçoso é reconhecer que “a mudança dos acontecimentos no seu contrário” não se refere à passagem da fortuna (eutukhia) para o infortúnio (dustukhia) ou vice-versa, preceituada no final do capítulo 7. Como a frase *he eis to enantion tôn prattomenôn metabolê* (“a mudança dos acontecimentos no seu contrário”) é genérica o bastante para comportar também a mudança de fortuna, faz-se necessário entender *hathaper eiretai* (“da maneira como dissemos”) como restrição que limita seu alcance. As traduções, então, ligam o *kathaper eiretai* não ao final do capítulo 7 (1451 a 12-15), mas ao trecho final do capítulo 9, mais precisamente a 1452 a 2-4. Se essa hipótese é correta, como parece, à peripécia sempre estará associado um elemento inesperado (para *tên doxan...*) mas que conserva um caráter causal. (GAZONI, 2006, p. 74)

As pontuações do tradutor são importantes no sentido que favorecem uma aproximação do conceito de peripécia com golpe de teatro. Segundo Pavis (2011, p. 287), o golpe de teatro é a “ação totalmente imprevista que muda subitamente a situação, o desenrolar ou a saída da ação”. A peripécia estabelece-se na imprevisibilidade e na alteração, do mesmo modo que o golpe de teatro. Contudo, a alteração é no sentido contrário ao esperado. Catástrofe ou reconhecimento quando imprevistos também são considerados golpes de teatro. Deve ser imprevisto para personagem ou para personagem e o público. *Avenida Brasil* (2012) admite inúmeras peripécias. No salão de beleza, Monalisa assiste a uma entrevista concedida por Jorge Tufão. Para sua cliente, Monalisa revela o relacionamento com o jogador e sua amiga Olenca questiona a seriedade da relação. Tufão anuncia que irá se casar deixando-a desolada. Admitindo logo no início da cena a seriedade do relacionamento, o anúncio realizado tem o efeito contrário em Monalisa. Tufão chega ao Divino para concretizar o pedido realizado pela televisão e é recebido com descrédito pela namorada, que acredita que ele se casará com outra. Esclarecido o mal entendido, Tufão pede Monalisa em casamento e ela aceita. No final do primeiro capítulo, Genésio tenta utilizar seu último sopro de vida para pedir a penalização da vilã, revelando insistentemente seu nome: Cármen Lúcia Moreira de Souza. Tufão compreende o gesto como um pedido de proteção a mulher, obtendo o efeito contrário

No segundo capítulo, Rita esconde-se no telhado de Carminha e Max. Ao ser pega por Carminha, os policiais chegam a casa. Max e Carminha tentam fugir pelo fundo enquanto Rita leva os policiais até o fundo. Carminha não consegue fugir e enfrenta os policiais. O anúncio do falecimento feito pelos policiais surpreende Rita e Carminha, que esperavam a prisão da vilã após Genésio desmascará-la. Carminha prepara um café da manhã para as duas. Rita refuta o convite afirmando que não revelará a localização do dinheiro. Carminha tenta demonstrar compaixão pela garota e Rita permanece incrédula. Carminha revela que vai embora, entra na caminhonete com Max e parte. Rita comemora, volta para a cozinha e come. Posteriormente, Rita vai checar o dinheiro, sendo surpreendida por Carminha.

A peripécia pode provocar momentos cômicos na trama. No segundo capítulo, ao deparar-se com Verônica e Noêmia no mesmo restaurante, Cadinho esquiva-se tentando ir embora sem encontrá-las. Ele paga o recepcionista para não revelar que esteve ali. Contudo, sua expectativa é quebrada quando é reconhecido por um cliente que o chama em voz alta. Cadinho tenta reverter a situação, levando o cliente para o lugar mais afastado possível das mesas das esposas. Ao sentar-se à mesa, uma orquestra se aproxima e leva todo o restaurante a olhar para mesa. Cadinho esquiva-se novamente. Uma nova ação institui o mesmo efeito: garçom leva o bolo até a mesa e todo restaurante canta parabéns a mulher do cliente. Cadinho esconde-se e posteriormente consegue ir embora sem deixar rastros.

Ao partir desse pressuposto e admitindo a existência de uma linha tênue entre os conceitos, define-se peripécia como evento imprevisível que promove a contrariedade na história, gerando expectativa e resultado opostos. Já o golpe de teatro deve ser compreendido como mudança imprevista, podendo assumir a forma de peripécia, reconhecimento ou catástrofe. As alterações promovidas não são triviais; inseridas na dinâmica da história aproximam ou afastam a personagem de seus objetivos; favorecerem desdobramentos, alteram cursos e instituem novos percursos, tornando ágil o drama.

Na tabela abaixo são indicados o aparecimento da peripécia, do reconhecimento e da catástrofe como situações de gancho de final de capítulo de *Avenida Brasil* (2012).

Quadro 1: Peripécia, reconhecimento e catástrofe nos finais de *Avenida Brasil*

Capítulo	Peripécia	Reconhecimento	Catástrofe
1	X		X
2		X	
3			
4		X	
5			X
6			

Fonte: Elaborado pelo autor.

1 – Tufão atropela e mata Genésio. Genésio clama por justiça contra Carminha o jogador compreende o gesto como um pedido de proteção.

2 – Carminha conclui que Tufão atropelou Genésio.

3 – Carminha beija Tufão.

4 – Monalisa encontra Tufão e Carminha juntos no apartamento.

5 – Monalisa sofre um acidente de ônibus.

6 – Rita revela a Betânia que procurará Tufão.

Personagens

O melodrama é composto prioritariamente por uma tríade de personagens: protagonista, antagonista e comediante. O drama apresenta, portanto, duas linhas dramáticas: tensiva e distensiva. Acrescenta-se ao rol de personagens confidentes ou auxiliares. Em *Coelina ou a Filha do Mistério* (1800), Truguelin é o antagonista, tendo Germain como auxiliar. Coelina é a protagonista e tem Tienette como auxiliar. Coelina é protagonista-vítima e protagonista-heroína. Na linha distensiva encontra-se Faribole. Em *Avenida Brasil* (2012), Rita é Coelina é protagonista-vítima e protagonista-heroína, tendo como auxiliar Mãe Lucinda. Carminha é a antagonista e tem como confidente Max. Na linha distensiva encontramos as trapalhadas de Cadinho. Em ambas as histórias há um casal, Coelina e Stephany – Tufão e Monalisa, além de patriarcas que sofrem algum tipo de dano: Franscique e Genésio.

Considerações finais

À parte, monólogo, diálogo, informação confidencial, quadro vivo, balé, canção, peripécia, reconhecimento, catástrofe e golpe de teatro integram tanto o caudaloso subtrato do melodrama francês representado aqui por *Coelina ou a Filha do Mistério* (1800) quanto *Avenida Brasil* (2012). A telenovela, como uma reelaboração da matriz melodramática, mantém os fundamentos do gênero, apresentando um grau acentuado de similaridade. Modifica-se a natureza da linguagem permanecendo essa representação cênica no registro audiovisual.

Referências

AVENIDA BRASIL disponível em: <<http://gshow.globo.com/novelas/avenida-brasil/capitulo/2012/3/26/tufao-atropela-genesio.html>>, Acesso: 11.02.2016.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução, prefácio, introdução e apêndices de Eudoro de

Souza. Porto Alegre: Editora Globo, 1966.

BROOKS, P. **The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess.** Yale University Press and New Haven and London, 1995.

GAZONI, F. M. **A Poética de Aristóteles: tradução e comentários.** Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP. Recuperado em 18 de março de 2015, de: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8133/tde08012008-101252/pt-br.php>>

MARTÍN-BARBERO, J. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia.** Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2008.

HUPPES, I. **Melodrama: o gênero e sua permanência.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

OROZ, S. **Melodrama: o cinema de lágrimas da América Latina.** Rio de Janeiro: Rio F. Ed, 1992.

PAVIS, P. **Dicionário de teatro.** São Paulo: Perspectiva, 2011.

PIXERÉCOURT, R. C. G. **Coelina, ou l'enfant du mystere.** França, 1800.

THOMASSEAU, J. M. **O melodrama.** São Paulo: Perspectiva, 2005.