

**Universidade Federal de São Carlos**  
**Departamento de Imagem e Som**

**La Casa de las Flores:**  
**um retrato do México e do Melodrama**

Relatório final do projeto La Casa de las Flores: um retrato do México e do Melodrama, apresentado para Trabalho de Conclusão do Curso de Imagem e Som da Universidade Federal de São Carlos, sob a orientação da Profa. Dra. Suzana Reck Miranda.

Danielle Christine Leite Ribeiro

São Carlos  
Dezembro de 2021

## CAPA PARA REPOSITÓRIO

*Título:* La Casa de las Flores: um retrato do México e do Melodrama

*Título em outro idioma:* La Casa de las Flores: a portrait of Mexico and the Melodrama

*Autor:* Danielle Christine Leite Ribeiro

*URL do Currículo Lattes do autor:* <http://lattes.cnpq.br/5169097570306219>

*Orientador:* Suzana Reck Miranda

*URL do Currículo Lattes do orientador:* <http://lattes.cnpq.br/8566012598222563>

*Universidade Federal de São Carlos - UFSCar*

*Centro de Educação e Ciências Humanas - CECH*

*Departamento de Artes e Comunicação - DAC*

*Graduação em Imagem e Som*

*Data da defesa:* 03/12/2021

*Resumo:* Relatório sobre a elaboração do artigo *La Casa de las Flores: um retrato do México e do Melodrama* que pretende analisar como diferentes elementos melodramáticos são utilizados na série La Casa de las Flores, produzida pela Netflix. A partir de três episódios da primeira temporada e o objetivo é evidenciar de que modo a série retrata a sociedade mexicana e revisita o melodrama. A hipótese principal é que a série, ao mesmo tempo em que revisita o gênero, distancia-se de estratégias melodramáticas comuns e consegue, deste modo, tecer uma homenagem peculiar a ícones da cultura popular mexicana, sobretudo à telenovela.

*Abstract:* Report on the elaboration of the article *La Casa de las Flores: a portrait of Mexico and Melodrama* that intends to analyze how the series La Casa de las Flores, produced by Netflix, uses different melodramatic elements. The objective is to show how the series portrays Mexican society and revisits melodrama, focusing on three episodes from the first season. The hypothesis discussed is that the series revisits the genre while distancing itself from common melodramatic strategies. Thus it manages to weave a peculiar tribute to icons of Mexican popular culture, especially the telenovela.

*Palavras-chave:* *La Casa de las Flores*, melodrama, série mexicana, imaginação melodramática.

*Keywords:* *La Casa de las Flores*, melodrama, Mexican series, melodramatic imagination

*Área do conhecimento de acordo com tabela do CNPq:*

8.03.08.04-0 Interpretação Cinematográfica

*Idioma:* Português

*Tipo:* artigo científico

## 1. RESUMO DO PLANO INICIAL

### 1.1 Introdução

A série *La Casa de las Flores* (2018) foi uma das grandes apostas da Netflix em sua produção de conteúdo na América Latina. Seu sucesso de público foi relevante a ponto de garantir que fossem produzidas três temporadas e um filme. Roteirizada e dirigida por Manolo Caro, a série trata da história da família De la Mora, representantes típicos da elite mexicana, donos de grande reputação social e de uma floricultura que leva o mesmo nome da série. Ao longo das três temporadas produzidas e distribuídas pela Netflix, vemos que atrás da fachada bem-sucedida, bela e harmoniosa transmitida pela família, se escondem muitos segredos.

Entre os temas tratados pela série, há discussões sobre sexualidade, homofobia, transfobia, preconceito racial, moralidade e classes sociais. Sobre esses dois últimos, há um trabalho particularmente interessante. Na trama, Manolo Caro cria dois ambientes em que as ações se concentram: a casa — e floricultura — da família De la Mora, e o cabaré de Roberta, amante de Ernesto. Ambos os empreendimentos têm o mesmo nome: Casa de las Flores. Uma visão superficial aponta essa coincidência à esperteza de Ernesto, que usou o mesmo nome para esconder as transações financeiras do cabaré. Porém, um olhar mais atento percebe a esperteza de Caro, que de maneira simples coloca em perfeita comparação dois mundos em tudo distintos. A floricultura é o espaço da rigidez, da preocupação com a imagem que se apresenta, com padrões morais de uma sociedade conservadora. O cabaré é o espaço da fluidez, da libertação, da possibilidade de ser quem se é. Justapondo esses mundos, Caro começa a traçar sua crítica à moral conservadora.

A crítica é tecida em vários níveis: na tônica da narrativa, nos momentos musicais, na direção de cena e de arte e no roteiro carregado em peripécias. Esses diferentes níveis apontam para um contexto comum — o flerte com elementos melodramáticos. Olhando para a composição geral da série, percebemos aspectos característicos das obras melodramáticas canônicas, como o excesso e a narrativa permeada por reviravoltas, por exemplo. Indo além, percebe-se uma reminiscência das novelas televisivas, muito comuns para os espectadores latino-americanos, mas com uma roupa *millennial*. Nesse sentido, Manolo Caro se coloca em um movimento realizado por Douglas Sirk, Vincent Minelli, Nicholas Ray e Pedro

Almodóvar: a apropriação do gênero melodramático como forma de crítica, sátira e subversão das convenções morais vigentes.

Apesar da distância temporal que nos separa da origem do melodrama enquanto gênero narrativo, sua presença histórica e sua permanência nas produções contemporâneas são inegáveis. Ivete Huppés (2000), ao analisá-lo, indica que uma das características fundamentais do melodrama — à qual pode se atribuir sua longevidade — é sua capacidade de adaptação, absorção e reflexão dos tempos. Dessa forma, ainda que suas estruturas permaneçam, sua utilização é sempre fluida. Por outro lado, Elsaesser (1987 *apud* BROOKS, 1995) e Brooks (1995) apontam que o melodrama faz parte da consciência moderna e que a imaginação melodramática antecede o gênero e não se limita a ele. Ao abordarem a noção de imaginação melodramática, esses autores ampliam as possibilidades de análise de obras de diferentes gêneros (fílmicos e literários, por exemplo), permitindo a interpretação destas a partir da abordagem melodramática dos elementos.

Este projeto propõe a elaboração de um artigo para analisar a série *La Casa de las Flores* sob a perspectiva melodramática, destacando as estratégias narrativas escolhidas que apontam para o melodrama e como tais estratégias se articulam para alcançar a crítica percebida na série. Para possibilitar a análise, o recorte desta pesquisa limita o objeto à primeira temporada da série, exibida em 2018 e composta por 13 episódios, e ainda, dentro destes foram escolhidos apenas três para uma análise mais profunda. Ela se inicia com a festa de aniversário do patriarca Ernesto De la Mora. O evento é um marco significativo na vida social da Cidade do México, atraindo diversos convidados da alta sociedade e significativa cobertura midiática. Apesar de ser o homenageado da ocasião, logo se percebe que as rédeas da família estão nas mãos de Virgínia, sua esposa. É dela a floricultura, os holofotes da ocasião e a ordem da família. Sempre preocupada em manter a imagem de perfeição e sucesso transmitida pela família, ela enxerga a festa como uma oportunidade única de publicidade.

Enquanto essa movimentação social acontece na fachada da residência De la Mora, outra movimentação muito mais importante acontece nos fundos, mais especificamente dentro da floricultura. É nesse local que o corpo sem vida de uma mulher será encontrado. Tudo o que nós, espectadores, sabemos sobre ela até esse momento é que sua voz nos conduz pela trama. Mas quando a primogênita da família, Paulina De la Mora, reconhece o corpo descobre-se (as personagens e nós também) que ali estava Roberta, amante de Ernesto.

Esse evento é o gatilho detonador da fachada dos De la Mora. Apesar de todos os esforços da matriarca, revela-se ao longo dos episódios um emaranhado de mentiras e segredos mantidos por todos os membros da família. Ernesto manteve uma relação de dez anos com Roberta e desse romance nasceu Micaela. Além disso, Ernesto construiu um cabaré para a amante — e deu a ele o mesmo nome da floricultura —, este é o empreendimento que verdadeiramente sustenta o estilo de vida da família. Julián, o filho mais novo, mantém um namoro de fachada com Lucía e outro com Diego, contador da família. Elena, a filha do meio, chega à festa do pai, noiva de um homem afro-americano, que sofrerá o preconceito da família De la Mora. A pedido de Virgínia, Paulina oculta que seu divórcio foi motivado pela transição de gênero de seu cônjuge. E a própria Virgínia oculta a verdadeira paternidade de Paulina. Além dos pecados da família, a morte de Roberta traz à tona uma outra realidade, a da casa chica, a do cabaré: o exato oposto da rigidez da floricultura.

## **1.2 Objetivos**

Diante da caracterização apresentada e dos aspectos levantados na introdução, este projeto tem como objetivo principal a compreensão de como os elementos melodramáticos são utilizados na série, considerando-se o histórico de produções melodramáticas e de telenovelas presentes no México. Entendemos que esta produção emerge em um diálogo histórico, social e imagético com o contexto das produções audiovisuais mexicanas, o que a torna objeto propício para uma reflexão que evidencie sua perspectiva melodramática e que aponte as estratégias narrativas escolhidas e como estas se articulam para alcançar a crítica sobre a sociedade e sobre a própria estrutura dos melodramas.

Ao fazer isso, trazemos o conceito, a estrutura e as possibilidades de criação de sentidos estabelecidos pelo melodrama para uma visão renovada, através de objetos contemporâneos. Nesse sentido, refletimos sobre como o processo de criação de identidades nacionais que se utilizava de melodrama desde o período da Revolução Mexicana (BRAGANÇA, 2008; MUÑOZ, 2010) permanece até hoje relevante e atuante.

## **1.3 Justificativa**

A relevância deste projeto se ancora, primeiro, na importância cultural do gênero melodrama e sua clara influência nas características formais da série em questão. Originário

do século XVIII, o melodrama constitui parte da história das produções culturais em todo o mundo, passando por diversas formas de produção. Suas características estão presentes em livros, peças, pinturas, músicas e, em especial neste caso, em produções audiovisuais. Além de obras canônicas da produção cinematográfica estadunidense, o melodrama foi presença constante na produção televisiva e cinematográfica na América Latina e permanece parte de nosso leque de recursos culturais. Nesse sentido, é preciso retomar Brooks (1995) e compreender que o melodrama não representa apenas um conjunto de regras e estruturas narrativas, mas também um modo de pensar, imaginar e compreender o mundo.

Em segundo lugar, e em decorrência do estabelecido acima, é importante trazer o conceito, a estrutura e as possibilidades de criação de sentidos estabelecidos pelo melodrama dentro de uma visão e através de objetos contemporâneos. Como já mencionado, a capacidade de adaptação do melodrama é um dos pontos-chave para sua permanência, mas outro aspecto importante é a habilidade dos realizadores em utilizar de maneira crítica esses elementos, criando com isso melodramas mais “refinados”, irônicos e autorreferentes. Ao analisar um produto que trata de questões e elementos tão contemporâneos sob a ótica da imaginação melodramática e da estruturação do gênero, descubram-se antigos preconceitos, abrindo espaço para uma compreensão mais ampla, sobretudo de novas “roupagens” dos elementos melodramáticos em ficções seriadas latino-americanas recentes.

## 2. DESCRIÇÃO DO QUE FOI REALIZADO NO PERÍODO

Após a banca de qualificação revisamos alguns pontos para definir o novo cronograma de trabalho. Estruturamos o semestre pensando em realizar encontros específicos para discussão dos episódios selecionados para posteriormente tratar da escrita do artigo em si. Dessa forma, o primeiro mês de trabalho foi totalmente dedicado à estruturação, análise e debate do recorte de pesquisa. Nesse momento, era importante compreender se a seleção de episódios era suficiente e apropriada para a discussão dos elementos melodramáticos da série. Em diferentes pontos, o potencial de cada um deles ainda não estava claro para mim.

Optamos por seguir a ordem cronológica dos episódios. No sentido de nos prepararmos para cada discussão, elaborei um texto, sempre antecedendo ao encontro, indicando algumas perspectivas de análise, sequências decupadas e uma breve justificativa sobre a importância de cada episódio. Na primeira orientação discutimos profundamente o episódio 2 (Crisântemo - símbolo da dor) e discutimos duas sequências musicais: a sequência de abertura do episódio e a sequência do velório de Roberta. Dessas duas apenas a última entrou para o artigo final, porém conversando sobre os elementos que compunham a primeira sequência percebemos uma possibilidade de análise da série através dos momentos musicais, o que poderia gerar outro artigo. A discussão desse episódio foi fundamental para consolidarmos nosso entendimento acerca da presença musical, da dicotomia entre os espaços narrativos e para estruturar as bases para o tipo de análise que pretendíamos desenvolver.

Esta estruturação facilitou a abordagem ao segundo episódio (Tussilago - símbolo da preocupação), quando analisamos um dos momentos de tensão e clímax da série, com o suposto sequestro de duas crianças da família De la Mora. Nesse momento, interessava-nos refletir mais acerca das características fundamentais do melodrama propostas por Singer (2000) e como o humor era construído na série. Compreendemos que, apesar de não termos encontrado grandes destaques nesse episódio, ele estava localizado em um momento narrativo interessante, pois surgia como um encerramento de um ciclo de peripécias, que antecede o fim concreto da história. Além disso, percebemos ali algumas estratégias visuais importantes para estabelecer um diálogo tanto com as telenovelas, quanto com obras melodramáticas cinematográficas.

Para o terceiro encontro, separamos a análise do episódio 13 (Papoula - símbolo da ressurreição). Nosso grande objetivo nesse momento era olhar para a finalização da primeira temporada, atentando-nos tanto para as escolhas visuais quanto para os caminhos narrativos

que se encerravam e dariam lugar para outras questões na temporada seguinte. Percebemos aqui um movimento diferente do que tínhamos visto anteriormente. Na série, notamos que apesar da semelhança e referência a construções mais clássicas do melodrama, as estratégias narrativas não caminhavam para uma convergência total — ou seja, havia momentos de ruptura ou deslocamento. Porém, neste último episódio, vemos uma proximidade muito maior com a construção e o estilo das telenovelas, principalmente na sequência final entre Virgínia e Paulina (que foi incluída no artigo final).

Ao longo de todos esses encontros, nossas discussões se basearam tanto na análise do material da série quanto nas leituras fichadas no semestre anterior. Como dito, a princípio não havia toda a clareza necessária para justificar a escolha do episódios, mas a partir das discussões fomos relendo o material, ampliando a bibliografia e fazendo cruzamentos entre os fichamentos e o que destacamos nas análises para ir construindo o artigo. Dessa forma, foi possível consolidar a escolha e seguir o processo. A partir dessas discussões, começamos a elaborar o artigo que deveria ser entregue. Nesse momento, percebemos a necessidade de ampliar a bibliografia consultada para termos maior embasamento na argumentação, principalmente sobre o melodrama na América Latina e sobre a produção audiovisual para plataformas de streaming.



Definimos algumas etapas para seguir o caminho. A primeira foi construir muito bem a introdução do artigo, porque tínhamos que localizar o objeto, o que seria discutido, e a pertinência. Para isso era necessário fazer uma retomada do histórico das novelas mexicanas e um breve revisionismo acerca da própria presença do melodrama no cinema mexicano. Elaborar esse tecido teórico foi uma tarefa desafiadora, principalmente pela necessidade de sintetizar obras complexas — como as de Bragança (2008; 2014), Sadlier (2010) e Lopez (2002) — sem que ficassem simplistas.

Feito isso, passamos para a fase de escrita analítica, que também seguiu a divisão por episódios. Em entregas quinzenais, apresentei minha abordagem e síntese das discussões anteriores, com o objetivo de dar corpo a pensamentos e análises que haviam sido discutidas. No primeiro encontro de orientação (dessa fase), a leitura da primeira parte demonstrou a necessidade de melhorar a escrita e descrição da análise fílmica, que era necessário localizar e apresentar com mais detalhes alguns personagens. Muitas vezes ao longo desse processo, minha intimidade com a obra fez com que detalhes importantes não fossem explicitados no texto. Essa forma de correção, além da revisão cuidadosa dos argumentos apresentados, facilitou a escrita dos episódios seguintes. Ao todo, entre entregas e devoluções de tarefas, esta fase do trabalho durou cerca de dois meses. O resultado obtido é o artigo que segue na próxima seção.

### 3. ARTIGO CIENTÍFICO

## **La Casa de las Flores: um retrato do México e do Melodrama**

**Resumo:** Este artigo pretende analisar como diferentes elementos melodramáticos são utilizados na série *La Casa de las Flores*, produzida pela Netflix. O recorte centra-se em de três episódios da primeira temporada e o objetivo é evidenciar de que modo a série retrata a sociedade mexicana e revisita o melodrama – gênero narrativo altamente conectado à identidade latino-americana. A hipótese principal é que a série, ao mesmo tempo em que revisita o gênero, distancia-se de estratégias melodramáticas comuns e consegue, deste modo, tecer uma homenagem peculiar a ícones da cultura popular mexicana, sobretudo à telenovela.

**Palavras-chave:** *La Casa de las Flores*, melodrama, série mexicana, imaginação melodramática.

*A normalidade é como uma estrada asfaltada;  
é confortável para caminhar, mas as flores  
nunca crescem nela.*

É com esta frase — atribuída a Vincent Van Gogh — que *La Casa de las Flores* (2018) se apresenta aos espectadores. Roteirizada e dirigida por Manolo Caro, a obra trata da história da família De la Mora, representantes típicos da elite mexicana, donos de grande reputação social e de uma floricultura que leva o mesmo nome da série. Ao longo das três temporadas produzidas e distribuídas pela Netflix, vemos que atrás da fachada bem-sucedida, bela e harmoniosa transmitida pela família, se escondem muitos segredos. E, retomando a frase de Van Gogh, vemos que o esforço da família para ocultar as rachaduras da fachada impede que suas vidas de fato floresçam.

A série é um êxito de público e crítica, não só no México, e foi colocada no rol de *telenovelas milleniais* (LAS NUEVAS, 2018; REINA, 2021; SPANGLER, 2021), por conseguir concentrar e camuflar elementos típicos de uma novela dentro de uma série. Mas seu feito é maior que esse. Em *La Casa de las Flores*, o realizador usa com astúcia o melodrama, fazendo da série uma reflexão sobre a sociedade mexicana e sua moralização, enquanto também comenta e celebra o melodrama e a cultura *pop* do país.

Neste artigo pretendemos refletir sobre como Caro explora e transforma nessa série os recursos estruturais do melodrama clássico e das telenovelas. Diversos autores (RUBIO, 2004; MUÑOZ, 2010; BRAGANÇA, 2008) indicam que é difícil desassociar a produção cultural da América Latina da influência do melodrama, uma vez que toda obra artística é um reflexo de seu contexto sociocultural. Desde os anos de 1950, a imaginação coletiva de países como Brasil, México, Venezuela, Cuba e Argentina vem sendo moldada também, pelas telenovelas (GÓMEZ, 2006; GUERRA, 2018; XAVIER, 2015). Nas palavras de Gómez (2006):

Investigadores de la telenovela en América Latina y en México como Martín-Barbero (1992); Mazziotti (1996); González (1998) y Vasallo (2002) coinciden en sostener que en la telenovela reside una matriz cultural de la cual emana su fuerza narrativa y desde donde se hace posible que este género programático interpele emocional y cognitivamente a sus audiencias (p.14).

Essa matriz cultural a que Gómez se refere é profundamente melodramática, tanto em forma, quanto em estilo e discurso. As telenovelas formaram, ao longo do tempo, um conjunto relativamente coeso de produções, explorando os mesmos recursos narrativos e vieses discursivos semelhantes, sempre visando ao estabelecimento e manutenção de um ideal nacional que pregava por um tradicionalismo de costumes, um eurocentrismo de feições e um maniqueísmo de ações (GARZA, 2020; LOPEZ, 2002; SADLIER, 2010).

Dentro desse horizonte, a estrutura dos melodramas é central. Em suas características mais clássicas encontram-se a polaridade de ações e intenções, eventos sensacionalistas, constantes pontos de virada que mantêm a trama sempre efervescente e uma capacidade ampla de adaptação aos gostos do público. Mas, além disso, o melodrama é capaz de atuar na construção de uma forma própria de imaginação. Uma **imaginação melodramática**, como define Brooks (1995), na qual melodrama não representa apenas um conjunto de regras e estruturas narrativas, mas também um modo de pensar, imaginar e compreender o mundo.

A capacidade de adaptação do melodrama é um dos pontos-chave para sua permanência, o que é utilizado pelos realizadores da série *La Casa de las Flores* de maneira crítica, criando com isso melodramas mais “refinados”, irônicos e autorreferentes. A série emerge em um diálogo histórico, social e imagético com esse contexto, o que a torna objeto propício para uma reflexão que evidencie sua perspectiva melodramática e que aponte as estratégias narrativas escolhidas e como estas se articulam para alcançar a crítica sobre a sociedade e sobre a própria estrutura dos melodramas. Ao fazer isso, trazemos o conceito, a estrutura e as possibilidades de criação de sentidos estabelecidos pelo melodrama para uma visão renovada através de objetos contemporâneos.

Ao analisar um produto que trata de questões e elementos contemporâneos sob a ótica da imaginação melodramática e da estruturação do gênero, abre-se espaço para uma compreensão mais ampla, sobretudo de novas “roupagens” dos elementos melodramáticos em ficções seriadas latino-americanas recentes. A partir de tais reflexões discutiremos como *Caro* explora os recursos estruturais do melodrama clássico, típico e das telenovelas, na série *La Casa de las Flores*.

## **O MÉXICO E A PRODUÇÃO MELODRAMÁTICA**

Enquanto gênero narrativo, Brooks (1995), Huppés (2000) e Xavier (2003) situam a origem do melodrama no século XVIII, momento de mudanças sociais profundas que alteram significativamente a relação do homem com as estruturas de poder existentes e consigo mesmo. É nesse período em que ocorrem as revoluções burguesas e com elas o advento da modernidade. As mudanças percebidas nesse momento acontecem nas relações econômicas, políticas e sociais. O mundo medieval, aristocrático e cristão cede lugar para um mundo laico, que dessacraliza as relações e as instituições, que valoriza a vida privada e que testemunha o aumento da urbanização e a consolidação da ideia de mercado consumidor.

Brooks (1995) aponta que com a Revolução Francesa, o poder sagrado e a coesão social foram abalados, provocando um questionamento das verdades sociais e da ética. Nesse contexto, o melodrama assume a tarefa de expressar as verdades básicas, ditar as regras da vivência social e dar vazão às emoções e sensações. Sobre essa tarefa moralizante, Ismail Xavier (2003) diz:

Para Brooks, o melodrama substitui o gênero clássico (a tragédia), porque a nova sociedade demanda outro tipo de ficção para cumprir um papel regulador. (...) Se a moral do gênero supõe conflitos, sem nuances, entre o bem e o mal (...) isso se deve a que sua vocação é oferecer matrizes

aparentemente sólidas de avaliação da experiência num mundo terrivelmente instável. (...) [o melodrama] Provê a sociedade de uma pedagogia do certo e do errado que não exige uma explicação racional do mundo (p.91).

Nesse sentido, é fundamental compreender o papel que o contexto de instabilidades e rupturas exerce sobre a configuração das narrativas da época. O melodrama se destaca nesse período, pois apresenta uma pedagogia democrática, dramatiza os conflitos e torna suas representações claras e legíveis para todos (BROOKS, 1995). Entendemos, então, que a revolução social também revoluciona o foco das narrativas. Antes, seu objeto mor estava no plano dos grandes temas, dos grandes heróis, das figuras públicas, da sociedade. Agora, o indivíduo ganha espaço e atenção, e as narrativas privadas fazem mais sentido.

É importante, no entanto, superar os limites do melodrama como um gênero narrativo, e abordá-lo, também, como uma forma de percepção do mundo. É nesse sentido que Brooks (1995) traz o conceito de Imaginação Melodramática. Elsaesser (1987) e Brooks apontam que o melodrama faz parte da consciência moderna e que a imaginação melodramática antecede o gênero e não se limita a ele. As características do gênero refletem as mudanças históricas e sociais e se organizam como um sistema estético coerente, com características expressivas e dispositivos narrativos que podem ser analisados formalmente.

Ao explorarem essa noção, os autores ampliam as possibilidades de análise de obras de diferentes gêneros (fílmicos e literários, por exemplo), permitindo a interpretação destas a partir da abordagem melodramática dos elementos, bem como de suas relações e representações da modernidade.

Refletindo sobre esses aspectos no contexto histórico latino-americano, compreendemos, como propõe Muñoz (2010), que melodrama, literatura, rádio e audiovisual, são elementos profundamente conectados nas relações entre nossos países e a modernidade, e das nossas identidades. A região parece inscrita e narrada através de imaginários heterogêneos, mas que, conforme concordam diversos autores, seria possível compreender essa miríade através da proposição de Imaginação Melodramática de Brooks (MUÑOZ, 2010).

Em outras palavras, uma forma de nos contar sobre as aventuras de nossas nações seria aquela específica que usasse o melodrama, como gênero, em primeiro lugar, mas ao mesmo tempo funcionasse como uma matriz narrativa que transgride os esquemas. O melodrama supera as ‘constrições’ do gênero a serviço das versões identitárias de nossos países (p. 114 - 115).

Pérez Rubio (2004) compartilha desse entendimento, afirmando que, desde a origem do cinema, é possível perceber a presença do registro melodramático nas manifestações audiovisuais da América Latina, e vai além ao dizer que o melodrama latino — na passagem entre os séculos XIX e XX — tem como objetivo principal a busca por uma “identidade sentimental, baseada no conformismo e na resignação dos oprimidos” (p.219). No contexto específico que nos interessa neste artigo, a produção audiovisual mexicana, a relação entre identidade nacional e melodrama é particularmente estratégica.

No início do século XX, a história mexicana foi marcada por um processo revolucionário “democrático-liberal, agrário, popular e anti-imperialista”, desencadeado por “entraves de ordem social e administrativa que provocaram uma desordem e desarticulação na sociedade” (BRAGANÇA, 2008, p. 47). As lutas revolucionárias ocorreram entre 1910 e 1917, conseguindo pôr fim ao Porfiriato — com a renúncia de Porfirio Díaz em 1911 — e propiciando a elaboração de uma nova Constituição em 1917. A nova república que se formou no processo, a partir da década de 1920, marcou a consolidação do desenvolvimento capitalista no país e de uma “reconfiguração do país, que impregnado por um espírito de exaltação nacionalista discutiu a fundo, e em todos os âmbitos, os códigos de uma verdadeira mexicanidade. Para isso, conceitos como ‘nacional’, ‘povo’ e ‘autenticidade’ foram exaustivamente debatidos” (BRAGANÇA, 2008, p. 48).

Remetendo-se a Carlos Monsiváis, Bragança argumenta que nesse momento o México necessitava de laços comuns e coletivos e que o cinema, o rádio e, posteriormente, a televisão forneceram os vínculos necessários, tornando-se “fatores insubstituíveis de unidade nacional” (BRAGANÇA, 2014, p. 279). Constituíram-se, assim, como meios de negociação e mediação cultural. O primeiro resgate do cinema mexicano desse período foi o indígena, como parte de um passado heroico e distante, alheio à marginalização social. A partir dos anos de 1930, as produções cinematográficas continuaram refletindo sobre a história nacional, com especial atenção à Revolução Mexicana. Nesse momento, começou a se consolidar um *star system* e o que se percebe é que a figura do indígena foi “domesticada sob a beleza hollywoodiana” dos atores selecionados para os filmes, como é o caso de Dolores del Río.

Paralelamente ao avanço cinematográfico, avançou também o desenvolvimento urbano do país, mas de forma precária, algo bem próprio de um capitalismo periférico. Esse processo aprofundou as desigualdades sociais e criou novos tipos de configurações sociais. Nesse momento, conforme aponta Bragança (2008), os governos souberam manejar os meios de comunicação e a articulação de um discurso nacional cuja pedra fundamental era o

elemento popular. Há, então, uma mudança de foco: a Revolução Mexicana deixa de ser o grande tema das produções cinematográficas, cedendo lugar aos cabarés, à cidade.

Apesar das diferentes nuances das produções desses períodos, um elemento comum os une: o uso de estratégias narrativas melodramáticas (BRAGANÇA, 2008; MUÑOZ, 2010). Em todas essas três fases há elementos que apontam para o melodrama, ora de forma mais flagrante (como no caso dos filmes de cabaré), ora de forma mais atenuada. Estruturalmente, o melodrama desponta nas narrativas moralizantes e polarizadas, que glorificam o herói e a luta das personagens para vencer o mal, nas trilhas musicais, na intensidade dos sentimentos e atuações. De forma mais ampla, e retomando Peter Brooks, o melodrama também aparece na mediação pedagógica e na identificação que cria entre espectadores, discurso e identidade coletiva (MARTIN-BARBERO, 1997).

Esse processo de criação identitária e de simbiose melodramática ocorre também através da televisão, especialmente a partir da década de 1950 com o nascimento da telenovela (GARZA, 2020). As telenovelas surgem de uma demanda de mercado: os fabricantes de televisores queriam aumentar suas vendas. Até esse momento, apenas as elites tinham posses e interesse em adquirir o aparelho, mas com o surgimento das telenovelas, como uma derivação dos programas de rádio populares nos anos de 1930 e 1940, as vendas dispararam entre as camadas mais populares. Desde o início, justamente como um discípulo das radionovelas, as telenovelas adotaram um estilo melodramático, cujo sucesso estava mais atrelado à identificação dos espectadores com a trama do que a qualquer outra coisa.

Ao longo dos anos, a popularidade das novelas cresceu rapidamente e o número de produções acompanhou esse crescimento (LOPEZ, 2002). O sucesso das produções levou ao sucesso dos estúdios e canais atrelados, fomentando o desenvolvimento da indústria e garantindo sua longa permanência no mercado. A partir dos anos de 1970 e 1980, as telenovelas viraram o principal produto de exportação audiovisual de diversos países, inclusive do Brasil.

Nesse período, a TSM (atualmente Televisa) se consolidou como uma das maiores produtoras de telenovelas do México. Seus enredos enfatizavam um “escapismo romântico (...) com um argumento estereotipado da pobre mulher que luta contra tudo para conseguir seu príncipe encantado” (GARZA, 2020, p.21). Aproveitando-se da onda de sucesso desse canal, outras produtoras optaram por seguir o mesmo estilo. Criou-se, então, um padrão Televisa que se encaixava em três eixos centrais: o conservadorismo sexual — uma convenção patriarcal que confirma ao homem a liberdade material e sexual —, o darwinismo social — crença de que as elites são naturalmente mais aptas ao comando do país, sendo

glorificadas e mostradas como exemplo — e o elitismo racial — constante escolha de atores e atrizes com feições eurocêtricas, preponderantemente brancas, que reforçam a ideia do darwinismo social (GARZA, 2020). Aspectos já enraizados no tecido social mexicano e que foram constantemente disseminados nas produções.

Assim como no cinema, aos poucos a televisão também assumiu um papel importante na relação entre população, identidade e cultura. Para Martín-Barbero (1997), primeiramente, a novela atua na criação ou consolidação do imaginário nacional, através da adoção frequente de certos discursos morais, estratégias narrativas e esquemas visuais e sonoros. Na sequência, elas atuam no processo de vender a imagem da nação, que acontece à medida que as produções são vendidas para o exterior e se tornam representantes da cultura de um país. Por fim, em um terceiro nível, e o mais complexo, a novela atua na mediação entre a sociedade e sua própria narrativa, assumindo uma postura pedagógica e mediadora dos conflitos sociais predominantes.

Na sequência dos anos de 1990 até os anos 2010, as telenovelas reinaram como principais produtos culturais (do mercado interno e de exportação) mexicanos (GUERRA, 2018). E, com a chegada dos serviços de streaming, as telenovelas já exibidas na televisão permaneceram nos catálogos de obras disponíveis e são foco de embates entre gigantes do setor audiovisual (CORNELIO-MARÍ, 2021).

Além delas, as novas formas de produção seriada também seguiram a estrutura melodramática em suas narrativas. A combinação de formatos televisivos — as telenovelas latinas e as séries norte-americanas — gerou um novo tipo de produto, com narrativa e personagens advindos do melodrama e estrutura episódica mais próxima das séries. Estas “séries melodramáticas”, ou *telenovelas milleniais*, chegam a um público mais jovem e são produzidas, ou compradas, por plataformas de streaming, como a Netflix. É o caso, por exemplo, da série *La Casa de Las Flores*, objeto deste estudo.

## **A CASA DAS FLORES E DO MELODRAMA**

Lançada em agosto de 2018, a série foi produzida pela Netflix até 2020, totalizando três temporadas e 34 episódios e, devido a seu grande sucesso (CORNELIO-MARÍ, 2020), teve toda a trama encerrada com um longa-metragem em 2021. Nesta análise, limitaremos o objeto de pesquisa à primeira temporada da série, exibida em 2018 e composta por 13 episódios.

A série inicia-se com a festa de aniversário do patriarca Ernesto De la Mora. O evento é um marco significativo na vida social da Cidade do México, atraindo diversos convidados



da alta sociedade e significativa cobertura midiática. Apesar de ser o homenageado da ocasião, logo se percebe que as rédeas da família estão nas mãos de Virgínia, sua esposa. É dela a floricultura, os holofotes da ocasião e a ordem da família. Sempre preocupada em manter uma imagem de perfeição e sucesso, ela enxerga a festa como uma oportunidade única de publicidade.

Enquanto essa movimentação social acontece na fachada da residência De la Mora, outra movimentação muito mais importante acontece nos fundos, dentro da floricultura. É nesse local que o corpo sem vida de uma mulher será encontrado. Tudo o que nós, espectadores, sabemos sobre tal corpo até esse momento é que sua voz nos conduz pela trama. Mas quando a primogênita da família, Paulina De la Mora, reconhece o corpo descobre-se (as personagens e nós também) que ali estava Roberta, ex-funcionária da floricultura e amante de Ernesto.

Esse evento é o gatilho detonador da fachada dos De la Mora. Apesar de todos os esforços da matriarca, revela-se ao longo dos episódios um emaranhado de mentiras e segredos mantidos por todos os membros da família. Ernesto manteve uma relação de dez anos com Roberta e desse romance nasceu Micaela. Além disso, Ernesto construiu um cabaré para a amante — e deu a ele o mesmo nome da floricultura — e este é o empreendimento que verdadeiramente sustenta o estilo de vida da família. Julián, o filho mais novo, mantém um namoro com Lucía e outro, escondido, com Diego, contador da família. Elena, a filha do meio, chega à festa do pai, noiva de Dominique, um homem afro-americano, que sofrerá o preconceito da matriarca. A pedido de Virgínia, Paulina oculta que seu divórcio foi motivado pela transição de gênero de seu cônjuge. E a própria Virgínia oculta a verdadeira paternidade de Paulina. Além dos pecados da família, a morte de Roberta traz à tona uma outra realidade, a da *casa chica*, a do cabaré: o exato oposto da rigidez da floricultura.

No enredo que se prenuncia, sobram elementos e temas narrativos semelhantes às telenovelas mexicanas: traição, triângulos amorosos, bastardia, mentira e, no centro de tudo, a família, que luta para se salvar. Além disso, há outros detalhes de construção que também se aproximam do formato, como a presença de pequenos temas musicais para marcar a passagem entre os espaços narrativos, uma *mise-en-scène* carregada, e a participação de Verónica Castro, grande dama das telenovelas mexicanas, no papel de Virgínia De la Mora, a heroína sofredora da primeira temporada. A retomada desses elementos não se dá ao acaso. Assim como o uso de elementos melodramáticos não é fortuita. Enxergamos nas escolhas narrativas da série dois movimentos que a destacam: a homenagem e o comentário.

## **“Ol-vi-dé can-ce-lar el ma-ri-a-chi!” - Uma homenagem à cultura popular mexicana**

A série *La Casa de las Flores* constrói sua trama utilizando-se de dois núcleos importantes da cultura popular. Há, como já dissemos, uma relação muito profunda com as telenovelas, mas além delas vemos também o uso de muitas referências musicais. Logo no primeiro episódio temos um momento icônico da série. A família De la Mora está desnorteada com as notícias sobre Roberta e com a chegada de Micaela, quando uma banda de mariachis irrompe pela sala e começa a tocar, ao que Paulina lamenta: “Olvidé cancelar el mariachi!”. Há um breve momento de caos que nos dá uma pista muito clara dos rumos que a série pretende tomar, haverá drama, mas haverá humor. E essa comicidade acontece (nesse momento) com a entrada da banda em cena. Ao longo da série vemos diferentes momentos musicais, com maior ou menor intensidade, mas sempre utilizados de maneira estratégica. No entanto, não é exatamente aos ícones tradicionais, como os mariachis, que teremos como referência.

Manolo Caro recorre às canções de sucesso dos anos de 1980, ao espaço do cabaré e às performances de *Drag Queen* para compor um quadro de referências culturais mexicanas. Essa combinação se refere especificamente a uma herança cultural popular que, de acordo com a youtuber Becka Salas (2019; 2020), sempre foi desdenhada pela alta cultura mexicana por ser exagerada, replicável e simplista, além de não refletir os valores culturais dessa elite. Entretanto, goste-se ou não, tal herança atua como um denominador comum com o qual todos os mexicanos entram em contato, ou já entraram, em algum momento. Em *La Casa de las Flores* esses elementos não aparecem salpicados ao longo dos episódios, eles formam o tecido onde a história se estende e dão o tom da narrativa. E, indo além, a série renova o uso destes vinculando-os a questões sociais relevantes, como a fluidez sexual, o moralismo relativo das elites e a necessidade de romper com padrões sociais restritivos e superficiais.

Esses aspectos são perceptíveis já no segundo episódio, intitulado “Crisântemo (símbolo da dor)”. Nele, vemos a família De la Mora tentando lidar com a morte de Roberta e com as revelações decorrentes dela. Virgínia encara a descoberta da traição de Ernesto e a existência de Micaela enquanto se sente traída também por sua primogênita, que sempre soube a verdade. Enquanto isso, Paulina dá voltas para fazer com que o velório de Roberta aconteça no cabaré, sem que sua família saiba. No entanto, mesmo mentindo mais uma vez para os irmãos, seus esforços são vencidos por Virgínia que descobre o endereço do verdadeiro funeral e, com Elena, Julián, Dominique e Diego, vai ao cabaré. Ao longo do

velório, Virgínia percebe que há muita intimidade entre Ernesto, Paulina, Roberta e as *drags*, o que amplia a dimensão da traição.

O episódio é marcado por dualidades, expressas através dos dois espaços narrativos principais: a floricultura e o cabaré. Partindo do título do episódio podemos identificar duas “dores” decorrentes da morte de Roberta. Uma representada pelo cabaré e suas personagens — as *drag queens*, Cláudio e Micaela, Ernesto e Paulina —, que sofrem pela perda, pela ausência de Roberta. A outra, representada pela floricultura e suas personagens — Virgínia, Elena e Julián —, que sofrem pela traição de Ernesto. A dualidade também aparece nas relações entre as personagens. A esfera da floricultura é o abrigo das mentiras, do disfarce, da ilusão. Uns mentem para os outros e para si mesmos, como é o caso de Julián, que julga o caso extraconjugal do pai, sem olhar para si e perceber que faz o mesmo com Lucía e Diego. Por outro lado, o cabaré é o espaço que abriga as verdades, a real natureza das personagens que ali estão. Em meio às *drags*, Ernesto e Paulina se demonstram mais livres e íntimos, e é neste ambiente que grande parte das “verdades” aparece para a família De la Mora. É justamente no cabaré, cenário de grande relevo também do cinema mexicano clássico, que Julián percebe que age da mesma maneira que seu pai. Nesse sentido, enquanto a floricultura (ou a casa grande) se encontra em ruínas e fomenta o distanciamento nas relações apesar da fachada perfeita, o cabaré (ou a casa *chica*) fomenta a aproximação, a intimidade e a possibilidade de libertação das restrições sociais.

Um elemento fundamental para a transmissão dessas “verdades” são as canções. Ao longo da série somos conduzidos por sucessos de diferentes ícones do *pop* mexicano, como Yuri, Amanda, Glória Trevi e Paulina Rúbio — que são as homenageadas nas performances das *drag queens* do cabaré. Essas músicas — geralmente diegéticas — atuam como momentos de catarse de sentimento das personagens, permitindo que elas se expressem de forma mais intensa.

Ainda nesse episódio (número dois) há uma construção interessante no momento do velório de Roberta no cabaré. A sequência se inicia com um plano próximo onde vemos a *drag* Yuri em primeiro plano e a *drag* Amanda ao fundo. Ouvimos uma música: *Maldita Primavera*, canção do álbum “Llena de dulzura”, de Yuri. Com o movimento de câmera, passamos a um plano mais aberto onde podemos ver o caixão de Roberta, flanqueado pelas quatro *drags* (Yuri e Amanda, à direita, e Glória Trevi e Paulina Rubio, à esquerda), como soldados que guardam o corpo de sua capitã (Imagem 01).



Imagem 01 - Roberta é velada pelas *drag queens* do cabaré

Do lado de fora, a família De la Mora chega e demonstra seu ultraje ao descobrir o nome do local. Em uma *contra-plongée* somos apresentados à fachada do cabaré, onde se lê em um letreiro luminoso precário: *La Casa de las Flores*. Nesse mesmo plano, Virginia entra em cena, de costas para a câmera, encara a realidade da traição de Ernesto, como um pequeno guerreiro que encara um gigante. No contracampo, vemos que ela também é flanqueada pelos seus, mas a formação não é de guarda, mas sim de ataque. Alinhados em “V”, Virgínia é acompanhada por Elena e Julián na segunda linha, e por Dominique e Diego na terceira. Eles adentram o cabaré.

Voltando ao interior, vemos, em um plano próximo, Micaela e Ernesto entristecidos e cantando. Yuri se aproxima de Micaela, chama-a para cantar o refrão e Micaela assim o faz. A câmera a acompanha em uma panorâmica que revela a presença de Paulina e Bruno. Ao fim deste movimento de câmera, retornamos ao enquadramento inicial em que o caixão está ao centro, mas agora Micaela também está ali, liderando as *drags* no refrão da música. Nesse momento, Virgínia e seus dois filhos aparecem e ficam chocados com o que veem. Durante toda essa ação, ouvimos a canção de Yuri narrar a história de um amor que não se concretizou, pois assim como as estações do ano o objeto desse amor não permanece, ele vai e vem. A letra dessa música expressa bem a relação de Ernesto e Roberta, afinal em um caso extraconjugal um dos amantes é sempre deixado de lado pela parte casada, até que este possa novamente escapar. O refrão diz “*Si, para enamorarme ahora // volverá, a mí // la maldita primavera*”, é nesse exato instante que Virgínia entra pela primeira vez no cabaré, como a primavera (estação das flores) maldita que retorna à vida de Roberta (Imagem 02).



Imagens 02 - Virginia de la Mora e seus filhos chegam ao velório

Construções como essa são comuns ao longo de toda a série e marcam momentos importantes de conexão entre as personagens e suas verdades íntimas. No episódio 3 é através da canção “A quién le importa” que Julián revela à família sua bissexualidade. Parte da letra diz: “A quién le importa lo que yo haga? A quién le importa lo que yo diga? // Yo soy así, así seguiré! Nunca cambiaré”. No episódio 8, Virginia consegue expurgar seus sentimentos sobre o relacionamento de Ernesto e Roberta cantando no cabaré outra canção de Yuri, “Ella más que yo”, cujo refrão pergunta: “Es ella más que yo? // Ella... Cuéntame que te dá que no te doy”. E no episódio 13, Paulina sofre por María José cantando “Estoy contigo aunque estés lejos de mi vida // Por tu felicidad a costa de la mía”, da música “Aunque no sea conmigo”, de Enrique Bunbury.

É através da retomada destes elementos culturais e de seu uso estratégico que a série consegue homenagear a cultura que é de fato “popular” no México. Há uma celebração ao exagero, ao dramático, ao kitsch, e ao universo da canção *pop*.

### “Ay qué tre-men-da e-res!” - Comentário, comédia e melodrama

Como dissemos, além de uma homenagem, a série também faz um movimento de comentário a respeito da sociedade mexicana contemporânea e da estrutura dos melodramas clássicos e das telenovelas. Para melhor compreendermos esta questão, olharemos para a série a partir das perspectivas de Singer (2001) acerca da estrutura dos melodramas. Em seu livro *Melodrama and Modernity*, Ben Singer apresenta a noção de melodrama como um *cluster concept*, ou seja, um aglomerado de conceitos (ou aspectos) que formam a ideia maior de melodrama. Para ele, uma obra melodramática apresenta um conjunto específico de

características, que podem ou não estar presentes por completo. No caso da série, os primeiros elementos que apontamos são a *situação*, a *emoção excessiva* e o *sensacionalismo*.

Para Singer (2001), o excesso no melodrama se relaciona a uma resposta física à conexão gerada entre a narrativa e o espectador, como forma de mantê-lo preso à história e imbuído dos dramas das personagens. Dentro dessa perspectiva, pensamos nos três elementos mencionados. Para o autor, a *situação* é um conceito complexo que pode ser definido como um acontecimento dentro da trama que deixa a história em suspenso pelo surgimento de uma nova circunstância que afeta a realidade das personagens. Já a *emoção excessiva* (*overwrought emotion*) refere-se aos momentos e elementos de alta emoção, urgência, tensão e atribulação, ao passo que o *sensacionalismo* se relaciona com a ênfase na ação, na violência, no suspense, nas paisagens incríveis e nos espetáculos de perigo físico. Esse aspecto também pode estar relacionado à noção de espetáculo, através de uma preocupação que se traduz na atenção e cuidado com a *mise-en-scène*.

Nesse ponto, sobre a *mise-en-scène*, Singer (2001) pontua que as obras de Douglas Sirk são particularmente interessantes justamente pelo trabalho de direção de arte e composição de quadro realizado pelo diretor. As escolhas dos objetos cênicos, das cores e texturas são extremamente cuidadosas e, como Xavier (2012) aponta, Sirk demonstra uma habilidade crucial em criar *tableaux*, pinturas dentro dos filmes, emolduradas pelos elementos da cena. Essa atenção à *mise-en-scène* e ao enquadramento atua como uma interferência criativa, a forma com que Sirk conseguia fugir das amarras do estúdio e inserir suas próprias pontuações e comentários. E, nesse aspecto, surge um dos pontos mais característicos de suas obras: o caráter ambíguo e irônico presente, não no roteiro apenas, mas na conjugação entre cores, luzes, objetos, enquadramentos, sons e atuações.

Ao longo da série esses aspectos aparecem confirmando a escrita melodramática e para ilustrar seu uso analisamos o episódio número 10 — Tussilago (símbolo da preocupação). Nele, Virgínia e seus filhos terão que lidar com as consequências da venda de flores de maconha na floricultura. Para custear a festa de aniversário da loja, quase falida, Virgínia decide vender pequenos embrulhos com flores de maconha para os jovens da região. Inconformado com a invasão de território, Juanpi, o traficante local procura Virgínia e exige que ela pare as atividades desse negócio paralelo e pague a ele uma compensação pelos lucros perdidos. A princípio, a matriarca ignora a ameaça do jovem, mas ao constatar o desaparecimento de Micaela e de seu neto Bruno (filho de Paulina), ela cede e decide pagar o traficante. Na abertura da sequência em que Virgínia fará o pagamento a Juanpi, vemos alguns membros da família De la Mora aguardando, aflitos, a chegada do traficante para o

pagamento de um suposto resgate pelas crianças. Temos ali, em um plano médio, um retrato da preocupação. Ao centro, María José (a mãe trans de Bruno) angustiada, em silêncio. Ao fundo e à esquerda estão os ansiosos tios (Elena e Julián) e o terapeuta (Salomón Cohen) verbalizando o nervosismo, e à direita está Cláudio, o irmão de Micaela, vigiando a chegada de Juanpi. Há uma música de tensão extra diegética que avança com o decorrer da cena, enquanto um *zoom in* enquadra cada vez mais no sofrimento de María José. Há aqui um *tableau* típico de melodrama (Imagem 03), porém, é preciso notar que a presença de uma mulher trans como foco da cena já subverte o quadro moral estabelecido pelas elites conservadoras.



Imagem 03 - Os De la Mora aguardam, aflitos, o pagamento do resgate

De fato, a palavra de ordem para analisar as características da série é “subversão”, pois ao longo dos episódios somos confrontados com diversas peripécias apresentadas com pequenos desvios (em relação a seus usos mais tradicionais) ou com a normalização de excessos. Um exemplo disso é a fala caricatural da personagem Paulina, que enuncia tudo muito lentamente (“Ay, que tre-men-da e-res!”), como se estivesse em um eterno quadro de letargia (a própria personagem, inclusive, nos dá essa pista ao dizer que está “enganchadíssima con el tafil” — conhecido no Brasil como o calmante alprazolam). Essa maneira de falar foi completamente incorporada à série e a atuação de Cecilia Suarez (intérprete de Paulina) virou um dos elementos de destaque para o público.

Outros exemplos dessa normalização e subversão aparecem nesta mesma sequência que destacamos do episódio 10. Em outro espaço da Floricultura, vemos Paulina e Virgínia. Emolduradas por uma janela, cada uma em seu quadro de vidro, conversam e, enquanto Virgínia se desculpa pelo ocorrido com as crianças, temos a sensação de que a relação entre mãe e filha se inverteu (Imagem 04). Maior e mais próxima na tela, Paulina nos parece a mãe,

que perdoa a “filha”, Virgínia, e concretiza uma reaproximação entre as duas. Assim como no melodrama clássico, ambas aproveitam a situação e os nervos à flor da pele para expor seus íntimos pensamentos e retomar a relação de amor entre elas. A reconciliação é interrompida pela chegada de Juanpi.

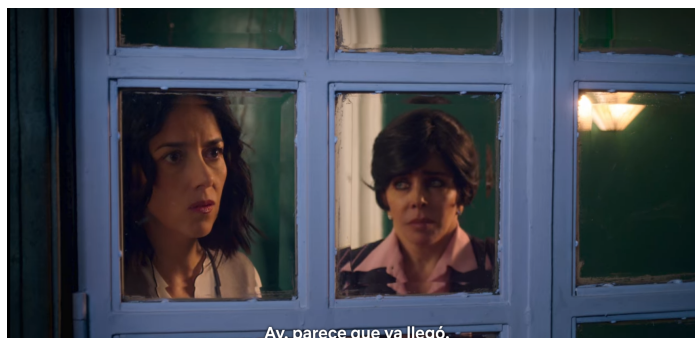


Imagem 04 - Mãe e filha trocam de posições

Em contra-plongée, vemos o traficante entrar na floricultura. A figura franzina de Juanpi contrasta com a expectativa de Paulina que o julga pela sua aparência e não o reconhece como traficante. Como nós, espectadores, já fomos apresentados a Juanpi no início do episódio, não há um choque real ao vê-lo novamente, mas a fala de Paulina (“Ese, así fresita?”) verbaliza a surpresa: trata-se de um jovem branco, rico e nada ameaçador (Imagem 05).

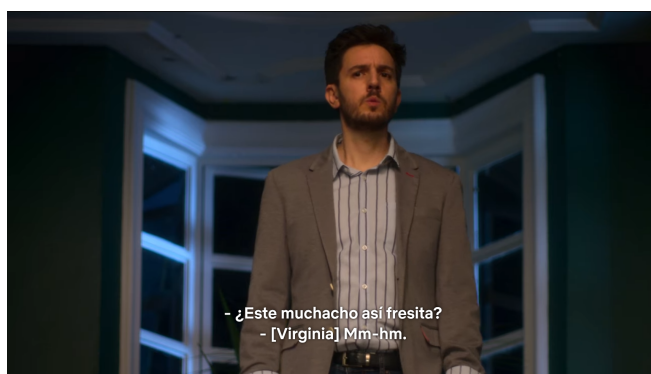


Imagem 05 - Juanpi, o traficante “fresita”

Combinado a isso, temos a maneira como o personagem é enquadrado. Em obras mais clássicas costumeiramente associamos a posição de contra-plongée à opressão, à superioridade. Nesse caso, tal enquadramento seria “coerente”, afinal é ele, o traficante, quem detém o poder. No entanto, quando a figura “así fresita” de Juanpi aparece há uma quebra nessa associação, pois seu corpo magro, seu cabelo bem penteado e as roupas não condizem



com as nossas expectativas. Além disso, ele mal preenche todo o quadro e essa distância do enquadramento reforça a impressão de fragilidade da personagem. Com isso, em vez de um confronto assustador, temos algo cômico, irônico e inesperado.

A sequência segue em campos e contra-campos, alternando entre plongée para enquadrar mãe e filha, e contra-plongée para o traficante, mas de forma que a cada alternância os ângulos diminuem ao ponto em que as personagens parecem estar no mesmo nível. Enquanto isso acontece, temos a troca mais improvável de diálogos e ações: Juanpi exige respeito às senhoras, Paulina arremessa de mau jeito a mala com o pagamento, e o traficante se depara com várias notas de baixo valor, sentindo-se ultrajado pela situação e pelas afrontas de Paulina.

Quando a troca acaba, Paulina pergunta pelas crianças e Juanpi revela que não está envolvido com esse tipo de negócio (sequestro), apenas seu irmão. O traficante segue um código de ética pessoal que é contra esse tipo de “medida”, afirmando que a violência, a impunidade e a corrupção estão afundando o país. Seu irmão, Juanjo, está cumprindo pena por seus crimes e o que ele faz também é um negócio familiar. Dito isso, ele desce até o local onde mãe e filha estão. Elas tentam pegar o dinheiro de volta, mas ele as ameaça com uma arma. Paulina se sente humilhada por ter sido extorquida por um moleque. Enquanto isso, Juanpi sai da floricultura de modo cortês desejando boa-noite aos De la Mora.

Percebemos, nessa sequência, que os elementos de Singer aparecem, mas sempre com algum tipo de deslocamento, trabalhando para construir um desfecho cômico, ao invés de dramático. A *situação* que aparece é o desaparecimento das crianças, que é potencializado pela possibilidade de um sequestro. Entretanto, os detalhes dessa *situação* destoam do comum. Primeiro, como o próprio Ernesto diz, “Virgínia é uma senhora que vende flores para outras senhoras de Las Lomas”, é difícil concretizar um conflito violento nessas circunstâncias. Segundo, o traficante também é um típico morador do bairro, bem-vestido, de voz fina e corpo magro, o que também torna difícil prever o conflito violento.

Além disso, o conflito moral que normalmente está associado a essas situações no melodrama clássico opõe as forças do bem (representadas pelos protagonistas) e as forças do mal. Mas nesse caso, essas linhas são borradas. Não há dúvidas de que os De la Mora são os heróis da *situação*, mas as motivações de Virgínia são questionáveis e o traficante apresenta um código de ética profissional tão bem observado que quase subverte seu posto como traficante de drogas. Tudo isso faz com que, em vez de caminhar para uma catarse dramática, a estrutura melodramática leva a *situação* para o cômico.

A *emoção excessiva* e o *sensacionalismo* também estão presentes, afinal é uma situação de tensão em que todos os De La Mora estão com nervos à flor da pele. No entanto, toda a potência sensacionalista do evento (o pagamento do resgate) é completamente frustrada pelo fato de que nós, espectadores, já sabemos que as crianças não foram sequestradas, elas fugiram por conta própria para ver as estrelas em uma montanha. Nesse episódio fica clara a oposição entre responsabilidade e irresponsabilidade, enquanto os adultos ficam imersos em suas confusões, as crianças tomam suas próprias decisões. E nesse contexto, a *emoção excessiva* também se torna comédia, afinal estão todos fazendo muito barulho por nada e por problemas que eles mesmos se infligiram.

Dentro da discussão sobre as linhas borradas entre certo e errado, é preciso destacar alguns aspectos da trama que destoam da tônica geral das telenovelas. Esse aspecto é relevante, pois como dissemos, a série está em diálogo direto com essas produções e rompe com tradições moralistas reiteradas por décadas. De acordo com Garza (2021), as telenovelas no México tinham como propósito a consolidação de um projeto de visão nacional elitista e conservador. De forma geral, as novelas tinham sempre muito bem-definidos os polos morais de bem e mal e se fundavam no mito de que as classes mais pobres deveriam ser honradas pelo trabalho e pela honestidade, enquanto os ricos seriam virtuosos por sua benevolência e humildade (apesar da ostentação material). O homem é representado como arrimo da casa, viril e protetor. Já a mulher é colocada como maternal, forte e cuidadosa. Toda a trama gira em torno da figura do patriarca e a coroação do sucesso dos heróis acontecia com o casamento, devidamente sacramentado pela Igreja e consolidado com a chegada dos filhos. Fim da novela. Sobem os créditos.

No entanto, em *La Casa de las Flores* nenhum destes aspectos é respeitado. A trama foca em uma família rica de Las Lomas, cujo pêndulo moral oscila conforme suas necessidades. Não há uma noção clara de certo e errado, mas sim uma noção de necessidades e de sobrevivência. Ao longo da trama vemos as personagens se envolvendo em peripécias para manter um conjunto de aparências e um padrão financeiro — com ações que vão desde a mentira, até a venda de drogas, passando por chantagens e traições —, não havendo nada de nobre ou humilde nessas ações. Além disso, a série trata de questões sexuais e de gênero de maneira particular: há um debate aberto sobre bissexualidade, homossexualidade e monogamia, há uma personagem transgênero com destaque, bem-sucedida e que não passa por um martírio, e há diferentes arranjos entre os casais de personagens, incluindo até uma relação entre pessoas com grande diferença de idade — como o caso de amor entre Carmela (a vizinha fofoqueira) e Poncho (o *striper*). E quanto à figura do patriarca, ao longo da

primeira temporada percebemos que o centro da narrativa está em Virgínia e Paulina. Apesar de a dinâmica das duas sempre perpassar por uma figura masculina, Ernesto funciona mais como um catalisador das situações, um coadjuvante de luxo.

Essa amplitude de temas contemporâneos contribuiu para o sucesso da série e para a concretização de mais um dos elementos melodramáticos propostos por Singer, o *pathos*. Relacionando-o ao sofrimento, à paixão e ao afeto, o autor compõe esse conceito a partir da noção aristotélica de piedade e da autopiedade que o espectador experimenta quando entra em contato com a representação. Para Aristóteles, piedade é um sentimento de dor que nos acomete quando presenciamos uma injustiça sendo cometida (um mal é infligido a alguém que não merece). Ao presenciar esse tipo de evento, o espectador se vê em um espelho e sobrepõe — de certa maneira — seus flagelos na cena representada. É como se, vendo aquela situação, o espectador se colocasse no lugar da vítima e imaginasse estar sofrendo a mesma injustiça. Há, nesse momento, uma identificação entre espectador e personagem. Assim, o *pathos* é compreendido como uma relação de fortes sentimentos de piedade, empatia e compaixão, causada no espectador.

Dentro da série, é justamente a presença do *pathos* que faz com que não vejamos Julián simplesmente como um jovem rico e mimado, mas também como alguém confuso com a própria sexualidade. Paulina não nos repele pela antipatia, mas nos conquista por seu medo e desejo na relação com María José. Virgínia não é apenas a senhora de Las Lomas, mas a mãe protetora, a mulher forte e a avó que fuma maconha às escondidas. É através dessas perspectivas que os laços entre as personagens crescem, e sua relação com os espectadores também.

### **“Pues casi que sin darme cuenta éramos lesbianas” - Peripécias, narrativa e telenovela**

Tratando-se de uma série que se propõe como telenovela, é impossível não falar em *Peripécias* e *Construção Episódica*. Esses conceitos aristotélicos, retomados por Singer, se relacionam à presença de eventos chocantes, incoerências, *plots* intrincados e em constante revolução. Ao longo da primeira temporada acompanhamos os personagens através de suas aventuras (particulares ou não). Temos, por exemplo, o vazamento do vídeo íntimo de Julián e Diego, o consumo e venda de maconha por Virginia, o envolvimento amoroso entre Elena e Cláudio (filho do primeiro casamento de Roberta), a transexualidade de María José e seu relacionamento com Paulina. Todos esses eventos acontecem paralelamente ao evento

principal (a dicotomia entre floricultura e cabaré) e fazem com que a trama evolua. Nesse aspecto, a série volta a se parecer mais com as telenovelas, que utilizam esses recursos de forma constante.

Um dos momentos interessantes para pensarmos na contribuição das peripécias e da aproximação com as telenovelas está no episódio número 13 — Papoula (símbolo da ressurreição). Este é o episódio final da primeira temporada, sendo assim marcado pela resolução de algumas questões e pela criação de *cliffhangers* para a próxima temporada. O título do episódio já indica o direcionamento: a ressurreição, a volta dos mortos, a redenção. É o prenúncio de que a família De la Mora se reerguerá. Mas será que isso acontece?

A trama que temos aqui exhibe diversos momentos de decisão: Virgínia se entende com Roberta, Diego termina com Julián, Paulina decide ficar com María José, Ernesto sai da cadeia e se compromete a ser um bom pai e Elena se diz determinada a seguir sua vida sem nenhum homem. Mas todos esses pontos vêm com algo não definido: Virgínia vai deixar a casa da família e não se sabe para onde ela vai; Julián começa a explorar sua sexualidade sem muito sucesso; María José tem dúvidas sobre ficar ou não com Paulina; Elena inicia uma disputa com las Chiquis pela floricultura da família. Estes são os ganchos para a próxima temporada. Diante disso, a pergunta volta: houve ressurreição? Houve um fechamento?

Podemos entender que a resposta é sim e não. Não, pois a harmonia ainda não foi completamente restaurada. Mas ao mesmo tempo, sim, houve redenção, pois as personagens conseguem se libertar de algumas das amarras (ou das máscaras) sociais para viver suas próprias vidas. É nesse sentido que se estabelece o conflito fundamental da primeira temporada: a família De la Mora consegue viver sem os papéis e regras sociais que se auto impõem? Eles são capazes de romper com a vida de aparências? Dentro dessa perspectiva, a ressurreição acontece, pois as escolhas feitas nesse episódio refletem essa ruptura: Virgínia abandona a festa, a família, marido e amante; Paulina beija sua esposa mulher-trans no meio da rua; Julián se entrega à sua bissexualidade; Elena confronta Cláudio e escolhe ficar no México junto da família. Até Carmela assume seu romance com Poncho.

Diante de tal perspectiva percebemos que o final não é exatamente feliz, mas também não apresenta uma dúvida nas entrelinhas. As dúvidas estão expostas e são as conexões para a próxima temporada. Vemos aqui que apesar de não estarem brigados, a família está distante, não se apresenta mais como um único núcleo, já que agora estão vivendo suas individualidades e escolhas. Mesmo que isso seja o melhor que poderia acontecer a cada um deles, essa é uma perspectiva nossa, de espectadores conscientes dos arcos narrativos e das necessidades de mudança de cada personagem, mas não é a perspectiva de cada um deles.

Nesse momento, eles se encontram extremamente vulneráveis, sem a certeza do que virá pela frente e frustrados com a venda do negócio familiar.

Não é possível, entretanto, dizer que não há uma catarse, pois apesar das pontas soltas, os desfechos de Paulina e Virgínia são plenamente satisfatórios para o espectador. Principalmente quando pensamos na relação entre mãe e filha, que ficou estremecida desde o primeiro episódio. Em determinado momento do último capítulo, Virgínia está em seu quarto, olhando o jardim e a festa pela janela. Ela veste um colar de Ouroboros, que simboliza a reconstrução, o recomeço. Sua roupa azul contrasta com as paredes avermelhadas (imagem 06). Ela é a personagem principal.



Imagem 06 — Virgínia de la Mora é a heroína que supera as adversidades

Ao fundo entra Paulina. Ela vem confrontar a mãe sobre a venda da floricultura. Em uma sequência de campo e contracampo vemos as duas em uma conversa franca ao longo da qual Virgínia se nivela à filha dizendo: “Finalmente somos iguais, minha filha. Cometemos os mesmos erros.” Esse momento é de profunda importância na dinâmica entre as personagens e vemos uma possibilidade de libertação para ambas. A imagem na tela (imagem 07) mostra Virgínia em primeiro plano, em um plano próximo, e Paulina ao fundo, desfocada e em um plano aberto. Essa estruturação nos remete a um retorno às antigas dinâmicas de poder, que pareciam invertidas no episódio 10. Virgínia volta a ser a mãe, e Paulina, a filha. É nesse momento que compreendemos as intenções da matriarca. Ao vender a floricultura ela alcança sua própria libertação, sua possibilidade de sair da jaula de ouro. E quer que a filha faça o mesmo. Assim, em uma cena típica de telenovelas e com a atuação digna de uma grande dama da televisão, Virgínia suplica à filha que vá atrás de sua família e de sua felicidade. E é justamente o que Paulina faz, larga tudo para trás e vai ao encontro de Bruno e María José.



Imagem 07 — Mãe e filha voltam a um equilíbrio

Tanto a reaproximação de mãe e filha quanto a escolha de Paulina são muito satisfatórias ao espectador, que termina a temporada com a sensação de que a família e o amor venceram e que o equilíbrio do mundo está restaurado, ainda que não totalmente.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo da primeira temporada da série, há três tentativas de gerar um retrato da família De La Mora. Uma delas acontece no primeiro episódio, durante o aniversário de Ernesto, quando Virgínia tenta a todo custo ter a família unida para posar para o registro fotográfico perfeito. A foto não acontece, pois, ao saber da morte de Roberta, a matriarca desmaia, e o retrato perfeito se desfaz. Outra tentativa acontece no último episódio, quando a família celebra o aniversário da floricultura. De forma semelhante, Virgínia reúne a família para posar para uma fotografia. Mas dessa vez, as figuras abaladas são as dos filhos, que estão em choque com a venda do negócio familiar. Novamente, o retrato perfeito não acontece. A terceira tentativa acontece através do quadro que enfeita a sala e que vemos na abertura da série. Feito de maneira muito mais subjetiva, esse retrato representa mais amplamente a verdadeira face dos De La Mora, suas angústias, suas nuances e seus elos. Isso se deve, fortemente, à possibilidade que a pintura proporciona para torcer e retorcer a fachada dos fatos e, com isso, revelar camadas mais ocultas de sentimento e de desejos das personagens.

De forma análoga, entendemos que Manolo Caro faz também um retrato do melodrama na série *La Casa de las Flores*. Ao menos, do melodrama popular mexicano, que

se reveste de telenovela. Assim como na pintura, ele também trabalha, torce e brinca com os elementos clássicos desse tipo cultural e consegue, assim, trazer um frescor ao gênero. A série se configura como uma perfeita paródia, seguindo o pensamento de Linda Hutcheon (1985), pois consegue replicar um tipo de produção e acrescentar a ela, sendo ao mesmo tempo homenagem e crítica. A retomada dos elementos da cultura popular mexicana — como as canções *pop* dos anos de 1980, os grandes enredos das telenovelas, e a própria atriz Verónica Castro — é feita de forma estratégica, colocando-os em diálogo com temas contemporâneos e que necessitam de espaço e discussão, como: a fluidez sexual, os preconceitos sociais e o uso de drogas, por exemplo. Ao mesmo tempo, são introduzidos deslocamentos na construção melodramática, trazendo comicidade, crítica e revigorando as estruturas do gênero. Assim, *La Casa de las Flores* revisita o melodrama, em sua estrutura e imaginação — atualizando-o em suas temáticas, recursos narrativo-estilísticos e perspectivas — para retratar uma sociedade mexicana também em transformação.

#### 4. REFERÊNCIAS

BRAGANÇA, Maurício de *et al.* A canção mexicana nos filmes de cabaré: prostitutas, rumbeiras e cabareteras nos melodramas musicais do cinema mexicano. **Contemporânea Revista de Comunicação e Cultura**, Salvador, v. 12, n. 2, p. 273-287, jun. 2014. Disponível em:

<<https://periodicos.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/viewFile/10658/8822>>  
Acesso em: 01 out. 2021.

BRAGANÇA, Maurício de. A REVOLUÇÃO MEXICANA E O CINEMA DE MELODRAMA. **História em Revista**, Pelotas, v. 14, n. 1, p. 45-64, dez. 2008. Disponível em: <<https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/HistRev/article/viewFile/5505/4092>>. Acesso em: 01 out. 2021.

BROOKS, Peter. **The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess**. New Haven/ London: Yale University Press, 1995.

CORNELIO-MARÍ, Elia Margarita. Mexican Melodrama in the Age of Netflix: algorithms for cultural proximity. **Comunicación y Sociedad**, [s.L.], v. 17, n. 1, p. 1-27, 8 jan. 2020. Universidad de Guadalajara. <http://dx.doi.org/10.32870/cys.v2020.7481>. Disponível em: <http://www.comunicacionysociedad.cucsh.udg.mx/index.php/comsoc/article/view/e7481>. Acesso em: 01 out. 2021.

ELSAESSER, Thomas. Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama. In: GLEDHILL Christine (ed.), **Home is Where the Hearth is: Studies in Melodrama and the Woman's Film**, London, BFI, 1987, pp.43-69.

EVANS, Peter William. All that Almodóvar Allows. **Hispanic Research Journal**, v. 14, n. 6, p. 477-484, 2013.

GARRÁN, Daniel. 'La casa de las flores': las claves de la telenovela millennial. **Ser**. Madrid. 16 out. 2019. Disponível em:

<[https://cadenaser.com/programa/2019/10/16/el\\_cine\\_en\\_la\\_ser/1571229583\\_635883.html](https://cadenaser.com/programa/2019/10/16/el_cine_en_la_ser/1571229583_635883.html)>. Acesso em: 01 out. 2021.

GARZA, Carolina Hernández. Mensajes alternativos y sus lecturas mediáticas en tiempos de Netflix: un análisis a partir de La Casa de las Flores. 2020. Dissertação de Mestrado

GÓMEZ, Guillermo Orozco. La telenovela en Mexico: ¿de una expresión cultural a un simple producto para la mercadotecnia?. **Comunicación y Sociedad**, [S.L.], n. 6, p. 11-35, 24 set. 2015. Universidad de Guadalajara. <http://dx.doi.org/10.32870/cys.v0i6.3975>. Disponível em: <[http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0188-252X2006000200011](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-252X2006000200011)>. Acesso em: 01 out. 2021.

GUERRA, Susana Herrera. Orígenes, desarrollo y actualidad de la telenovela mexicana. **Telos**, Venezuela, v. 21, n. 1, p. 163-176, jan. 2019. Disponível em: <<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=99357718029>>. Acesso em: 01 out. 2021.

HUPPES, Ivete. **Melodrama: O gênero e sua permanência**. Cotia: Ateliê Editorial, 2000.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século xx**. Lisboa: Edições 70, 1985.

¿LAS NUEVAS series de Netflix son telenovelas para millennials? **Life And Style**. México. 16 ago. 2018. Disponível em: <<https://lifeandstyle.expansion.mx/entretenimiento/2018/08/16/las-nuevas-series-de-netflix-s-on-telenovelas-para-millennials>>. Acesso em: 01 out. 2021.

LOPEZ, Ana. Our welcomed guests: Telenovela in Latin America. In: ALLEN, Robert C. **To Be Continued...: Soap Operas Around the World**. Routledge, 2002.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

PAIVA, Mónica Luísa Morgadinho. Melodrama À Beira de um ataque de nervos: para uma análise contrastiva entre o mundo conceptual de Douglas Sirk e a sua apropriação no cinema de Pedro Almodóvar. 2010. Dissertação de Mestrado

PEREZ-RUBIO, Pablo. **El Cine Melodramático**. Barcelona: Paidós, 2004.

REINA, Elena. 'La casa de las flores' reinventa la telenovela 'millennial' para Netflix. **El País**. México. 10 ago. 2018. Disponível em: <[https://elpais.com/cultura/2018/08/09/television/1533777015\\_190159.html](https://elpais.com/cultura/2018/08/09/television/1533777015_190159.html)>. Acesso em: 01 out. 2021.



SADLER, Darlene J. (Ed.). **Latin American melodrama: passion, pathos, and entertainment**. University of Illinois Press, 2010.

SALINAS MUNOZ, Claudio. Melodramas, Identidades y Modernidades Latinoamericanas en el Cine Actual: de Amores Perros a Sábado. **Aisthesis**, Santiago, n. 48, p. 112-127, dic. 2010. Disponível em: <[http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0718-71812010000200007&lng=e&nrm=iso](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-71812010000200007&lng=e&nrm=iso)>. Acesso em: 01 out. 2021.

SINGER, Ben. Meanings of melodrama. In: SINGER, Ben. **Melodrama and modernity**. New York, Columbia University Press, 2001.

SPANGLER, Todd. Telemundo and BuzzFeed Want to Reinvent the Telenovela Using Audience Data (EXCLUSIVE). **Variety**. Estados Unidos. 11 maio de 2016. Disponível em: <<https://variety.com/2016/digital/news/telemundo-buzzfeed-telenovela-1201771358/>>. Acesso em: 01 out. 2021.

XAVIER, Ismail. Melodrama, ou a sedução da moral negociada. In: XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, Cinema Novo**, Nelson Rodrigues. São Paulo, Cosac e Naify, 2003, p.85-99.

XAVIER, Ismail. Os excessos, a dupla moldura e a ironia do mestre do melodrama. In: *Douglas Sirk, o príncipe do melodrama*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil; Ministério da Cultura, 2012. p. 87-104.

XAVIER, Phillipe. Muito Além do Final Feliz: a trajetória e a consolidação da telenovela como produto cultural. In: INTERCOM – SOCIEDADE BRASILEIRA DE ESTUDOS INTERDISCIPLINARES DA COMUNICAÇÃO, 38., 2015, Rio de Janeiro. **Resumos**. Rio de Janeiro: Intercom, 2015. p. 10-20. Disponível em: <<https://portalintercom.org.br/anais/nacional2015/resumos/R10-0115-1.pdf>>. Acesso em: 01 out. 2021.

## Filmografia

LA CASA de las Flores. Manolo Caro. México: Netflix, 2018. Plataforma de streaming.

SALAS, Becka. ¿Por qué odiamos AMAR a las TELENNOVELAS?. Youtube, 25 de agosto de 2019. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qlSkdVsEhfw>>. Acesso em: 20 de setembro de 2021.

SALAS, Becka. ¿Qué dice La Casa de las Flores sobre MÉXICO?. Youtube, 03 de maio de 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=E2B2y5XPHd4>>. Acesso em: 13 de abril de 2021.