

A ficção televisiva no mundo: melodrama e ironia em perspectiva global

*Television fictions around the world:
melodrama and irony in global perspective**

■ I E N A N G **

RESUMO

O livro *Watching Dallas*, publicado na década de 1980 estuda as discussões sobre a recepção da novela norte-americana *Dallas*. Décadas depois, parece adequado olhar para esses anos que separam o lançamento do livro e o momento atual e pensar sobre o que mudou na cultura televisiva, especialmente no que se refere à série televisiva dramática. A ironia com que os telespectadores veem as novelas desde então nos Estados Unidos e alguns melodramas produzidos e veiculados na Ásia são alguns dos pontos analisados.

Palavras-chave: novela, melodrama, ironia, Ásia, cultura global

ABSTRACT

The book *Watching Dallas*, published in the 1980s studies the discussions on the reception of the american soap opera *Dallas*. Decades later, it seems appropriate to look at those years between the release of the book and the present moment and think about what has changed in television culture, especially referring to dramatic television series. The irony with which viewers see the soap operas since then in the United States and some melodramas produced and broadcasted in Asia are some of the points analyzed.

Keywords: soap opera, melodrama, irony, Asia, global culture

* Apresentado pela primeira vez como conferência inaugural do evento TV Fiction Exchange Conference, sediado na Manchester Metropolitan University, em Cheshire, UK, 5-8 de Setembro de 2006, e publicado em *Critical Studies in Televisão*, dois (2), 2007: 18-30 (Manchester University Press).

** Professora de Estudos Culturais no Centre for Cultural Research, da University of Western Sydney (Austrália). Autora de livros na área de mídia e estudos culturais, incluindo *Watching Dallas* (1985), *Desperately Seeking the Audience* (1991), *Living Room Wars* (1996) e *The SBS Story: The Challenge of Cultural Diversity* (2008).

D

A ficção televisiva no mundo:
melodrama e ironia em perspectiva global

O MOMENTO DE DALLAS

MEU LIVRO, *WATCHING Dallas*, foi publicado pela primeira vez em 1985 (Ang, 1985). A versão original, em holandês, foi lançada alguns anos antes, em 1982. O livro é um estudo das discussões sobre a recepção da novela¹ (*soap opera*) americana *Dallas*, que no início dos anos oitenta obteve seu maior nível de popularidade mundial, especialmente na Europa. Um dos componentes empíricos importantes do estudo era a análise de cartas que telespectadores (na sua maioria mulheres) haviam escrito para mim, respondendo a uma solicitação que fiz e que foi publicada como anúncio em uma revista feminina, para que as pessoas me dissessem por que amavam ou odiavam o programa. As cartas que recebi eram muitas vezes defesas apaixonadas ou ataques ao programa, expressando maneiras bem pessoais, mas culturalmente inclinadas nas quais os escritores dessas cartas estavam comprometidos e como entendiam o programa. Desse modo, *Watching Dallas* foi uma tentativa de compreender a recepção popular do programa em termos da articulação discursiva do prazer privado e da justificação pública, a acomodação de um novo fenômeno cultural popular – a extravagante novela americana – dentro do espaço audiovisual da televisão europeia, o qual até aquele momento havia sido regido pelo mais elevado *ethos* de emissoras públicas.

Eu sabia que havia escrito um bom livro, mas eu nunca esperei que se transformasse em um *clássico*, como é geralmente reconhecido hoje em dia. De certa maneira, o livro se tornou um texto base em estudos críticos de televisão, tanto em termos de pesquisas sobre gêneros de ficção televisiva, neste caso específico a novela da noite, como em termos de envolvimento do público com esses textos televisivos. Mas agora o livro já tem quase vinte e cinco anos, deste modo, parece ser adequado olhar para o último quarto de século e pensar sobre o que mudou na cultura televisiva desde, digamos, 1980 (o ano em que a popularidade global de *Dallas* começou a ser notada), especialmente no que se refere à série televisiva dramática.

Olhando para trás, podemos afirmar que *Dallas* não era um programa de TV comum. Para os leitores que eram muito jovens para terem visto o programa quando foi veiculado pela primeira vez, farei um breve esboço de sua narrativa. A história é centrada na prosperidade e nas tragédias da extensa família Ewing e seus agregados, que vivem em uma fazenda nos arredores de Dallas, no estado do Texas. A extrema riqueza e poder da família derivam dos lucros da sua companhia de petróleo, a *Ewing Oil*. As várias tramas orbitam ao redor das complexas relações entre as personagens, e focam os estados emocionais e outros incidentes que são a quintessência das novelas: as batalhas entre amor e ódio, lealdade e traição, ganância e compaixão, esperança e desespero.

1. O termo *novela* sempre corresponderá ao termo em inglês *soap opera*. (N.T)

Enquanto os Ewings ostentavam seu exorbitante estilo de vida e eram temas constantes de grandiosos enredos narrativos que incluíam tentativas de assassinato, sequestros, situações suspeitas, negócios bilionários, maquinações políticas, identidades trocadas, entre outros, o centro da história – e a chave para o intenso envolvimento da audiência – eram as dimensões humanas *comuns* das relações pessoais e familiares, marcadas por rituais tradicionais tais como aniversários, casamentos e mortes, as intimidades, desapontamentos e pequenas invejas no amor e na amizade, assim como os dilemas morais trazidos por interesses e valores conflitantes. Em resumo, *Dallas* ressoou na intimidade dos *sentimentos*. Esse padrão se estabeleceu como o ingrediente chave das novelas em geral – um elemento importante para seu apelo mundial tão duradouro, assunto que retomo a seguir.

De qualquer maneira, *Dallas* foi tão popular, tanto nos EUA como no mundo todo, que prosseguiu por treze temporadas. Seu último episódio foi veiculado pela Rede CBS, nos Estados Unidos, em 1991. Alguns dos personagens principais, mais especificamente JR Ewing, o vilão, primogênito manipulador e mulherengo, diretor da Ewing Oil, e sua esposa, a sofredora Sue Ellen, tornaram-se nomes familiares e ainda vivem na memória cultural coletiva como emblemas da história televisiva mundial. Pode-se dizer que *Dallas* possui um *status* mítico, não só na cultura televisiva, mas também na cultura popular mundial, de um modo geral.

Quando escrevi *Watching Dallas*, eu estava especialmente interessada em explorar novas maneiras de compreender a importância cultural da televisão popular. Naquela época, os estudos de televisão estavam dominados por uma abordagem psicológica, geralmente preocupada com os efeitos comportamentais (presumidamente danosos) da televisão em espectadores vulneráveis. A rápida ascensão da televisão como o meio de diversão em lares suburbanos no período pós-guerra, especialmente nos EUA, contribuiu para essa visão patologizada do ato de assistir TV. A televisão era vista como um meio que poderia ser instrumento para a disfunção social ou declínio cultural, e não como uma forma cultural cuja estética narrativa e características comuns valiam a pena serem estudadas por si mesmas (conferir as primeiras exceções em Newcomb, 1974; Williams, 1974). Eu frequentei dois cursos de verão organizados pelo *British Film Institute*, que se mostraram determinantes no desenvolvimento de um novo campo nos estudos televisivos no Reino Unido, assim como para meu próprio desenvolvimento intelectual. O primeiro curso focou, de maneira geral, o tema *Ficções televisivas: instituições, formas e públicos*, oferecido na Universidade de Lancaster em 1981, que abriu um espaço intelectual para o estudo comprometido da ficção televisiva como *textos*. O segundo curso de verão, ocorrido no

D

A ficção televisiva no mundo: melodrama e ironia em perspectiva global

ano seguinte na Universidade de Stirling e intitulado *Quem a televisão pensa que você é?*, colocou em discussão a questão teórica da transmissão televisiva e o estatuto do espectador. Esse foi um período em que uma abordagem com visão mais humanística dos *estudos televisivos* começou a apresentar sua forma paradigmática, fazendo empréstimos do avançado aparato teórico dos estudos de cinema, por um lado, e dos crescentes estudos culturais e de meios de comunicação, por outro. Até hoje, os estudos críticos de televisão informam-se e devem sua fertilidade intelectual a essa combinação de estudos formais de textos televisivos (gêneros, estética, formas) e as suas inserções dentro dos contextos antropológicos e sociológicos (subjetividades do telespectador, públicos, formações sociais e culturais e condições de recepção).

Watching Dallas foi uma aplicação específica dessas abordagens, o que na época era uma novidade. Foi pura feliz coincidência o fato de *Dallas* estar no pico de sua popularidade na Holanda, onde eu morava na época, exatamente quando iniciei meus estudos que finalmente resultaram no livro. Naquele momento, tive uma sensação de urgência em escrever o livro: senti que era uma importante tarefa político-cultural apresentar um conjunto de perspectivas mais detalhado, multidimensional e culturalmente sensível sobre a televisão popular. Também considerei relevante intervir no discurso público sobre o assunto, que naquela época, pelo menos na Europa Ocidental, estava ainda extremamente dominado pelo que chamei de “ideologia de cultura de massa”. *Dallas* era, afinal, não só extremamente popular – em termos de números de audiência –, mas era também, exatamente por ser tão popular, o assunto de um aquecido debate público entre as elites intelectuais. A maioria expressava uma grave preocupação sobre o impacto e a influência do programa. Não é à toa que o então ministro da cultura da França Jack Lang, chamou *Dallas* de “símbolo do imperialismo americano”. No meu ponto de vista, essa ampla rejeição, baseada na negação deste programa de TV como prova do poder cultural hegemônico dos Estados Unidos, era insuficiente e unilateral. Assim como muitos teóricos culturais já reiteraram, as pessoas não são *idiotas culturais*: a popularidade sempre diz algo sobre os verdadeiros desejos e aspirações do público, sentidos reais de conexão e identificação que simplesmente não podem ser ignorados e contestados, por exemplo, como *falsas consciências* ou como um simples efeito de marketing (e.g. Fiske, 1987).

Uma das coisas mais frustrantes do debate público promovido pelos intelectuais sobre *Dallas*, que atingia altos níveis de audiência em toda Europa na época, era como a discussão geralmente estava baseada em suposições não fundamentadas sobre o público espectador, que era sempre relegado à designação de *eles*, não de *nós*. Na construção desse divisor cultural, como sugeri em

meu livro, o que tendia a ser desprezada era uma política do prazer: não só os fãs de *Dallas* eram ridicularizados como massas estúpidas; eles eram também significativamente feminilizados. É por essa razão que tantos telespectadores que admitiam gostar de *Dallas*, na maioria mulheres, sentiam a necessidade de se desculparem sobre seu próprio prazer de assistir o programa: tinham uma forte – e constrangedora – consciência que na hierarquia dominante de valores sociais, este prazer estava numa escala inferior. Portanto, um dos objetivos do livro *Watching Dallas* foi criticar a arrogante proposta ideológica de diferenciação que escorava essa hierarquia de valores sociais (Bourdieu, 1984). Uma das formas de subverter essa ideologia foi enfatizando a forma ativa com a qual os espectadores construía significados ao assistir o programa e, mais importante, a multiplicidade de sentidos atribuídos por diferentes telespectadores. A ideia de *público ativo* foi um dos conceitos mais relevantes que os novos estudos televisivos utilizaram para derrubar o pressuposto prevalente de que o ato de assistir televisão era uma simples atividade passiva (conferir Morley, 1992).

Obviamente, a noção de que o público é *ativo* e capaz de construir uma variedade de sentidos a partir de novelas adquiriu desde então a condição de verdade absoluta no campo dos estudos culturais e de televisão, tanto que se tornou uma afirmação *banal* que parece não mais valer a pena ser feita (Morris, 1990). Não obstante, desde então, muitos estudos têm focado nas formas que algumas novelas assumiram ante o público no mundo todo – quer seja *Neighbours* entre a juventude *Punjabi* em Londres (Gillespie, 1995) ou *The Young and Restless* em Trinidad (Miller, 1992). Essa visão ainda é, tenho que concordar, uma das abordagens epistemológicas mais versáteis dos estudos televisivos da atualidade, ainda que a simples ênfase na produção ativa de sentidos como tal não seja mais suficiente: o que é mais importante, teórica e empiricamente, é analisar precisamente *como* o público entende as novelas que assiste, em quais contextos, e com que tipo de implicações sociais e culturais. Na minha opinião, as questões sobre a televisão e seu público são de interesse permanente como forma de compreender a cultura contemporânea por conta do que essas questões podem dizer sobre a nossa condição global contemporânea, com todas as suas variedades e diferenciações. Antes que eu dê continuidade a esse assunto, voltarei a *Dallas* e o modo como foi recebido no início dos anos oitenta.

O SURGIMENTO DA IRONIA

Em *Watching Dallas* eu descrevi dois modos principais de desfrutar o programa. A maioria dos fãs do sexo feminino gostava do programa pela identificação com sua imaginação melodramática, ou seja, ao adotar uma posição de telespectadora que reafirma o realismo emocional de uma “estrutura trágica

D

A ficção televisiva no mundo: melodrama e ironia em perspectiva global

de sentimentos” representada pela novela, estas espectadoras gostavam de ser “subjugadas” pelos desproporcionais, senão exagerados altos e baixos emocionais da narrativa. O que outros poderiam considerar um sentimentalismo excessivo, para esses espectadores era algo extremamente atrativo e era inclusive a razão pela qual acompanhavam o programa. Muitas cartas que me foram enviadas expressavam essa forma de prazer melodramático em *Dallas*: eles gostavam de chorar, de desejar, de rir, assim como de sentir medo ou raiva das personagens ao longo do desenvolvimento da história. Portanto, o engajamento emocional com o programa era essencial a essa experiência de prazer: “Eu adorava assistir *Dallas* porque eu gosto de ser arrebatada pelas emoções”. Para esses espectadores, questões de julgamento estético são redundantes: eles não se importam se *Dallas* é um texto de *qualidade* ou não, como os críticos da TV podem considerar.

Essa forma afetiva de prazer, baseada na condição de se levar o melodrama a sério, pode ser contrastada com um modo diferente de entretenimento, que eu chamei de prazer irônico: essa é uma maneira de assistir que se constitui em um distanciamento mais intelectual, com o sujeito numa posição superior, permitindo-se obter prazer com o programa e ao mesmo tempo expressar consciência da suposta *baixa* qualidade do mesmo. A ironia era, portanto, uma maneira de se relacionar com *Dallas*, engenhosamente tirando vantagem das duas situações: “Eu adorei assistir o programa *porque* é tão ruim...” O ponto de vista irônico é uma postura poderosa, tanto cultural como socialmente; é aquela que debocha – e conseqüentemente neutraliza – a imaginação melodramática, que constituía exatamente a fonte de prazer ao assistir o programa para tantos fãs de *Dallas*. Esses fãs, eu argumentei, encontravam prazer através da absorção de identificações emocionais com os excessos da narrativa do texto, não assumindo uma distancia irônica do mesmo. A ironia, em resumo, é uma forma de capital cultural que autoriza aqueles que a possuem a estabelecer uma relação relativista com a televisão; esses espectadores reconhecem seus prazeres, mas não estão completamente sucumbidos aos mesmos; *conhecem bem* seus truques textuais e, portanto, podem brincar com eles através do bom humor.

O que temos visto nas últimas décadas é que essa atitude espectadora irônica tornou-se um modo cada vez mais prevalente de se relacionar com a televisão popular, especialmente entre o público mais jovem. Como a difusão da cultura televisiva tornou-se uma característica completamente naturalizada da vida cotidiana, e como o público tornou-se mais hábil na leitura da televisão e nas peculiaridades de suas convenções genéricas, os espectadores também passam a levar a televisão menos a sério, tendo uma postura mais cética sobre

a mesma e desejando e podendo ser mais capazes de zombar de sua percebida artificialidade e hipocrisia. O que eu argumentaria então é que, a partir dos anos oitenta, uma grande corrente de ironia pós-moderna tomou conta da cultura da televisão popular.

Podemos observar que essa difusão da ironia pós-moderna no espaço cultural refletiu nas estratégias narrativas de algumas das mais memoráveis ficções televisivas nos anos subsequentes a *Dallas*. Deixem-me esclarecer isso fazendo uma comparação de *Dallas* com sua principal rival contemporânea, *Dynasty*. *Dallas* e *Dynasty* são sempre mencionadas na mesma frase por comentaristas ao se referirem ao gênero infame de opulentas novelas do horário nobre que ambas caracterizavam, mas para mim, o que é interessante observar são as sutis, mas significantes diferenças entre as duas. Enquanto as convenções melodramáticas de *Dallas* ainda permaneciam *nesse* lado de realismo e credibilidade emocional, levando os espectadores, de maneira persuasiva, em direção a uma situação de envolvimento sentimental, a novela do horário nobre *Dynasty*, que era extremamente popular na mesma época (1981-1989), atraiu espectadores através de uma sensibilidade mais irônica, autossarcástica. A novela exibia elementos de autoparódia em seu uso deliberado de hipérboles bizarras e ultrajantes exageros, em especial na personagem da super vilã e mulher de classe Alexis Colby, vivida por Joan Collins. Muito mais que *Dallas*, *Dynasty* era um texto pós-moderno autorreflexivo que absurdamente atraiu atenção para si mesmo como um texto engenhoso, artiloso e trapaceiro, mais do que por ser um melodrama sério. É só dizer que a *TV Guide*² declarou que não *Dallas*, mas *Dynasty* foi a melhor novela dos anos oitenta, afirmando que sua “opulência possibilitou uma esplêndida qualidade irônica, – em outras palavras, foi um grande *trash*.” (*TV Guide*, 17 de Abril, 1993). Foi também *Dynasty*, e não *Dallas*, que se tornou um objeto fetiche da cultura gay naquela época. Como Jane Feuer (1995: 132) observou, “faltava a *Dallas* o subliminar de afetação que impulsionou *Dynasty* para o centro da cultura gay (masculina) na metade dos anos oitenta”. No entanto, continua Feuer, essas mesmas qualidades de afetação fizeram de *Dynasty* um sucesso também no universo da cultura feminina, que ficava cada vez mais suscetível em relação à atitude espectadora irônica que um programa como *Dynasty* convidava a adotar. Em resumo, nos anos noventa, o melodrama tradicional desatualizou-se, enquanto a ironia ficou *bacana* e *na moda*.

Podemos ver isso na ascensão, nos anos noventa, de seriados dramáticos para a TV feitos em Hollywood, de sucesso internacional e orientados para o público feminino, como *Moonlighting*³, *Melrose Place*, e *Ally McBeal*. Todos combinaram com habilidade os apelos dos sentimentos melodramáticos com uma jocosidade irônica – uma mutação genérica que foi chamada de *dramédia*, a consciente e agriadoce mistura de drama e comédia. Mais recentemente, séries

2. *TV Guide* é o nome de duas revistas semanais especializadas na programação de televisão, uma nos Estados Unidos e outra no Canadá.

3. No Brasil, *A gata e o rato*. (N.T).

D

A ficção televisiva no mundo: melodrama e ironia em perspectiva global

fabulosamente bem sucedidas como *Sex and the City* e *Desperate Housewives* continuam com essa nova ênfase no tratamento das provações e atribuições da vida moderna das mulheres (e homens) com *pathos* provocador e leve predileção para o absurdo. A ironia tornou-se integral à estruturação e articulação desses programas, de maneira que não era esse o caso de *Dallas*, em que devia seu apelo irresistível – ao menos para a grande maioria dos espectadores – exatamente por manter o afastamento da ironia. Esse atual domínio da ironia tem sido associado ao surgimento de uma sensibilidade pós-feminista, na qual a ironia é usada

como uma forma de estabelecer uma distância segura entre nós mesmos e as opiniões de crenças de cada um, em um momento em que ser apaixonado sobre qualquer coisa ou parecer-se importar-se demais não parece ser algo *bacana* (Gill 2007: 159).

Fazendo então uma retrospectiva, eu percebo como a época de *Dallas* – nos anos oitenta – foi realmente um momento decisivo na história da ficção televisiva mundial. Atualmente um programa como *Dallas* nunca teria o sucesso mundial que obteve em sua época. Hoje, essa novela seria vista como datada, nada *bacana*, não mais em contato com a atual e mais explícita estrutura irônica de sentimentos que dominou o atual drama televisivo de Hollywood, assim como a cultura pós-moderna e pós-feminista Ocidental em geral. Kim Acass e Janet McCabe (2004), em seu livro sobre *Sex and the City*, chamaram o fenômeno de “idade da não inocência”. Um exemplo interessante da grande guinada no *Zeitgeist* é o fato de que a refilmagem de *Dallas* como um filme de longa metragem está sendo preparada por Gurinder Chadha⁴, diretora britânico-asiática de filmes pós-coloniais, feitos com uma doce ironia como *Bend it Like Beckham*⁵ e *Bride and Prejudice*⁶. A descrição de Chadha das mudanças em sua versão de *Dallas* do início do século XXI, comparadas à novela original dos anos oitenta, mostram exatamente uma sutil transição do melodrama sentimental em direção ao excesso irônico. A versão de Chadha para *Dallas* parece-se mais com *Dynasty*, pelo menos em termos da sua sensibilidade afeminada:

É o *Dallas* que conhecemos, mas agora global. Eu penso nele como um *trash de alto nível* com um enfoque político. O bom disso é que você pode levar a trama em direções disparatadas e mesmo assim ela segue plausível. Existem referências a Enron, e se antes JR [Ewing] tinha senadores corruptos em sua folha de pagamento, agora ele vai logo ao topo da Casa Branca e orquestra um golpe de estado em um país do terceiro mundo para conseguir seu óleo. (Bedell, 2006: 10-11).

Os comentários de Chadha também apontam para uma crucial

4. Filme previsto para lançamento em 2012.

5. *Driblando o Destino* (N.T.).

6. *Noiva e Preconceito*. (N.T.).

transformação cultural, mais generalizada desde 1980: a aceleração do que chamamos de *globalização*. É difícil imaginar que o termo *globalização* não era tão conhecido vinte anos atrás, dado o atual entendimento comum de que vivemos em *um mundo globalizado*. E isso me traz ao contexto histórico mais amplo da mudança na cultura televisiva ao redor do mundo desde *Dallas*: uma cultura global que é hoje radicalmente diferente daquela dos anos oitenta. Então, o que ocorreu?

TORNANDO-SE GLOBAL

Dallas teve um papel crucial na disseminação do formato de novela hollywoodiana na cultura televisiva do mundo todo. Mas enquanto nos anos oitenta toda a atenção concentrava-se na questão do imperialismo cultural norte-americano, associado ao medo de uma colonização massiva das culturas televisivas locais e nacionais pelos seus produtos, hoje sabemos que o que realmente aconteceu foi muito mais complexo e contraditório. Simplificando, a televisão popular americana tornou-se ao mesmo tempo mais poderosa e menos hegemônica, como também mais influente e menos popular. A mudança conceitual de um *imperialismo cultural* a uma *globalização* serve para entendermos essa complexidade contraditória. Enquanto o primeiro conceito – *imperialismo cultural* – implica um processo mecânico, de mão única, de homogeneização e absorção da cultura do colonizado pela cultura do todo-poderoso colonizador, o termo *globalização*, como muitos autores já apontaram, refere-se a um processo transnacional muito mais incoerente e multilateral, com resultados e impactos culturais que têm sido mais que imprevisíveis. (Appadurai, 1996; Tomlinson, 1999). O resultado, como ressaltou Appadurai (1996: 31-32), é uma

nova economia cultural global (...) que não pode mais ser entendida em termos de modelos existentes de centro-periferia, mas deve ser compreendida através de um modelo mais fluido de fluxo de cultura global, em que os Estados Unidos não mais são manipuladores de um sistema de imagens mundiais, mas somente são um ponto de intersecção de uma construção complexa e transnacional de cenários imaginários.

As observações de Appadurai aqui podem ter sido, de certa maneira, exageradas: os Estados Unidos não foram reduzidos a só mais “um ponto de intersecção” na complexa imagem do cenário transnacional; o país ainda acumula um enorme poder na economia cultural global, já que o fluxo de saída de filmes e programas norte-americanos para todo o mundo continua a ser muito maior que a entrada de produtos culturais de outros países nas telas americanas (um fluxo, como sabemos, extremamente modesto). No

D

A ficção televisiva no mundo: melodrama e ironia em perspectiva global

entanto, a descrição geral do autor de um espaço mais policêntrico, senão descentralizado de imagem transnacional, é um ponto de partida útil para entender a situação na presente cultura televisiva global. Sua grande expansão ocorreu principalmente a partir dos anos oitenta, tanto no Ocidente como nos países não ocidentais – um desenvolvimento que faz parte de uma rápida globalização da modernidade neoliberal e capitalista das últimas décadas (Barker 1997). Mas essa modernidade capitalista global não só representa um mundo cada vez mais interconectado e interdependente, ela também tem gerado a proliferação de novas versões da cultura moderna – incluindo cultura televisiva – que acentuam a importância de identidades particulares e suas diferenças com um americanismo hegemônico. Em suma, essa cultura global é caracterizada simultaneamente pela homogeneização e heterogeneização, por suas similaridades e por suas diferenças.

Para deixar esta exposição mais concreta, retorno ao caso de *Dallas*. O sucesso global do programa nos anos oitenta foi também, por ironia, um precursor da desconstrução parcial da hegemonia americana no horário nobre da televisão mundial. Uma consequência pós-*Dallas* bastante mencionada na Europa Ocidental, por exemplo, foi a adoção do formato melodramático das novelas pelas indústrias de TV nacionais, que elaboraram versões nacionais de *Dallas* que se mostraram muito mais populares entre o público local que os programas importados, na sua maioria, americanos (Silj, 1988). Esse é um processo que tem sido denominado de *glocalização* (Robertson 1995), referindo-se à nacionalização de convenções e gêneros importados para atender aos gostos culturais, saberes e preocupações locais. É interessante notar que, em termos globais, os dramas televisivos produzidos após *Dallas* não se tornaram uniformemente americanizados, apesar dos temores de Lang. Ao contrário, o próprio sucesso de *Dallas* levou à glocalização do gênero novela: houve uma padronização do formato e da fórmula (das narrativas televisivas de episódios múltiplos focados nos dilemas cotidianos da vida moderna), no entanto, os conteúdos narrativos tendem a ser localmente moldados e localmente produzidos, utilizando atores locais, idiomas locais e histórias locais.

Esses avanços têm grande implicação para os estudos críticos de televisão. Algumas das contribuições mais importantes e interessantes dentro desse assunto advêm de estudos antropológicos, que geralmente se focam em pesquisas etnográficas em locais específicos. Por exemplo, Lisa Rofel (1994) estudou a novela chinesa *Yearnings*, extremamente popular no início dos anos noventa; Lila Abu-Lughod (1995) observou a importância das novelas melodramáticas no Egito e Purnima Mankekar (2000) realizou um aclamado estudo da televisão

popular na Índia. Tomados em conjunto, tais estudos demonstram como as novelas mais populares transformaram-se em pontos cruciais para a articulação de culturas locais no mundo todo, reverberando no mundo da vida (*Lebenswelt*) dos públicos nacionais enquanto lutam para aprender a lidar com os desafios culturais de uma modernidade capitalista globalizada.

Então, em um nível conceitual, a área dos estudos críticos de televisão teve que chegar a um acordo sobre dois princípios inter-relacionados ao estudar o atual fluxo da cultura televisiva global: *proliferação e diversidade*. É interessante notar, por exemplo, que nenhuma novela norte-americana, desde *Dallas*, conseguiu obter o mesmo status mítico global e o mesmo sucesso de audiência no mundo todo. Uma razão importante para esse fato, eu diria, é que a televisão americana não mais atrai a quase universal fascinação que a televisão obtinha em períodos anteriores, quando a hegemonia cultural americana não era contestada tão vigorosamente. Em muitas partes do mundo, a hegemonia cultural declinou exatamente pela emergência de alternativas locais ou regionais. Uma das implicações desse fato é a necessidade de se fazer perguntas sobre a *especificidade cultural* individual, especialmente de culturas televisivas não ocidentais, e de ser cuidadoso para não impor conjecturas eurocêntricas na compreensão dessas formações culturais. Para isso também é necessário um questionamento autorreflexivo da especificidade – isto é, a não universalidade – das formas ocidentais de relacionar-se com a televisão. Dessa forma, analisar a cultura televisiva pode ser também um modo de aumentar a compreensão transcultural, ressaltando as sutis diferenças nas estruturas de sentido que pessoas em outras partes do mundo possuem como telespectadores. O drama televisivo, especialmente a novela, é um meio particularmente valioso por essa razão, por lidar de modo tão relevante com as intimidades culturais dos sentimentos.

Um exemplo importante é a estrutura afetiva da ironia pós-moderna discutida anteriormente. Essa estrutura particular de sensibilidade, que se tornou tão prevalente na cultura popular contemporânea do Ocidente anglófono – e que, como apontei, encontrou expressão no relativo declínio do melodrama sentimental e na ascensão da chamada *dramédia* – poderia ser vista como uma peculiaridade da cultura ocidental contemporânea, que não poderia ter a mesma importância em outras partes do mundo? Trata-se de uma questão que mereceria uma pesquisa empírica exaustiva que eu não posso oferecer aqui, mas podemos dizer que é um assunto intrigante o suficiente para especular sobre algumas de suas ramificações, algo que farei através de uma breve discussão sobre o drama televisivo no panorama atual do Extremo Oriente.

D

A ficção televisiva no mundo: melodrama e ironia em perspectiva global

O DRAMA TELEVISIVO NO EXTREMO ORIENTE

Durante os anos noventa, a televisão no Extremo Oriente foi invadida pela imensa popularidade dos chamados *dramas da moda* japoneses. Essas minisséries estilosas, visualmente deslumbrantes e orientadas para o público jovem, geralmente contam histórias de relacionamentos românticos entre jovens profissionais em cenários contemporâneos urbanos. A mais famosa delas foi *Tokyo Love Story*, veiculada pela primeira vez no Japão em 1991. A história apresenta a heroína Rika, uma mulher forte e independente que toma iniciativas tanto na carreira como em seus relacionamentos. Ela está apaixonada por um velho colega de trabalho, Kanchi, um bom rapaz, mas de temperamento fraco e indeciso. Ele gosta de outra mulher, Satomi, que é muito mais tradicional e passiva que Rika. No início, Satomi namorava o melhor amigo de Kanchi, Minami, mas quando eles se separam, ela e Kanchi ficam juntos e casam-se. Rika mantém seu interesse por Kanchi até o final, quando se muda para os Estados Unidos, a trabalho. O drama termina com um encontro inesperado em Tóquio alguns anos depois, e não mostra Rika desapontada por suas decisões. O portal *DramaWiki* oferece a seguinte sinopse da série:

Quando Kanchi (Oda Yuji) chega a Tóquio pela primeira vez para trabalhar, ele está cheio de incertezas. Ele está *perdido* em seu trabalho e sua vida amorosa é uma bagunça. Nesse ínterim, Rika (Suzuki Honami), sua colega de trabalho, sempre o encoraja e o ajuda. Apesar de terem ficado juntos por um tempo, tudo isso acontece e termina muito rápido. Rika é simplesmente muito *enérgica* e seu amor é simplesmente muito *intenso* para Kanchi.⁷

Tokyo Love Story atingiu altíssimos índices de popularidade no Japão em 1991 e durante os anos noventa transformou-se num grande sucesso em muitos lugares do Extremo Oriente e Sudeste Asiático, dando início ao surgimento de uma internacionalização cultural japonesa na cultura popular de toda esta região (Iwabuchi 2002; 2004). O que é então essa zona cultural transnacional criada pela ficção televisiva japonesa? Que tipo de afinidade cultural eles articulavam, e para quem? *Tokyo Love Story* e as novelas que a sucederam foram mais populares entre a juventude da classe média asiática em cidades cosmopolitas como Hong Kong, Taipei, Seul. Obviamente a combinação de estilo e moda, junto com uma narrativa romântica sobre a busca do amor e felicidade cativou milhares de jovens fãs na Ásia, especialmente do sexo feminino. O que essa popularidade significa, em termos históricos e culturais?

Nas últimas décadas, esses países asiáticos passaram por um processo de modernização cujo ritmo foi muito mais rápido que no Ocidente, caracterizado por aceleradas mudanças na economia, no ambiente urbano e tecnológico, como

7. Disponível em http://wiki.d-addicts.com/Tokyo_Love_Story. Acesso em 4 Julho, 2007.

também em estilos de vida, normas e valores. Os jovens dos anos noventa faziam parte da primeira geração que se deparou com a tarefa de descobrir como viver no contexto de uma Ásia modernizada – moral, ética e emocionalmente. O que significa ser moderno – por exemplo, em termos de papéis dentro do seu gênero e relações sexuais – de um ponto de vista asiático? Os dramas japoneses da moda reverberaram entre o público jovem na Ásia porque, como aponta Ito Mamoru, “eles apresentavam temas relacionados aos problemas sobre estilos de vida, surgidos das incertezas da própria relação, e que refletiam as consequências das mudanças na sociedade contemporânea” (Ito 2004: 27). Isto é, na cultura popular contemporânea asiática, o maior ponto de referência não é uma imagem genérica de modernidade global, que tende a ser equiparada a *América* ou o *Ocidente*. O imaginário urbano preferido não era Nova York ou Londres, mas Tóquio, que nos anos noventa era a mais *avançada* cidade moderna da Ásia (uma situação que hoje está mudando com a veloz ascensão de cidades chinesas como Beijing e Xangai). A modernização pode inevitavelmente envolver um elemento fundamental de *ocidentalização*, mas as versões asiáticas de modernidade – como, por exemplo, o modo de vida – não são de maneira alguma uma simples replicação do modelo Ocidental. Assim como Nova York foi o epítome simbólico da modernidade urbana em todo o Ocidente durante o século XX, Tóquio, para muitos jovens asiáticos, parecia ser o símbolo da modernidade cultural do Extremo Oriente. Era o cenário idealizado para uma vida moderna, *dentro da moda*, caracterizada por fluência material, consumismo, independência feminina e individualismo.

Nesse caso, *Tokyo Love Story* capturou os novos tipos de desafios que a vida no novo contexto asiático moderno provoca. Ou talvez mais precisamente, o programa expressava *como é que é* crescer moderno e asiático no final do século XX, não só em termos de essência, mas também em termos de estilo – a ética e a poética do cotidiano. Como é viver em sociedades que passaram por uma transformação cultural, saindo do *tradicional* ao *pós-moderno* em apenas uma geração? Como conviver com os novos gêneros e as divisas geracionais criadas? Como nos habituamos com o esvaziamento de nossas tradições – piedade filial, por exemplo, e a grande importância da família e do patriarcado – que foram mantidas de maneira tão central nas culturas asiáticas por tantos séculos?

É claro que a *modernidade asiática* não é monolítica, especialmente em relação à cultura e experiências do cotidiano. A metrópole de *Tokyo Love Story* é uma Tóquio imaginária, lida ou mal interpretada de formas sutilmente diversas nos diferentes contextos asiáticos. A imaginação e a fantasia – em sintonia e sensíveis às idiossincrasias da experiência local – estão sempre envolvidas no consumo de dramas televisivos e de cultura popular. Portanto,

D

A ficção televisiva no mundo: melodrama e ironia em perspectiva global

como Iwabuchi (2002) advertiu, a proximidade cultural sempre é acompanhada por uma distância cultural; as afinidades convergem e divergem ao mesmo tempo, e é difícil determinar exatamente como. Mas exatamente por conta desse complexo emaranhado de similaridades e diferenças, a observação dos padrões regionais da popularidade do drama televisivo é uma ferramenta útil para conhecer melhor as estruturas de sentimentos compartilhadas ou não pelos jovens na Ásia metropolitana. É interessante notar que é essa *intimidade* do drama televisivo que o faz tão revelador analiticamente: uma intimidade que não é só pessoal, mas cultural (Herzfeld, 1997; Ang, 2004).

A juventude que vive em Hong Kong ou Cingapura pode estar assistindo programas americanos como *Sex in the City*, mas a extraordinária popularidade de dramas da moda tal como *Tokyo Love Story* (cujo tema possui elementos de similaridade com a *dramédia* americana) levou-me a especular sobre as sutis diferenças nas estruturas prevalentes de sentimento. Em particular, é notável que os dramas japoneses mais populares não estejam permeados pela consciência irônica que se tornou tão onipresente nos programas americanos. Pelo contrário, é precisamente a representação de uma estrutura trágica dos sentimentos que aparece como fonte da popularidade dos dramas japoneses da moda. Como Ota Toru, criador de *Tokyo Love Story* ressaltou, “o que mais atrai o público jovem feminino em geral é o amor não correspondido” (Ota 2004: 73). De fato, ao ser perguntado por qual razão *Tokyo Love Story* está até hoje no topo da lista dos dramas favoritos dos japoneses, Ota aponta enfaticamente seus elementos melodramáticos:

... mesmo hoje, os dramas que fazem você chorar transformam-se em dramas populares. Eu acredito que existiram poucos dramas antes de *Tokyo Love Story* que realmente criaram uma personagem que obteve a empatia do público, inclusive a ponto de chorar por ela. O advento de *Tokyo Love Story* mostrou ao público que os dramas podem fazê-los chorar, e que *hamaru* (ser absorvido, imerso) em dramas pode ser prazeroso (Ota 2004: 83).

Nesse sentido, o apelo de *Tokyo Love Story* é mais comparável a *Dallas* que com *Dynasty*, articulando um realismo emocional que leva a sério a experiência íntima. Como uma fã de *Tokyo Love Story* escreve em seu *blog* pessoal:

Rika e Kanchi trabalham juntos. Rika é extrovertida e gosta de Kanchi desde o início. Kanchi fica sempre maravilhado e perturbado com Rika. Rika quer que ele a ame e Kanchi chega a amá-la uma vez, mas por serem muito diferentes eles não podem ficar juntos. Rika é muito cheia de vida, mas na verdade ela está sempre solitária.⁸

8. Disponível em
http://www.sempai.org/~mwduncan/tokyo_love_story.shtml.
Acesso em set. 2006.

O apetite contemporâneo asiático por melodrama é ainda mais evidente nas séries dramáticas da TV coreana que arrebataram as audiências televisivas da região no início do século XXI (ver a abordagem de Chua & Iwabuchi, 2007). Um dos mais populares foi *Winter Sonata* (2002), uma série de vinte episódios com uma narrativa descaradamente melodramática e sentimental não muito diferente dos filmes melodramáticos de Douglas Sirk, nos anos cinquenta. O portal *DramaWiki* fornece a sinopse da série:

Winter Sonata começa quando Joon-sang (Bae Yong Jun) vai para um novo colégio de Ensino Médio, em busca do seu pai biológico. Yu-jin (Choi Ji Woo) e Sang-hyuk (Park Yong Ha) são muito amigos desde a infância; apesar de Sang-hyuk querer ser mais que um amigo, Yu-jin o vê meramente como um irmão. Em uma viagem com alguns colegas do colégio, Oh Chelin (Park Sol Mi), Jin-suk (Lee Hye Eun) e Yong-kuk (Ryu Seung Soo), Yu-jin sofre um acidente e é salva por Joon-sang. Depois disso, eles tornam-se muito próximos e ela abre o frio coração do garoto. No entanto, as circunstâncias e o destino fazem com que a história de amor do casal nunca se realize. Ele desaparece repentinamente. Dez anos depois, os velhos amigos do colégio reúnem-se para a celebração do casamento de Yu-jin e Sang-hyuk. Yu-jin havia sido profundamente apaixonada por Joon-sang, e ainda sentia o mesmo amor, mesmo ele tendo desaparecido de sua vida por uma década. Mas nessa festa, chega o novo namorado de Oh Chelin, e ele é idêntico a Joon-sang. Poderia ser seu amado ou estaria Yu-jin sonhando?⁹

9. Disponível em http://wiki.d-addicts.com/Winter_Sonata

Winter Sonata é somente um dos extremamente populares dramas televisivos coreanos que foram exibidos no Extremo Oriente nos últimos anos, e a maioria deles tem um caráter e apelo melodramático. Enquanto esses dramas coreanos tendem a tematizar as vidas de pessoas jovens em cenários urbanos modernos, o que os distingue dos dramas japoneses, em termos narrativos, é o seu foco em relacionamentos familiares como algo fundamental ao mundo da vida (*Lebenswelt*) das personagens. Alguns anos atrás, ao conversar com algumas espectadoras de Hong Kong fanáticas por *Winter Sonata*, grupo formado por mulheres inseridas no mercado profissional com cerca de trinta e quarenta anos, elas contaram que a razão pela qual amavam o programa era a incorporação incondicional e nostálgica do ideal de *amor verdadeiro* que não faz mais parte da veloz vida contemporânea na Ásia moderna. Para essas espectadoras, assim como para muitos espectadores de *Dallas* no Ocidente nos anos oitenta, a ironia é irrelevante ao seu prazer ao assistir o programa: eles confirmam a proposta de Ota, que afirma que o que traz divertimento a esses espectadores é a oportunidade de chorar.

Claro, eu não estou sugerindo aqui que a ironia não existe na cultura

D

A ficção televisiva no mundo: melodrama e ironia em perspectiva global

popular asiática, apesar de que a sua articulação e circulação entre os públicos requereria um exame e uma análise à parte. Além disso, internamente o público asiático é tão diverso, fragmentado e dinâmico como o é no Ocidente. Existem ainda muitas similaridades estruturais na cultura vivida no atual mundo globalizado; portanto, é importante não homogeneizar ou objetivar nem a *asianidade* nem a *ocidentalidade*. Assim como no Ocidente, as últimas décadas têm sido um período profundamente confuso e de perplexidade para as pessoas na Ásia, um momento de grande prosperidade, mas também de crise econômica, um tempo de grandes incertezas culturais e de mudanças. A globalização significou uma maior interconexão e confluência intercultural, mas não apagou as diferenças sutis – muito menos ao nível íntimo dos sentimentos. As variações genéricas e as especificidades locais e regionais no cenário da ficção televisiva global são um excelente ponto de partida para entender como, no mundo atual, a diferença e o conflito persistem além da superfície de uma modernidade cultural globalizada. O apelo diferencial e a ressonância do melodrama em todo o planeta é um importante exemplo ilustrativo. ■

REFERÊNCIAS

- ABU-LUGHOD, Lila. The Objects of Soap Opera: Egyptian Television and the Cultural Politics of Modernity. In: MILLER, Daniel (ed.). *Worlds Apart: Modernity Through the Prism of the Local*. London: Routledge, pp. 190-210, 1995.
- AKASS, Kim & MacCabe, Janet. *Reading Sex and the City*. London: L.B. Tauris, 2004.
- ANG, Ien. *Watching Dallas. Soap Opera and the Melodramatic Imagination*. London: Methuen, 1985.
- _____. The Cultural Intimacy of TV Drama. In: IWABUCHI, Koichi (ed.), op. cit. pp. 303-309, 2004.
- APPADURAI, Arjun. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.
- BARKER, Chris. *Global Television*. Oxford: Blackwell, 1997.
- BEDELL, Geraldine. Gurinder Chadha: the Interview. *Observer*, 16 July, pp. 10-11, 2006.
- BOURDIEU, Pierre. *Distinction*. Trans Richard Nice. Cambridge: Harvard UP, 1984.
- CHUA, Beng Huat & IWABUCHI, Koichi (eds.). *East Asian Pop Culture: Approaching the Korean Wave*. Hong Kong: Hong Kong UP, 2007.
- FEUER, Jane. *Seeing Through the Eighties: Televisão and Reaganism*. London: BFI Publishing, 1995.
- FISKE, John. *Television Culture*. London: Methuen, 1987.
- GILL, Rosalind. Postfeminist media culture: Elements of a sensibility, *European Journal of Cultural Studies* 10 (2) : 147-166, 2007.
- GILLESPIE, Marie. *Television, Ethnicity and Cultural Change*. London: Routledge, 1995.

- HERZFELD, Michael. *Cultural Intimacy: Social Poetics in the Nation-State*. New York: Routledge, 1997.
- ITO, Mamoru. The Representation of Femininity in Japanese Television Dramas of the 1990s. In: IWABUCHI, Koichi (ed.), op cit, pp. 25-42, 2004.
- IWABUCHI, Koichi. *Recentering Globalization: Popular Culture and Japanese Transnationalism*. Durham: Duke UP, 2002.
- _____ (ed.). *Feeling Asian Modernities: Transnational Consumption of Japanese TV Dramas*. Hong Kong: Hong Kong UP, 2004.
- MANKEKAR, Purnima. *Screening Culture, Viewing Politics: Television, Womanhood and Nation in Modern India*. Delhi: Oxford University Press, 2000.
- MILLER, Daniel. The Young and the Restless in Trinidad: A Case of the Local and the Global in Mass Consumption. In: Eric Hirsch and Roger Silverstone (eds.) *Consuming Technologies: Media and Information in Domestic Spaces*. London: Routledge, pp. 163-182, 1992.
- MORLEY, David. *Television, Audiences and Cultural Studies*. London: Routledge, 1992.
- MORRIS, Meaghan. Banality in Cultural Studies. In: Patricia Mellencamp (ed.), *Logics of Television: Essays in Cultural Criticism*. Indianapolis: Indiana University Press, 1990.
- OTA, Toru. Producing (Post-)Trendy Japanese TV Dramas. In: IWABUCHI, Koichi (ed.), op. cit., pp. 69-86, 2004.
- ROBERTSON, Roland. *Glocalization: Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity*. London: Sage, 1995.
- ROFEL, Lisa. Yearnings: Televisual Love and Melodramatic Politics in Contemporary China. *American Ethnologist* 21 (4): 700-722, 1994.
- SILJ, Alessandro. *East of Dallas: The European Challenge to American Television*. London : BFI Publications, 1988.
- TOMLINSON, John. *Globalization and Culture*. Cambridge: Polity, 1999.
- TV Guide, "The Best Prime-time Soaps", 17 April 1993

TRADUZIDO POR SILVIA COBELO

Artigo recebido em 22 de outubro de 2009 e aprovado em 19 de janeiro de 2010.