

## **Melodrama nas telenovelas brasileiras: um estudo de caso de *Gabriela*, Globo, 1975**

Título espanhol: Melodrama en las telenovelas brasileñas: un estudio de caso de *Gabriela*, Globo, 1975

Título inglês: Melodrama in Brazilian telenovelas: a case study of *Gabriela*, Globo, 1975

---

JULIANA TILLMANN<sup>1</sup>

---

**Resumo:** O objetivo do artigo é discutir os elementos melodramáticos presentes nas telenovelas brasileiras. Para tal, proponho como estudo de caso o exame de *Gabriela*, produção da Globo exibida em 1975. O objetivo específico é identificar e analisar os recursos melodramáticos presentes nessa telenovela, que é um produto da década de 1970, período de consolidação do gênero no Brasil, assim como uma época de experimentações e inovações estéticas (Ribeiro; Sacramento, 2018). O artigo está estruturado em quatro partes: contextualização do melodrama nas telenovelas; uma breve discussão sobre a imaginação melodramática (Brooks, 1995); apresentação da metodologia de análise dos videogramas; e exame e discussão de cenas que apresentam elementos do melodrama em *Gabriela*.

**Palavra-chave:** imaginação melodramática; *Gabriela*, 1975; telenovelas.

**Resumen:** El objetivo del paper es discutir los elementos melodramáticos presentes en las telenovelas brasileñas. Para ello, propongo como estudio de caso el examen de *Gabriela*, producción

---

<sup>1</sup> Historiadora, autora-roteirista e atriz. Doutora em Comunicação e Cultura pelo PPGCOM-UFRJ, na linha de pesquisa de Mídias e Mediações Socioculturais, com bolsa Capes, Faperj Nota 10 e sanduíche CNPq na Universidade Sorbonne Nouvelle, com pesquisa no Institut national de l'audiovisuel (Ina). Tem mestrado e graduação em História, ambos pela PUC-Rio, e cursou dois anos do curso de graduação em Artes Cênicas na Unirio. É pesquisadora associada do Núcleo de Estudos e Projetos em Comunicação (Nepcom/ECO-UFRJ).

de Globo projectada em 1975. El objetivo específico es identificar y analizar los recursos melodramáticos presentes en esta telenovela, producto de la década de 1970, un período de consolidación del género en Brasil, así como una época de experimentación e innovaciones estéticas (Ribeiro; Sacramento, 2018). El artículo se estructura en cuatro partes: contextualización del melodrama en las telenovelas; una breve discusión sobre la imaginación melodramática (Brooks, 1995); presentación de la metodología de análisis de videogramas; y examen y discusión de escenas que presentan elementos de melodrama en *Gabriela*.

**Palabras clave:** imaginación melodramática; *Gabriela*, 1975; telenovelas.

**Abstract:** The objective of this paper is to discuss the melodramatic elements present in Brazilian telenovelas. As a case study, I propose the examination of *Gabriela*, a Globo production broadcast in 1975. The specific objective is to identify and analyze the melodramatic elements in this telenovela, which is a product of the 1970s, a period of consolidation of the genre in Brazil, as well as a time of experimentation and aesthetic innovations (Ribeiro; Sacramento, 2018). The article is structured in four parts: contextualization of melodrama in telenovelas; a brief discussion of melodramatic imagination (Brooks, 1995); presentation of the videogram analysis methodology; and examination and discussion of scenes that present elements of melodrama in *Gabriela*.

**Keywords:** melodramatic imagination; *Gabriela*, 1975; telenovelas.

“Em forma de tango ou telenovela,  
de cinema mexicano ou reportagem policial,  
o melodrama explora nestas terras um profundo filão  
de nosso imaginário coletivo, e não existe  
acesso à memória histórica nem projeção possível  
sobre o futuro que não passe pelo imaginário”.  
Martín-Barbero (1997, p. 304)

## Introdução

O objetivo global do artigo é discutir os elementos melodramáticos presentes na linguagem audiovisual televisiva brasileira, mais especificamente no seu principal produto, as telenovelas. O objetivo específico é identificar e analisar os recursos melodramáticos na telenovela *Gabriela*, produção da Globo exibida em 1975. A escolha por um produto da década de 1970 se justifica por esse período ter sido um momento de consolidação do gênero no Brasil, assim como uma época de

experimentações e inovações estéticas (Ribeiro; Sacramento, 2018). Ao mesmo tempo em que se estava produzindo “a” telenovela brasileira, também estava-se experimentando novas linguagens, sem abandonar elementos fundamentais do folhetim eletrônico, como, por exemplo, o melodrama. *Gabriela* é uma opção interessante para estudo de caso porque foi exibida na faixa das 22h, que permitia inovações estéticas por conta de um público mais reduzido e também porque trazia elementos fundamentais das telenovelas.

O artigo está estruturado em quatro partes: contextualização do melodrama nas telenovelas; uma breve discussão sobre a imaginação melodramática proposta por Peter Brooks; apresentação da metodologia, explicando o uso da categoria enunciado e o exame dos videogramas; e a análise de cenas bastante exemplares do melodrama em *Gabriela*, de 1975.

## **Telenovelas brasileiras e melodrama**

As telenovelas brasileiras podem ser identificadas como um gênero televisivo que apresenta características do melodrama. Neste artigo, tenho Mikhail Bakhtin (1997) como referência para a compreensão do conceito de gênero, em diálogo com pesquisadores que utilizam a sua teoria para a análise da televisão, como Ribeiro, Sacramento e Roxo (2014); Gomes (2002); Fachine (2001); Machado (2000); DaMatta (1997); Martín-Barbero (1997); Meirelles (2009); entre tantos outros. O gênero discursivo é utilizado aqui para melhor compreender as características diacrônicas e sincrônicas das narrativas da telenovela brasileira. Corroboro com os estudos que entendem este tipo de programa televisivo pertencendo a um conjunto de discursos narrativos com características relativamente estáveis, como o melodrama, mas também com rupturas e inovações.

Segundo Itania Gomes (2002), os gêneros são também uma maneira de se comunicar com o público, ao situar a audiência da televisão “em relação a um programa, em relação ao assunto nele tratado e em relação ao modo como o programa se destina ao seu público”. Tanto os realizadores dos programas de televisão como os telespectadores fazem parte de um contexto cultural e compartilham os códigos e os sentidos, por isso se comunicam e identificam (produzem e interpretam) um determinado tipo de produto, como a telenovela ou programa de auditório. E mais, realizadores e públicos conhecem os códigos melodramáticos, como veremos mais à frente. Os gêneros não são um bloco uniforme e estático no tempo e no espaço, pelo contrário, são

“categorias culturais” (Mittel, 2004). Afirmar que os gêneros são categorias culturais é apontar para um conjunto de práticas e de produção de formas e de sentidos que estão em constante transformação, negociação, tensão e disputa, mas que mantém características ao longo do tempo. Essa estabilidade evidencia o aspecto polifônico de cada enunciado e conservação de certos códigos e sentidos que permitem a comunicação (Bakhtin, 1997).

O melodrama como gênero e como categoria descritiva (como, no caso, da telenovela) circulou e circula nas formas teatrais, literárias, radiofônicas, cinematográficas, televisivas e digitais. Os usos e sentidos para a palavra melodrama foram e são bastante variados ao longo do tempo e espaços geográficos. Segundo Martín-Barbero (1997), o melodrama foi uma forma de teatro popular que surgiu na França e na Inglaterra no final do século XVIII. O melodrama também começou a ser usado, de acordo com Thomasseau (2005, p. 16), para se referir a espetáculos tipo ópera e opereta na Itália no século XVII. Desde então, a palavra vem ganhando diferentes usos e sentidos. Uma das características principais do melodrama, segundo Peter Brooks (1995), é a dimensão moral, mais precisamente o conflito moral ou a polarização moral. Como veremos, é muito presente em *Gabriela*. Outra característica melodramática é o uso de objetos que ganham significados muito maiores do que suas propriedades físicas e funcionais e são ferramentas narrativas para comunicar um sentido, sentimento, memória e emoção com o espectador. No audiovisual, este recurso melodramático é bastante explorado, como veremos em *Gabriela*. Rosane Svartman afirma que “as telenovelas muitas vezes têm objetos sagrados” que “são aqueles que se referem a momentos essenciais da trama, dos relacionamentos ou sentimentos” (2023, p. 56). Brooks fala de “objetos triviais” que são transformados pelas personagens e/ou narradores (narrador câmera, montagem e direção, no caso da telenovela) em objetos com dimensão desproporcional, que atuam como “signo da ação humana” (1995, p. 162). O que nos leva a outra característica do melodrama: o excesso. Martín-Barbero chama a atenção para a “retórica do excesso” como técnica retórica: “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, (...)” (1997, p. 166).

O excesso na dramatização nos temas e símbolos se dá como forma de enunciado com as massas. Não no sentido pejorativo, das pessoas não terem capacidade de entender, algo como o povo é burro ou a massa não pensa.

Muito pelo contrário, no sentido do enunciado ser claro e compreensível para um grande público (a massa), formado por pessoas heterogêneas, como é o público de televisão aberta, e não um público segmentado, como o do conteúdo por demanda das plataformas ou até dos canais a cabo. A hipérbole como recurso retórico vai ser observada em *Gabriela* muito mais pelas escolhas de planos e cortes: planos fechados e *closes* nos rostos dos atores, por exemplo. Em relação à característica do excesso na encenação, este aspecto se desenvolveu muito mais nas telenovelas de outros países latino-americanos do que nas brasileiras. Isso se deu, muito provavelmente, por causa de outro elemento da teledramaturgia nacional, o realismo e o naturalismo, que falarei brevemente adiante.

Uma das principais características das telenovelas é ser uma narrativa ficcional em capítulos e uma obra aberta, sem o final ter sido escrito ao ser lançada. No que diz respeito a essa forma de veiculação, a telenovela se assemelha ao folhetim, romances publicados nos jornais franceses no início do século XIX. Samira Y. Campedelli (1987), em um dos primeiros trabalhos acadêmicos sobre telenovelas, já apontava a relação destas com o folhetim literário, publicado em “fatias”<sup>2</sup>. Também na década de 1980, os jornais passam a se referir às telenovelas como folhetim eletrônico<sup>3</sup>. Desde então, inúmeros autores que estudam televisão apontam essa herança. Dois trabalhos publicados em 1987, o primeiro de Roberto DaMatta e o segundo de Jesús Martín-Barbero, que se tornou um clássico na área de comunicação, propõem a relação das telenovelas com o folhetim<sup>4</sup>.

O caráter narrativo da telenovela, como no folhetim literário, traz a peculiaridade de um fluxo que se interrompe, fica em suspenso, e oferece a promessa de continuação. Mas não é uma narrativa qualquer, é uma narrativa melodramática e dialógica, porque há um grau de coautoria do público. Além disso, desde o folhetim dos jornais franceses, o aspecto da produção na escala da massa se faz presente. Primeiro no alcance das tiragens de jornal, depois no alcance das ondas de rádio com as radionovelas, e, mais tarde, na televisão e mesmo nas demais tecnologias audiovisuais atuais, por demanda na internet.

<sup>2</sup> Dissertação apresentada no Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Posteriormente foi lançado o livro *A telenovela*, editora Ática, em 1987.

<sup>3</sup> Pesquisa realizada nos acervos digitais do *Jornal do Brasil* e revista *Manchete* na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, e *Folha de S.Paulo* e *O Globo*, em seus respectivos sistemas de acervo e busca digital por palavras. A primeira evidência de uso do termo “folhetim eletrônico” foi em 1981.

<sup>4</sup> Martín-Barbero cita DaMatta em livro clássico, mostrando que a obra do antropólogo brasileiro circulou internacionalmente.

A partir da virada dos anos 1960 para 1970, os temas das telenovelas produzidas no Brasil começaram a sofrer transformações. Foram abandonando tanto as histórias chamadas de capa-e-espada (gravadas quase que exclusivamente em estúdios e se passando em tempos antigos ou lendários, com reis e cavaleiros, e em outros continentes) como os textos adaptados de radionovelas e telenovelas estadunidenses, mexicanas, cubanas e de outros países da América Latina. Passou-se a investir em tramas contemporâneas que transcorriam em cidades brasileiras, mais precisamente, Rio de Janeiro e São Paulo. Este tipo de realismo, porque tem como temas, diálogo e fatos da realidade brasileira, passa a ser uma característica das telenovelas nacionais a partir da década de 1970<sup>5</sup>. Claro que esta característica realista do discurso telenovelesco não ficou imutável. Algumas telenovelas romperam e inovaram, como o realismo fantástico de Dias Gomes ou as telenovelas de época, com histórias brasileiras em tempos não contemporâneos ao exibido, como é o caso de *Gabriela*, um tipo de “realismo de época”. No entanto, a dimensão realista permanece como uma característica importante e ainda atual da teledramaturgia brasileira<sup>6</sup>. O realismo não anula o melodramático, é importante dizer. Tanto que Beatriz Jaguaribe faz uso da expressão “realismo melodramático” (2014) para analisar as telenovelas *Avenida Brasil*, de 2012, e *Salve Jorge*, de 2013, ambas da Globo.

Já o naturalismo, como utilizado aqui, está mais ligado à forma estética (encenação dos atores, composição das cenas, uso da linguagem mais

<sup>5</sup> Para grande parte dos acadêmicos, o marco de ruptura para o realismo nas telenovelas é Beto Rockfeller, de novembro de 1968, produzida pela TV Tupi de São Paulo, na faixa das 20h, com Luis Gustavo no papel-título, dirigida por Lima Duarte e escrita por Bráulio Pedroso. Esta produção tinha uma trama contemporânea, assim como sua ambientação, falas coloquiais e cenas em locações externas, como nas ruas de São Paulo (Ribeiro; Sacramento, 2014, p. 165; 2010, p. 124). Alguns pesquisadores, como Ismael Fernandes, consideram a telenovela Antônio Maria, de julho de 1968, na mesma emissora, mas na faixa das 19h, como a primeira realista. De todo modo, há certo consenso acadêmico que identifica um abraileiramento das telenovelas no final dos anos 1960 (Cavalcanti, 2022, p. 254).

<sup>6</sup> Alguns autores consideram que as fases naturalista e realista das telenovelas são diferentes, como propõe M. I. V. de Lopes (2014, 2009). A pesquisadora, uma das maiores estudiosas de telenovelas, compreende que “É possível vermos a história da telenovela brasileira em três fases: sentimental (1950-1967), realista (1968-1990) e naturalista (desde 1990)” (2014, p. 4). Proponho uma noção diferente da autora: ao invés de demarcar uma separação por décadas, compreender que há elementos realistas (temática, espaços urbanos, temporalidade contemporânea etc.) e naturalistas (forma de falar das personagens, forma de atuação dos atores e movimentação de cena mais minimalistas, figurinos mais cotidianos, locações externas reais etc.) convivendo simultaneamente ao longo das décadas e produções. E, concordando com Lopes, os aspectos naturalistas em relação à encenação e arte (cenário e figurino) foram mais explorados a partir da década de 1990, tendo as telenovelas de Manoel Carlos no Leblon, no Rio de Janeiro, como bons exemplos para compreender esse naturalismo na trama e nas encenações como um todo (atores, figurinos, movimentação de câmera, locação).

coloquial, mais locações externas reais, assuntos e acontecimentos do universo cotidiano). Em relação à encenação e à interpretação, atores e diretores construíram uma estética que poderia ser colocada entre o melodrama mexicano e o naturalismo do cinema estadunidense. Porque têm *closes* e olhares hiperbólicos, ao mesmo tempo, movimentos e gestos mais naturais, parecidos com os do cotidiano extra televisivo. O realismo e o naturalismo das telenovelas brasileiras, pensados aqui como singularidades desse produto nacional, construíram verossimilhança aceita e compreendida pelos telespectadores.

Para fins de construção do argumento aqui proposto e de forma um tanto quanto generalizante, pode-se afirmar que o melodrama, o folhetim, o realismo e o naturalismo são características presentes nas telenovelas brasileiras.

### **Imaginação melodramática de Peter Brooks**

A categoria analítica e interpretativa de “imaginação melodramática” apresentada por Peter Brooks (1995), em *The Melodramatic Imagination*, de 1976, sem tradução para o português, é importante para compreender os aspectos melodramáticos que se fazem presentes nas telenovelas brasileiras. O autor propõe pensar a imaginação melodramática como ferramenta de análise e não como gênero. Em seu livro, trava um diálogo com os críticos literários e, a partir da análise de Balzac e Henry James, apresenta as características do melodrama que compõem a imaginação melodramática, construindo uma história do melodrama na literatura, não como gênero e nem como categoria histórica ou literária, mas sim como categoria de análise das formas, gestos e sentidos, um “sense-making system”. Brooks defende que é preciso um esforço para pensar o melodrama e o melodramático sem a carga negativa e pejorativa que é usada muitas vezes, relacionando ao falso, exagerado, estereotipado, e, principalmente, popular (o que traz a discussão sobre Alta Cultura X Cultura Popular; inferioridade da cultura popular e de massa, arte menor).

Sendo assim, torna-se possível identificar elementos melodramáticos em obras literárias que não são consideradas melodramas. A linguagem compartilhada, mais ainda, os sentidos compartilhados sobre os gestos e as parábolas, constroem e produzem a “melodramatic imagination”. Os sentidos desse repertório simbólico de gestos e histórias podem ser compreendidos,

isto é, comunicados porque há uma imaginação comum a quem escreve e ao leitor. A telenovela é herdeira do folhetim e do melodrama, como dito anteriormente, e, por esta razão, é pertinente a utilização dessa categoria como chave interpretativa das telenovelas. Muitos autores que trabalham com telenovelas citam a imaginação melodramática de Brooks em suas análises, dentre eles Almeida (2014, 2002), Martín-Barbero (1997) e Kornis (2011), para citar alguns.

Para o argumento aqui apresentado, destaco um dos aspectos trabalhados por Brooks e que é fundamental para a reflexão: “Melodrama é, portanto, normalmente, não apenas um drama moralista, mas o drama da moralidade” (1995, p. 20, tradução minha). Quer dizer, a moral é tema e a origem dos conflitos (drama). Isso fica muito claro na telenovela *Gabriela*, em que os disparadores de conflitos são as moralidades, sejam religiosas, sexuais, raciais e de gênero. Como, por exemplo, os diversos conflitos que surgem por causa da sexualidade livre de Gabriela e a obrigação monogâmica da mulher casada e urbana (fio condutor para o conflito das personagens Nacib e Gabriela e tantos outros na telenovela e no romance).

## Metodologia

O conceito de enunciado é fundamental para a prática metodológica aqui proposta. Compreendo como enunciado certa “unidade” de todas as formas de comunicação, em qualquer linguagem, como o texto escrito, a comunicação verbal, a ação, o enquadramento do plano, o cenário, o figurino, a palheta de cores, a escalação de um ator e mesmo o silêncio e a ausência. Toma-se como referência a teoria de Mikhail Bakhtin (1997, p. 277-326), que, analisando a linguagem verbal e escrita, compreende o enunciado como a forma de se utilizar a língua. Segundo Bakhtin (1997, p. 279), cada enunciado é único (no tempo, no espaço e na forma), mas também pertence a um conjunto de tipos de enunciados (os gêneros). Cada enunciado tem historicidade e é produzido em relação a um ouvinte ou leitor. Proponho ampliar a categoria analítica bakhtiniana para a comunicação televisiva, como outros autores que usam sua teoria já fazem. Por exemplo, Martín-Barbero (1997), que, há algumas décadas, lançou mão da teoria bakhtiniana para pensar o melodrama, os gêneros e as telenovelas latino-americanas. Compreendo que cada escolha de comunicação é uma “unidade”, quer dizer, um enunciado. Seja a escolha de um figurino para determinada cena e



personagem; o plano escolhido pela direção; a sequência de cortes escolhida pelo diretor e editor; uma fala da personagem escrita pelo autor e dita pelo ator; ou a escolha de Sônia Braga para interpretar Gabriela. Desta forma, a concepção de linguagem é extremamente ampla, porque considera como discurso a ação, o silêncio, o figurino, o corpo, as cores de cenário e a marcação dos atores em cena.

Assisti a uma versão da telenovela gravada amadoristicamente em DVD a partir da exibição no canal português SIC em 2004 e vendida pelo site Mercado Livre, dividida em 30 discos. Selecionei as cenas da telenovela *Gabriela* que trazem muitos elementos melodramáticos e realizei uma espécie de decupagem analítica dos enunciados, observando e destacando códigos audiovisuais do melodrama. Como referencial metodológico para a abordagem interpretativa aqui desenvolvida, utilizo fundamentalmente dois trabalhos: a análise de telenovelas realizada por Leonardo Rosado (2017), a partir de uma perspectiva semiótica; e a análise das imagens cinematográficas realizada por Rafael Morato Zanatto (2023). Ambos analisam os enunciados audiovisuais (imagens, sons, movimentação cênica, enquadramentos, falas etc.) e interpretam sentidos e práticas em diálogo com o contexto de produção das obras examinadas<sup>7</sup>.

Devido ao curto espaço do artigo, foram selecionadas quatro cenas de apenas uma telenovela. De todo modo, tanto a metodologia aqui apresentada como os aspectos destacados do melodrama podem ser identificados em telenovelas de outras emissoras brasileiras e de diferentes décadas e faixas de horário (com públicos e temas distintos). *Gabriela* de 1975 é proposta aqui como estudo de caso.

### ***Gabriela* e análise das imagens em movimento**

A telenovela *Gabriela* é uma adaptação do romance de Jorge Amado, *Gabriela, cravo e canela*, publicado em 1958. A trama se passa na cidade de Ilhéus, Bahia, em 1925. O tema principal do livro e da adaptação televisiva é o embate entre costumes antigos e novos, como falam as personagens:

---

<sup>7</sup> O artigo conversa com a semiologia e a narratologia no que se refere à problemática que é da ordem da semiótica e aos enunciados analisados que são da ordem da narrativa (Gaudreault; Jost, 2009, p. 14). Segundo os dois autores, o termo narratologia foi usado pela primeira vez por Todorov em 1969. A discussão metodológica sobre os textos literários, tanto na semiótica como na narratologia, passaram a ser usados para a análise audiovisual, principalmente cinematográfica, como é o caso de Jost e Gaudreault (2009) e Zanatto (2023), mas também para a televisiva, como em Rosado (2017).

tradição e progresso<sup>8</sup>. A estrutura das tramas de *Gabriela* não segue a receita do gênero telenovelesco à risca, como tantas outras da década de 1970, que inovaram e experimentaram novas linguagens (Ribeiro; Sacramento, 2018). Na obra literária, a história não tem uma ou duas personagens principais. Gabriela (Sônia Braga) não é uma protagonista única e clássica, quebrando com a estrutura melodramática mais tradicional. A narrativa é composta por várias tramas e múltiplos protagonistas, como Mundinho Falcão (José Wilker), Ramiro Bastos (Paulo Gracindo), Nacib (Armando Bógus), Gabriela, Malvina (Elizabeth Savalla), Jerusa (Nívea Maria) e Sinhazinha (Maria Fernanda)<sup>9</sup>. Ao mesmo tempo, é uma crônica de costumes melodramática porque os conflitos são em torno da moral.

Para se compreender a primeira cena analisada, é preciso explicitar que Gabriela é uma jovem simples, que exerce os seus desejos nos mais variados aspectos da vida, tanto sexuais (transa com Nacib e Tonico Bastos, interpretado por Fulvio Stefanini, e rejeita várias outras propostas de coronéis ricos) como de trabalho e independência (escolhe ser cozinheira na cidade ao invés de esposa e roceira na roça de cacau ou amante de coronel). É uma mulher livre e essa liberdade é enunciada em suas ações e na composição de figurino e visagem: vestidos curtos e largos; cabelos longos, soltos ao vento; ausência de joias e maquiagem; pés descalços ou de sandálias. Ao se casar com Nacib, ele insiste que ela use sapatos e lhe dá joias e vestidos novos. A cena examinada é de Gabriela sendo impelida por Nacib a comparecer a um recital de poesia enquanto, na verdade, queria estar no circo. Essa dinâmica enuncia a tensão social, porque as mulheres e homens da “alta classe” comparecem ao recital e o “restante” da cidade vai ao circo, numa dinâmica alta e baixa cultura.

Sônia Braga interpreta a personagem desconfortável, com sorrisos amarelos e disfarçados. Os figurinistas vestem a personagem com um vestido mais apertado em relação aos soltos do dia a dia. Ela está “aprisionada” na roupa e no papel de esposa. Os colares, pulseiras e braceletes enunciam certa posição econômica, ao mesmo tempo, parecem correntes e algemas. O

---

<sup>8</sup> Não faço aqui uma discussão teórica e conceitual acadêmica sobre tradição e modernidade, mas sim, levo em consideração os usos dessas categorias na fala das próprias personagens, que colocam em oposição ideias de atraso, tradição, moral e velho a ideias de civilização, progresso e modernidade.

<sup>9</sup> Por conta do espaço de um artigo, não é possível desenvolver a história das personagens. Para maiores detalhes sobre a trama, acessar o site Memória Globo: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/gabriela-1a-versao/noticia/gabriela-1a-versao.ghtml>. Acesso em: 19 ago. 2019.

rosto pintado de maquiagem se contrapõe à pele natural da Gabriela, livre em outras cenas. Os cabelos estão presos e com chapéu, ao invés dos longos cabelos soltos e com movimento. Todos estes detalhes podem ser observados nos videogramas abaixo.

**Imagem 1:** Videogramas de alguns quadros da longa sequência da cena do recital para fins de exemplo dos recursos audiovisuais de figurinos, ações e planos fechados.



**Fonte:** Versão da Sic, Portugal, 2004. (Disco 26, arq. 01)

Os elementos destacados são códigos da linguagem do melodrama, os tais objetos triviais (Brooks, 1995) que produzem sentidos para além de suas utilidades práticas. Além dos objetos melodramáticos, os gestos também cumprem esta função, evidenciando o excesso e produzindo sentidos para além da ação em si. O desenho da cena e os enquadramentos em excesso também enunciam o desconforto. O plano fechado é melodramático e este recurso é usado no *close* do rosto dormindo e nos pés descalços, que enunciam o desconforto no papel de senhora da sociedade e a falta de liberdade. O *close* enfatiza sentidos e compõe o repertório da imaginação melodramática.

Outra cena que lança mão de elementos que compõem a imaginação melodramática é o assassinato de Sinhazinha e Osmundo (João Paulo Adour). Ela é uma mulher muito católica e casada com um coronel. Dando espaço aos seus desejos femininos, tem um caso de amor com um jovem dentista. O marido descobre e mata os amantes. Essa trama é de enorme importância na telenovela (e no romance) por duas razões. A primeira é que os homens têm vários tipos de amantes, mas as mulheres que os traem são assassinadas e os maridos homicidas não são presos, como uma espécie de “lei” de Ilhéus. O segundo aspecto que a torna importante é que, a partir do assassinato de dona Sinhazinha, Jesuíno (Francisco Dantas) é o primeiro marido assassino a ser levado a julgamento e condenado (no último capítulo), enunciando mudanças em Ilhéus.

A cena de amor analisada é entrecortada por outras e exibida em dois capítulos. Sendo que as sequências mais importantes são as de Jesuíno recebendo uma carta anônima sobre a traição da esposa; e do coronel

seguindo para o consultório onde estão os amantes para verificar a veracidade da carta. Este capítulo termina com Sinhazinha e Osmundo se beijando, enquanto o público sabe que o marido traído está a caminho. Um grande gancho melodramático de um folhetim.

Como pode ser observado nos videogramas abaixo, o capítulo seguinte começa com a mesma cena, Osmundo e Sinhazinha se beijando na cama. O rapaz entrega uma meia preta à amada. Eles se acariciam, Sinhazinha coloca sensualmente a meia preta. Vários planos fechados na ação de vestir a meia preta. Observam-se aqui dois elementos do melodrama: a meia é um objeto trivial melodramático; e o plano fechado traz a dimensão do excesso, do hiperbólico. As meias pretas representam o desejo sexual e até o próprio ato sexual, que não é encenado. A meia preta é comentada em capítulos posteriores por outras personagens, sempre para enunciar certa ousadia e o prazer sexual de dona Sinhazinha.

Depois de colocadas as meias, com muitas carícias e sensualidade, os dois aparecem deitados na cama, como se tivessem acabado o ato sexual. Uma porta se abre. Os amantes se assustam. Plano fechado na arma. Corta para Plano fechado da arma apontada para os amantes. *Close* em Osmundo. Ouvimos dois tiros. *Close* em sinhazinha. Mais dois tiros. A música que tocava para os amantes fica bem baixa, ao fundo. Uma música de suspense toca mais alto. Ouvimos os tiros com clareza. Tiros secos. A escolha pelo som explícito do tiro também é um aspecto do melodrama, pois esse tipo de som, que destaca uma ação (ou diálogo) sem salientar outros sons diegéticos, é melodramático. A escolha do *close* também é muito interessante por dois aspectos. O primeiro, a dimensão da linguagem melodramática enfatiza o pavor e o assassinato dos amantes no plano fechado, na arma e nos rostos. O segundo aspecto é técnico. O plano bem fechado possibilita uma linguagem audiovisual sem a necessidade de criar efeitos especiais de sangue e pólvora. E, por fim, traz ainda mais o telespectador para a narrativa, porque ele precisa (já que não vê, só ouve) imaginar os tiros nos corpos nus, um bom exemplo do dialogismo melodramático apontado por DaMatta (1997) e Martín-Barbero (1997), que convida o telespectador a participar da construção da narrativa.

**Imagem 2:** Videogramas do assassinato de Sinhazinha e Osmundo.



**Fonte:** Versão da Sic, Portugal, 2004. (Disco 09, arq. 01)

A terceira análise que trago é a da cena final da telenovela. A personagem de coronel Ramiro Bastos é o vilão da história, o antagonista, e enuncia a tradição. Já Mundinho Falcão é o mocinho, o protagonista, e enuncia a modernidade. Essa dicotomia, enunciada nos conflitos morais, traz elementos do melodrama que percorrem a trama do primeiro ao último capítulo, no qual, o coronel Ramiro morre de velhice e Mundinho Falcão vence as eleições para intendente. Apesar da vitória de Mundinho e da condenação de coronel Jesuíno pelo assassinato da esposa que o traiu, os costumes não mudam tanto assim em Ilhéus. A telenovela enuncia a “continuidade” ao terminar com um gesto de poder de beijar a mão de Mundinho, que parece ocupar o mesmo lugar que era de coronel Ramiro. Nos videogramas abaixo, pode ser observado o gesto de beija-mão que enuncia a autoridade. À esquerda, coronel Ramiro e, à direita, Mundinho Falcão no último capítulo.

**Imagem 3:** Reprodução de videogramas de capítulos da telenovela com o beija-mão de coronel Ramiro (esquerda) e de Mundinho ao final da telenovela (direita).



Fonte: Versão da Sic, Portugal, 2004

Toda a longa sequência final (mais de 15 minutos) vale ser analisada, desde a morte de Ramiro, o julgamento de Jesuíno, até a vitória de Mundinho. Começa com uma cena etérea, filmada através de uma cortina de *voil* balançando ao vento. Vemos Coronel Ramiro Bastos morto. O vento cessa. Na verdade, não. É a imagem que congela. Corta para imagens paradas (como fotografias) de Jerusa (a neta), seu pai e sua mãe chorando a morte do patriarca. A imagem congelada enuncia a imobilidade no tempo, a tradição. Paralelamente às imagens congeladas, começamos a ouvir uma voz em *off* com o julgamento do coronel Jesuíno Mendonça. Os próximos cortes são de imagens em movimento, que mesclam cenas do velório e do enterro de coronel Ramiro em câmera lenta (tradição) com cenas do julgamento em andamento normal (modernidade). São enunciados audiovisuais que caracterizam o melodrama ao enunciar excesso, porque tanto o “congelado” como o “lento” são excessos na narrativa audiovisual. A montagem traz a morte e o enterro do maior símbolo da tradição em paralelo às mudanças dos costumes, com o julgamento e condenação de coronel Jesuíno.

Do tribunal, corta para cenas da cidade, com muito movimento e planos abertos. Sem diálogos, só trilha sonora. Gabriela livre como gosta e Nacib apaixonado. Corta para Tônico Bastos no Bataclan, dançando com uma acompanhante e o cabaré vazio. Corte de volta para a praça, mas agora é um plano de câmera na mão, subjetiva. Todos na cidade sorriem e cumprimentam a câmera. Uma bengala acena, como a de coronel Ramiro. Corta para o contraplano, é Mundinho Falcão quem carrega agora a bengala, um objeto trivial melodramático, que já pertenceu ao velho opositor. Ao fundo, sempre tocando a trilha sonora de Mundinho, *Caravana*, de Geraldo Azevedo. É saudado por coronel Melk e coronel Amâncio, antigos inimigos. Mundinho,

com sua nova bengala, continua a caminhada e encontra duas mulheres com indumentária de baianas, elas se ajoelham e beijam a sua mão. Nessa hora, a imagem congela novamente, como fotografias. Os cortes mostram várias imagens paradas da cena de beija-mão, o mesmo gesto que se fazia com coronel Ramiro. A linguagem melodramática do objeto trivial da bengala, do gesto hiperbólico de beija-mão e o recurso audiovisual dos planos congelados enunciam o futuro e o passado no presente de Ilhéus. Aparece o letreiro com “Fim” sobreposto à imagem sem movimento.

Para finalizar, trago um exemplo objetivo de um objeto trivial melodramático ou sagrado, como sugere Svartman (2023, p. 56). Esse recurso é utilizado com Jerusa, que ganha de seu avô um terço de família, enunciando o compromisso e o dever familiar. Os planos fechados no rosto dos atores trazem o excesso melodramático, assim como os planos fechados no terço. Com os *closes*, o excesso enuncia a importância do objeto sagrado.

**Imagem 4:** Videogramas de Jerusa e Ramiro, com destaque para o plano mais aberto inicial e os planos fechados que seguem.



**Fonte:** Versão da Sic, Portugal, 2004. (Disco 17, arq. 01)

**Imagem 5:** Videogramas da cena fora de ordem para poder destacar os planos fechados no objeto e na caixa do terço.



**Fonte:** Versão da Sic, Portugal, 2004. (Disco 17, arq. 01)

Jerusa fica muito feliz com o terço passado de geração em geração e não sabe como agradecer. O avô responde que não precisa agradecer porque não é um presente, “é um compromisso que a família Bastos pode contar” com Jerusa, como contaram com as avós e bisavós antes dela. Nessa fala, a função do objeto é comunicada.

## Considerações finais

Essas são apenas algumas cenas e elementos do melodrama dentre muitas outras mais que poderiam ser selecionadas e apresentadas. O que não falta em uma telenovela são exemplos de linguagem melodramática. Também por uma questão técnica (falta de acesso direto às cenas por parte do leitor), não trouxe exemplos em que o som (diálogo, trilha sonora e sons diegéticos) é o fator principal da linguagem melodramática. No melodrama televisivo, o diálogo é uma prioridade e o som das falas está sempre em destaque em relação ao som diegético, ao contrário da linguagem da maioria dos filmes. As trilhas sonoras também são de suma importância nas telenovelas brasileiras e poderia ter trazido bons exemplos deste recurso melodramático. No entanto, o espaço e a limitação técnica levaram ao recorte aqui apresentado.

De todo modo, acredito que, a partir do estudo de caso de *Gabriela* e das cenas examinadas e apresentadas, os enunciados analisados evidenciaram elementos importantes da imaginação melodramática (Brooks, 1995) presentes nas telenovelas brasileiras: os planos fechados (*closes*), os gestos, o *still* e a câmera lenta como excesso (Martín-Barbero, 1997); os objetos triviais (Brooks, 1995) ou sagrados (Svartman, 2023) produzindo sentidos maiores do que seus usos práticos; e o gancho do folhetim como dialogismo (DaMatta, 1997; Martín-Barbero, 1997), produzindo uma relação melodramática com os telespectadores. Também espero que a metodologia aqui proposta possa servir para análises de outros produtos audiovisuais televisivos e contribua para o debate teórico metodológico dos Estudos de Ficção Televisiva. Um campo que vem crescendo nos últimos 20 anos e merece muito destaque, afinal, as telenovelas continuam, até agora, sendo o gênero audiovisual mais produzido e consumido no país, inclusive nas plataformas de conteúdo sob demanda na internet.

## Referências

ALMEIDA, Heloisa Buarque de. *Malu Mulher* e o feminismo dos anos 1970 na *TV Globo*. In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart; ROXO, Marco; SACRAMENTO, Igor (org.). **Televisão, história e gênero**. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2014.

ALMEIDA, Heloisa Buarque de. Melodrama comercial – reflexões sobre a feminilização da telenovela. **Cadernos Pagu**, Campinas, N°19, 2002, p.171-194.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BROOKS, Peter. **The melodramatic Imagination**. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess. New Haven e Londres: Yale University Press, 1995.



- CAMPEDELLI, Samira. **A telenovela**. São Paulo: Editora Ática, 1987.
- DAMATTA, Roberto. **A casa & a rua**. Espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1997.
- FECHINE, Yvana. Gêneros televisuais: a dinâmica dos formatos. **Symposium**, Recife, 5 (1), 2001, p.14-26.
- GABRIELA [telenovela]. Autoria: Walter George Durst. Direção: Walter Avancini e Gonzaga Blota. Supervisão: Daniel Filho. Período de exibição: 14/04/1975–24/10/1975. Horário: 22h. Nº de capítulos: 135. Produção: TV Globo. Formato: polegadas (sem acesso); digital (cópia em DVD de exibição de versão compacta transmitida pela SIC, Portugal).
- GOMES, Itania. A Noção de Gênero Televisivo como Estratégia de Interação: o Diálogo entre os Cultural Studies e os Estudos da Linguagem. **Fronteiras** - estudos midiáticos, Porto Alegre, Vol. IV Nº 2, Dezembro de 2002, p. 11-28.
- JAGUARIBE, Beatriz. Realismo Melodramático: O Rio de Janeiro nas telenovelas. In: **[Anais]** Compós. Artigo apresentado no XXIII Encontro anual, Universidade Federal do Pará, Compós, 2014.
- KORNIS, Mônica Almeida. As “revelações” do melodrama, a Rede Globo e a construção de uma memória do regime militar. **Significação**, São Paulo, nº36, 2011, p. 173-193.
- LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. A telenovela como narrativa da nação. Para uma experiência metodológica em comunidade virtual. **Signo y Pensamiento**, Bogotá, nº 57, 2010, p.130-141.
- LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. Narrativas televisivas e identidade nacional: o caso da telenovela brasileira. **Nuevamérica**, Buenos Aires, nº 120, 2008, p. 70-77.
- LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. Televisões, nações e narrações. Para uma revisão das identidades culturais em tempos de globalização. **Revista USP**, São Paulo, nº 22, 2004, p. 30-39.
- LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. Telenovela Brasileira: uma narrativa sobre a nação. **Comunicação e Educação**, São Paulo, nº 26, 2003, p. 17-34.
- LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. Narrativas Televisivas e Identidade Nacional: O Caso da Telenovela Brasileira. **Intercom**. Salvador: artigo apresentado no XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2002.
- MACHADO, Arlindo. **A Televisão levada a sério**. São Paulo: Editora Senac, 2000.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.
- MEMÓRIA GLOBO. Gabriela. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/gabriela-1a-versao/>. Acesso em: 19 ago. 2019.
- MEIRELLES, Clara Fernandes. Melodrama, gênero dramático e linguagem televisiva: uma análise à luz de Bakhtin. **Revista Eco-Pós**, Rio de Janeiro, v.10, n.2, 2009, p. 146-161.
- MITTEL, Jason. **Genre and Television: From Cop Shows to Cartoons in American Culture**. Abingdon: Routledge, 2004.
- RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor. **A Renovação Estética da TV**. In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart; ROXO, Marco; SACRAMENTO, Igor (org.). História da Televisão no Brasil. Do início aos dias de hoje. São Paulo: Editora Contexto, 2018.
- RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor (org.). **Mikhail Bakhtin**: Linguagem, Cultura e Mídia. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010.
- RIBEIRO, Ana Paula Goulart; ROXO, Marco; SACRAMENTO, Igor (org.). **Televisão, história e gênero**. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2014.
- ROSADO, Leonardo Coelho Corrêa. **Telenovelas brasileiras**: um estudo histórico discursivo. Belo Horizonte: Tese de doutorado defendida na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas, 2017.
- SVARTMAN, Rosane. **A telenovela e o futuro da televisão brasileira**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2023.

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

ZANATTO, Rafael Morato. **Rockers (1978)**: Clássico da cultura cinematográfica. In: POLICARPO et al. (org.).  
Maconha. Erva boa para pensar. Rio de Janeiro: Autografia, 2023.

Recebido em: 01/03/2024

Aceito em: 16/04/2024