

## O melodrama e a animação seriada japonesa da década de 1970: uma aproximação inicial a partir de “*Ace wo Nerae!*”<sup>1</sup>

Gustavo de Melo FRANÇA<sup>2</sup>  
Universidade Federal da Bahia, Salvador, BA

### RESUMO

Buscando contribuir com as lacunas existentes sobre os estudos do melodrama em um cenário asiático, este artigo apresenta um esforço inicial de pensar uma trajetória do melodrama em um contexto televisivo japonês tendo a animação seriada da década de 1970 como foco. Com esse objetivo, é realizada uma revisão de literatura acerca do melodrama, pontuando a origem, a trajetória e as principais características relacionadas ao conceito, para em seguida, utilizar a série animada “*Ace wo Nerae!*” (1973) como objeto que dirige a investigação principal, sendo por intermédio dela que os códigos relacionados ao melodrama são percebidos e analisados no interior de um contexto sociocultural da época.

**PALAVRAS-CHAVE:** melodrama; anime; série televisiva; *shoujo*.

### MELODRAMA

O melodrama como um fenômeno artístico e sociocultural surgiu na França durante o século XVIII e não demorou a aparecer em outros países da Europa e nos Estados Unidos. De acordo com Martin-Barbero, “desde 1790 vai-se chamar melodrama, especialmente na França e na Inglaterra, um espetáculo popular que é muito menos e muito mais que teatro” (MARTIN-BARBERO, 1977, p. 157). Entretanto, o termo “melodrama” originou-se na Itália do século XVII e se referia a dramas inteiramente cantados (THOMASSEAU, 2005). Essa importância dada a presença da música na concepção original da palavra persistiu ao longo do tempo, com maior ou menor relevância, e para alguns pesquisadores é um dos seus elementos constitutivos. Conforme Thomas Elsaesser (1991) comentou em seu artigo *Tales of Sound and Fury: Observation on the Family Melodrama*:

Em seu sentido de dicionário, o melodrama é uma narrativa dramática em que o acompanhamento musical marca os efeitos emocionais. Essa ainda é talvez a definição mais útil, pois permite que elementos melodramáticos sejam vistos

<sup>1</sup> Trabalho apresentado ao Grupo de Pesquisa – Ficção Televisiva Seriada, XXIII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 46º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Doutorando do Curso de Comunicação e Cultura Contemporâneas do POSCOM-UFBA, email: [gustavoalong@hotmail.com](mailto:gustavoalong@hotmail.com).

---

como constituintes de um sistema de pontuação, dando cores expressivas e contraste cromático ao enredo, orquestrando os altos e baixos emocionais da intriga (ELSAESSER, 1991, p.74, tradução própria) <sup>3</sup>.

Assim, para essa definição, o som, que pode ser musical, verbal ou efeito sonoro, é utilizado para formular certos humores, sendo capaz de acentuar a emoção dos personagens, antecipar acontecimentos na narrativa, produzir um efeito ilusório de profundidade nas imagens e auxiliar no engajamento sentimental do público. Todavia, outros elementos são mais comumente destacados do que a música no conceito de melodrama, como a moralidade e a visibilidade. Para Ismail Xavier (2003), a eficácia do gênero reside no fato de que no melodrama, questões morais são traduzidas em imagens, tornando o mundo visível um espelho da moral.

Tal importância concedida à visibilidade pode ser percebida já na gênese do melodrama como gênero. De acordo com Thomasseau (2005), o melodrama é um gênero originalmente teatral que privilegia primeiramente a emoção e a sensação, sendo um espetáculo ocular voltado à extravagância, no qual a intriga pode não ser bem escrita, mas será sempre bem descrita. Aliás, desde seu aparecimento, o melodrama está estreitamente ligado à ideia de popular, e esse destaque dado às qualidades da visualidade partiu da relação entre o melodrama e o seu público amplo no interior de um contexto histórico e sociocultural

Ao longo da sua história, o melodrama sempre esteve entrelaçado ao tecido social, ganhando novo frescor nos momentos em que valores são redefinidos, alcançando também um novo vigor a partir do surgimento de novas formas de espetáculos audiovisuais como o cinema e a televisão, passando por diversas transformações no decorrer do tempo.

Pensando a partir de um contexto histórico de uma cadeia de relações, o que se convencionou chamar de “estética melodramática” surgiu no interior do contexto francês na época da Revolução, a partir de um público aumentado pelas classes populares e extremamente sensibilizado pelos anos de peripécias movimentadas e sangrentas (THOMASSEAU, 2005). Além disso, como abordado por Martin-Barbero (1977), a partir do final do século XVII foi proibido na França a existência de teatros

---

<sup>3</sup> No original: “In its dictionary sense, melodrama is a dramatic narrative in which musical accompaniment marks the emotional effects. this is still perhaps the most useful definition, because it allows melodramatic elements to be seen as constituents of a system of punctuation, giving expressive colours and chromatic contrast to the storyline, by orchestrating the emotional ups and downs of the intrigue” (ELSAESSER,1991, p.74).

---

populares, e os teatros oficiais foram destinados exclusivamente às classes altas. Ao visar a não desvirtuação do "verdadeiro teatro", as apresentações populares eram executadas a partir de um tipo de representação sem diálogos, porém, com a Revolução, e o fim das proibições, o melodrama surge como um "espetáculo total" para um povo que já pode ser visto de corpo inteiro e que pode se permitir encenar suas emoções. O melodrama foi então concebido considerando um público não familiarizado com peças centradas nas qualidades do diálogo, por causa de anos da proibição. Diante disso, os espetáculos populares focaram em estratégias cênicas e um tipo de atuação peculiar, pautado pelo exagero e estilização da fisionomia que traduzia a moral em traços físicos presentes na aparência, ressaltando o forte teor emocional. Assim, para essa nova forma de teatro, as palavras importavam menos do que os jogos de ótica, e uma economia da linguagem verbal era posto a serviço de um espetáculo visual e sonoro, alçando como cerne principal do espetáculo o que se vê. O melodrama apresenta em sua origem, uma vocação popular a partir de uma forte codificação presente na cultura existente da época.

Essa relação com a cultura popular foi e é um dos alicerces principais da percepção estigmatizada que ronda o melodrama. O melodrama para muitos, significa uma forma de drama com exagero nas expressões e no sentimentalismo dos personagens, que apresenta um tipo de ação inverossímil por não seguir as regras do que seria esperado de um tipo de arte elevada, pautada em um tipo de ação naturalista. (THOMASSEAU, 2005). Peter Brooks (1991) comenta que a palavra melodrama tem uma má reputação e que é utilizada frequentemente de maneira pejorativa, estando vinculadas a conotações de forte emocionalismo, polarização moral, esquematização, expressões extravagantes, entre outros sentidos.

Tal percepção negativa surge da posição oposta de algumas características do melodrama em relação a determinados valores burgueses, como os transmitidos por modelos desejados pela educação burguesa que valorizam o controle dos sentimentos e a racionalização de tudo. Como expresso em Elsaesser (1991) e Singer (2001), o melodrama pode superar a repressão burguesa, dando plena expressão às paixões, às intensidades de amor e ódio que residem profundamente dentro de todos nós, externalizando nossos sentimentos e sensações. Singer também comenta que “a ideia básica de uma conexão entre o melodrama e o excesso expressionista é amplamente

---

aceita” (SINGER, 2001, p. 39, tradução própria)<sup>4</sup> Assim, como no movimento expressionista, o fato de um dos focos da representação residir no excesso e na intensidade das sensações transmitidas não deveria ser motivo para enquadrá-la como uma forma menos legítima de espetáculo.

Além disso, a estereotipação negativa do melodrama vai existir também por conta do julgamento das obras melodramáticas a partir do uso exclusivo de critérios do estilo literário (THOMASSEAU, 2005). E como abordado anteriormente, a obra melodramática detém uma série de características como a visibilidade, composição complexa de *mise-en-scène*, pontuação através de música buscando o engajamento do público, nas quais o repertório analítico do estilo literário por si só não consegue contemplar em plenitude.

Elsaesser (1991) pontua que todas as pessoas detém alguma ideia do que seria o melodrama, e qualquer discussão sobre o mesmo, por exemplo, como expressão cinematográfica, deve partir de seus antecedentes, no qual os roteiristas e diretores pegaram emprestados modelos anteriormente estabelecidos para formar suas próprias visões. Essa constante cadeia de comunicação faz com que o melodrama adquira novas roupagens e que outras mídias e gêneros que também incorporam situações melodramáticas mudem ao longo do tempo. Diferenças também podem existir ao comparar melodramas de países diferentes, uma vez que cada país pode apresentar uma cadeia de relações historicamente distintas.

Devido à trajetória do melodrama e suas diversas variações, o melodrama como gênero vai apresentar uma profusão de definições. Segundo Baltar e Amaral (2021), no caso dos estudos de cinema, desde os anos 1970, a simbolização exacerbada, a obviedade e a antecipação vão ser destacadas como elementos estéticos característicos do melodrama. Por sua vez, Singer (2001) vai comentar que o elemento essencial mais associado ao melodrama é certa qualidade “exagerada” que é resumida pelo termo excesso. Outras características definidoras que são associadas ao melodrama, apontadas pelo autor, é a preocupação na criação de sensações imediatas no espectador, e no elemento de “situação”.

Todavia, Singer desenvolveu um conceito de agrupamento para analisar o melodrama devido à argumentação de que traçar a genealogia do gênero provou ser uma

---

<sup>4</sup> No original: “the basic idea of a connection between melodrama and expressionist excess is widely accepted” (SINGER, 2001, p. 39).

tarefa problemática. Esse conceito desenvolvido pelo autor privilegia a compreensão de que o significado do melodrama pode variar de caso para caso em relação a diferentes configurações de conceitos básicos, características ou fatores constitutivos. Assim, ele destaca os cinco principais fatores constitutivos do melodrama: o *pathos*; a sobreposição de emoções exageradas; a polarização moral; a estrutura narrativa não clássica; e o sensacionalismo. Através desse conceito de agrupamento, os principais fatores constitutivos do gênero podem aparecer em diferentes possibilidades de configuração, podendo apresentar combinações completamente distintas e mesmo assim serem rotuladas como melodrama. Por fim, Singer salienta que o melodrama é um gênero altamente variável, mas que não é totalmente amorfo.

Por sua vez, Cawelti (1991) vai tratar da fórmula melodramática, salientando a estrutura, recursos recorrentes e as possibilidades dentro de um gênero. Para o autor, o triângulo primário, constituído pelos personagens da heroína virtuosa, do herói nobre e do vilão covarde, é a essência do melodrama. Nas histórias protagonizadas por esses três tipos de personagens, a coincidência melodramática assume uma força emocional e uma moral especial, pois são consideradas resultados da providência divina. Tal visão moral presente nas surpreendentes reviravoltas do destino, que caracterizam a estrutura do melodrama, revela o que determinada cultura e época desejam ver. Além disso, o moralismo melodramático precisa ser apresentado com uma pitada de realismo cômico, uma vez que a visão tida como ideal do melodrama, com seu universo supremamente justo, pode tornar difícil a aceitação imediata por parte do público, sendo necessário um senso convencional de mal ou ridicularmente cômica sempre à espreita nos bastidores (CAWELTI, 1991).

A questão moral também é um elemento central na ideia de imaginação melodramática desenvolvido por Peter Brooks (1991). Para o autor, o imaginário melodramático é um elemento quase onipresente na modernidade, oferecendo matrizes relativamente estáveis de experiência em detrimento de um mundo instável, consistindo assim, de uma pedagogia moralizante, no qual o melodrama é o principal objeto para desvendar, demonstrar e operacionalizar o universo moral essencial em uma era moderna e pós-sacra.

Duas ideias são fundamentais para essa concepção da imaginação melodramática por Brooks: o modo do excesso e a moral oculta. O modo do excesso consiste da ideia de que nada é poupado e nada fica por dizer. No melodrama, os

---

personagens sobem ao palco e proferem o inarrável, dá voz aos sentimentos mais profundos que são dramatizados por intermédio de suas palavras e gestos intensificados. Assim, a vontade de querer expressar tudo parece uma característica essencial do modo melodramático. Já a moral oculta é o reino do significado e dos valores que podem parecer inacessíveis para as pessoas na existência cotidiana, mas que é acessado e articulado através do modo melodramático. É quase exclusivamente através do conflito melodramático inserido no reino da moral oculta que a excitação de um enredo é gerada, sendo o melodrama, não apenas um drama moralista, mas o drama da moralidade (BROOKS, 1991).

Por fim, Mittell (2012, p. 233), apresenta a ideia de que o “melodrama é mais um modo do que um gênero, uma abordagem emocional, narrativa e moral que atravessa vários gêneros e formas de mídia” (tradução própria)<sup>5</sup>. Essa concepção do autor foi influenciada pelos estudos de Linda Williams que tentava redefinir o melodrama longe do terreno do excesso. Ao citar a autora, Mittell comenta que:

O melodrama, ela argumenta, deve ser interpretado como um modo narrativo que usa o suspense para retratar a "legibilidade moral", oferecendo uma resposta emocional envolvente para sentir a diferença entre os lados morais concorrentes e manifestadas por meio de uma narrativa progressiva. (MITTELL, 2012, p.244, tradução própria)<sup>6</sup>.

Linda Williams (2014) também vai comentar que no melodrama, diferente da tragédia, a piedade é empregada como forma de alterar o destino, gerando indignação e uma sensação de que o destino poderia e deveria ser mudado. Desta maneira, o melodrama provoca interpretações morais ao apresentar personagens comuns que ao possuírem a possibilidade de quebrar um ciclo de injustiça geram a empatia no público, pertencendo assim, à promessa de progresso do liberalismo, autodeterminação individual e à recusa do destino predeterminado. Ademais, Mittell comenta que, o argumento de Williams “sobre a onipresença do melodrama em todos os gêneros cinematográficos é mais convincente como um vocabulário cultural compartilhado do

---

<sup>5</sup> No original: “melodrama is more of a mode than a genre, an approach to emotional, storytelling, and morality that cuts across numerous genres and media forms” (MITTELL, 2012, p. 233).

<sup>6</sup> No original: “melodrama, she argues, should be construed as a narrative mode that uses suspense to portray "moral legibility" offering an engaging emotional response to feel the difference between competing moral sides as manifested through forward-moving stoytelling.” (MITTELL, 2012, p.244).

---

que como uma árvore de influência evolutiva” (MITTELL, 2012, p. 245). Podendo assim, funcionar como uma matriz cultural.

Por intermédio dessa revisão realizada acerca do melodrama, podemos compreender o modo melodramático como uma estratégia representacional inserida dentro de uma estrutura de embate moral, que se utiliza frequentemente de recursos visuais e sonoros para estimular engajamento emocional no público e que apresenta uma relação próxima e de trocas com uma cultura popular ampla situada em um local e uma época.

Enfim, como abordado por Carvalho, “apesar do grande número de textos acerca do gênero melodramático sendo produzidos nos últimos anos, verifica-se que a maioria das investigações ainda permanece restrita ao contexto dos modos de representação ocidentais, deixando de fora toda uma tradição dramática dos países de línguas asiáticas” (CARVALHO, 2011, p. 194). Buscando contribuir com as lacunas existentes sobre os estudos do melodrama em um cenário asiático, no tópico seguinte será feito um esforço inicial de pensar uma trajetória do melodrama em um contexto japonês tendo a animação seriada da década de 1970 “*Ace wo Nerae*” como foco.

## **ACE WO NERAE! E O MELODRAMA EM UM CONTEXTO JAPONÊS**

Em princípio, os termos melodrama e melodramático são praticamente inexistentes nos estudos sobre a temática da animação japonesa, mesmo aqueles realizados nos diversos países do Ocidente. Carvalho (2011) ao citar Wimal Dissanayake (1993) chama atenção para o fato de que não existe nos idiomas orientais um sinônimo para a palavra melodrama. No caso do japonês, existe a palavra Merodorama (メロドラ) que significa exatamente o gênero melodrama numa concepção próxima do significado de dicionário comentado por Elsaesser<sup>7</sup>. Entretanto, essa palavra é escrita a partir do *katakana*, um sistema de escrita a partir de fonogramas que foi originalmente criado para ajudar na leitura e na escrita de textos em língua estrangeira, principalmente de línguas ocidentais (MUKAI; SUZUKI, 2017). Por conta disso, podemos considerar que a ideia de melodrama só apareceu no Japão a partir de referenciais e da influência das culturas estrangeiras.

---

<sup>7</sup> De acordo com o dicionário de japonês *Jisho* o termo *Merodorama* (メロドラ) se refere a uma obra dramática que exagera enredo e personagens para apelar às emoções. Também pode se referir ao gênero que inclui obras melodramáticas.



---

Todavia, o fato de não existir originalmente no Japão uma palavra equivalente a melodrama não significa que os diversos elementos que estão comumente vinculados à sua concepção não existissem no país antes de um contato mais intenso com a cultura do Ocidente. Por exemplo, no contexto japonês, já existia no início do século XVII uma modalidade de teatro, o *Kabuki*, que apresentava a junção de drama e música, e que o exagero tanto nas gestualidades quanto na composição visual são elementos fundamentais da encenação. Porém, apesar de pontos de proximidade com o melodrama em seus primeiros dias, faltava ao *Kabuki* elementos fundamentais ao melodrama como o embate moral.

Durante os séculos vão surgir outras modalidades de teatro no Japão que performam drama e música, como o *Takarazuka* no início do século XX, mas apesar de apresentar características como antecipação, simbolização, narrativa não clássica, ainda carecia do componente moral. Obras japonesas que exibem um modo melodramático em plenitude serão mais facilmente percebidas a partir do final da Segunda Guerra Mundial.

De acordo com Igarashi (2011), após o conflito, a identidade japonesa consolidada até então, desde a restauração *Meiji*, foi fraturada, ocorrendo no Japão na década de 1950 uma forte retomada da construção discursiva em torno de uma nova identidade nacional que sustentasse a narrativa do país como aliado dos Estados Unidos. Com a ocupação americana comandada pelo general Douglas Mac Arthur, buscou-se enfraquecer alguns alicerces culturais do Japão para impedir uma retomada de um pensamento nacionalista (SAKURAI, 2018). Deste modo, os Estados Unidos tiveram papel decisivo na produção da nova identidade japonesa através da transformação da derrota em um sacrifício necessário para a melhora do país, situando a derrota do Japão como um drama de salvação e convenção (IGARASHI, 2011). E para reforçar essa nova identidade pretendida, o cinema hollywoodiano, que exibia valores da sociedade estadunidense como o individualismo e o amor romântico, ocuparam massivamente os espaços culturais disponíveis no Japão (SAKURAI, 2018).

É inserido nesse contexto de reconstrução de um imaginário nacional que a indústria da animação (anime) e das histórias em quadrinhos (mangá) vai surgir. Nesse primeiro momento, as histórias em quadrinhos foram um dos produtos culturais que mais contribuíram para a formação de um novo imaginário japonês após a guerra. As histórias dessas revistas eram carregadas de valores morais pertencentes à ideologia



---

dominante da época, como o esforço, a amizade e a vitória, que correspondia às mesmas crenças que regiam o sistema educacional e o conjunto da sociedade, e representava o desejo de reconstrução e crescimento econômico do país (BARRAL, 2001).

Com o final da Segunda Guerra Mundial, foi redigida uma nova constituição em 1947, no qual as mulheres adquiriram o direito ao voto e passaram a ter mais voz na sociedade japonesa (SAKURAI, 2018). As mulheres que cresceram imersas nesse novo contexto social buscaram transformar as histórias em quadrinhos femininas (mangá *shoujo*) em uma forma de autoexpressão (TAYLOR, 2014). Assim, no início da década de 1970, em meio a uma grande agitação social no país causada pelas manifestações estudantis e o movimento feminista, um grupo de artistas nascidas por volta de 1949 se tornaram famosas por seu estilo literário e abordagem sobre gênero e sexualidade em suas obras (MODERN, 2015, apud DALMA, 2016, p. 5).

Nesse período também ocorreu a consolidação da televisão como o principal meio de comunicação do Japão. Em 1965 aproximadamente 90% dos lares japoneses possuía pela menos uma televisão (IGARASHI, 2011). Visando esse mercado televisivo a animação passou por um intenso processo de industrialização para se tornar um tipo de produção comercialmente viável (HU, 2010). Logo a animação televisiva japonesa alcançou uma popularidade imediata por apresentar configurações, narrativas e visuais, similares às histórias em quadrinhos, um produto já estabelecido e amplamente aceito.

Deste modo, devido à grande popularidade das histórias em quadrinhos femininas na década de 1970, não demorou para que obras dessa demografia recebessem adaptações em animação. Em 1973, “*Ace wo Nerae!*” foi adaptado em uma série animada de vinte e seis episódios no mesmo ano do lançamento da série em história em quadrinhos escrita e ilustrada por Yamamoto Sumika. Nessa obra, acompanhamos Oka Hiromi, uma estudante comum que entra no clube de tênis da escola por nutrir uma grande admiração pela veterana e tenista promissora Ryuzaki Reika. Entretanto por uma série de acasos, Hiromi é selecionada pelo treinador do clube como uma das tenistas representantes da escola, mesmo não tendo experiências suficientes no tênis. Essa escolha inesperada coloca as veteranas contra Hiromi, que começa a ser coagida e pressionada física e principalmente psicologicamente pelas estudantes mais velhas. É em meio a um ambiente de ansiedades e inseguranças que a protagonista tenta trilhar um caminho ao longo da série em direção à profissionalização no esporte.

---

“*Ace wo Nerae!*” como a maioria das animações que se originaram de produções idealizadas por autoras no Japão pós Segunda Guerra Mundial apresentava um forte componente melodramático. Como explanado por Dolasse (2010), o mangá *shoujo* em sua origem, se utilizou de convenções já estabelecidas em histórias públicas em revistas femininas que colocavam em primeiro plano o sentimentalismo. A autora comenta que “um dos temas mais populares do mangá *shoujo* desse período inicial foi o *haha mono* (história materna), retratos melodramáticos de meninas pobres que passam por dificuldades e acabam se reunindo com suas mães bondosas” (DOLASSE, 2010, p. 62, tradução própria)<sup>8</sup>. Esse era um tema comum em um país que tinha sido devastado pela guerra, no qual muitas famílias foram separadas ou perderam entes queridos.

De acordo com Takeuchi (2010) citando Fujimoto Yukari, a essência do mangá *shoujo* reside na pergunta: qual o lugar onde eu pertenço? É ao redor dessa ideia que os principais embates morais, tanto nas histórias em quadrinhos japonesas focadas no público feminino quanto nas séries animadas que adaptam essas obras, vão ser construídos na década de 1970. Pois, mesmo que a nova legislação tivesse introduzido uma maior igualdade de gênero entre homens e mulheres, na prática a família continuou sendo considerado a prioridade da vida da mulher, tendo que se dedicar primeiro a família e só depois ao trabalho (SAKURAI, 2018).

Por conta disso o ambiente escolar se tornou o principal lugar no qual as narrativas ficcionais femininas aconteciam. Segundo Dollase (2010), assim como a esfera doméstica, a escola é um ambiente importante para as meninas, mas a escola é percebida como um espaço onde elas sentem que se encaixam. Mari Kotani ajuda a compreender esse cenário japonês ao comentar que:

O período da vida considerado o mais valioso no Japão vai do ensino fundamental ao ensino médio. Este é o período da adolescência, da juventude [...] todo mundo tem esperanças e sonhos que ainda não foram comprometidos ao aderir à cultura institucional da sociedade de assalariados (KOTANI, 2014, p. 36, tradução própria)<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> No original: “One of the most popular themes of shoujo manga of this founding period was the *haha mono* (mother story), melodramatic portrayals of poor girls who endure hardships and eventually reunite with their kind mothers” (DOLASSE, 2010, p. 62).

<sup>9</sup> No original: “The period of life regarded as most valuable in Japan is from middle school to high school. This is the period of adolescence, of youth [...] Everyone has hopes and dreams, which they have not yet compromised by joining the institutional culture of the salaryman society” (KOTANI, 2014, p. 36).

---

Deste modo, “*Ace wo Nerae!*” por intermédio de uma narrativa sobre tênis, dá forma à embates morais existentes na sociedade japonesa entre a emancipação e independência profissional desejada pelas mulheres e uma tradição que espera enclausurá-las no papel de mulher do lar, mãe e esposa.

Logo nos primeiros episódios da série, Hiromi é coagida por um grupo de estudantes mais velhas que pressionam a protagonista a abdicar da sua posição como titular da equipe de tênis, com o argumento de que existe um sistema hierárquico etário no qual os mais jovens só podem ter seu espaço depois dos mais velhos. Essa atitude das alunas materializa um componente da doutrina moral do confucionismo, base do modo de pensar tradicional japonês, no qual um dos deveres do compromisso universal é a relação entre mais velhos e mais novos. Todavia, Hiromi mesmo sofrendo as provações das veteranas, e ficando em constante dúvida se deveria ou não ceder às imposições, no fim, ela não desiste, representando um pensamento liberal de autodeterminação individual que recusa o destino predeterminado pelas regras tradicionais da sociedade.

A obra também utiliza com frequência o recurso de antecipação para gerar engajamento emocional no público. No episódio três, as estudantes mais velhas fazem com que a protagonista fique sem ter uma raquete para treinar. Ao ver a situação, Ryuuzaki presenteia Hiromi com uma de suas raquetes antigas o que desperta a ira de Kyoko, a veterana que se sente prejudicada pela protagonista. Toda essa cena, que pode ser visto em fragmentos na figura 01, é construída a partir de excessos tanto na configuração visual quanto na parte sonora, que pontua a felicidade da Hiromi em ganhar a raquete e em seguida muda a melodia para intensificar e sublinhar o descontentamento da Kyoko. O foco na Kyoko logo em seguida da raquete antecipa acontecimentos dos próximos episódios. No capítulo seguinte a raquete da Hiromi desaparece, e mais para frente na série, a Ryuuzaki encontra esse item ao acaso dentro do armário da Kyoko na escola. Além disso, todos os episódios terminam com um gancho que é sublinhado visualmente e pontuado pela melodia, o que pode reforçar emocionalmente no público o choque do último acontecimento que ainda não possui desfecho, tendo que esperar pelo capítulo seguinte para saber como ele se sucederá.

Ademais, conforme Fujimoto (2012), o estilo visual que foi desenvolvido no mangá *shoujo* depois da Segunda Guerra Mundial colocava o efeito emocional que o desenho poderia proporcionar em uma maior importância do que a clareza narrativa.

Esse foco no efeito emocional também vai aparecer nas animações que davam continuidade a uma cadeia de comunicabilidade com esse tipo de histórias em quadrinhos. Todavia, as histórias em quadrinhos japoneses são produzidas em tons de preto numa superfície branca, diferente das animações, que na década de 1970 já possuíam cores. Esse elemento visual a mais foi bastante utilizado pelo diretor da animação de “*Ace wo Nerae!*”, Dezaki Osamu, que por intermédio de recursos visuais como as alterações na cor e no estilo gráfico tanto do design das personagens quanto na configuração dos cenários, conseguiu exteriorizar as sensações e emoções existentes no âmago das personagens, como pode ser visto na figura 2.

**Figura 1** – Fragmentos de cena do episódio três de *Ace wo Nerae!* (1973).



**Fonte:** Elaborado pelo autor, a partir de captura de tela da animação.

**Figura 2** – Frames da animação *Ace wo Nerae!* (1973).



**Fonte:** Elaborado pelo autor, a partir de captura de tela da animação.

---

De acordo com Elsaesser (1991), existe uma relação importante entre os personagens e os elementos decorativos e cenográficos no melodrama, pois o cenário e os objetos que o compõem podem simbolizar as relações e emoções presentes no interior dos personagens. Os sentimentos agressivos de um personagem, por exemplo, podem ser exteriorizados através do ataque à objetos presentes no cenário. No caso da animação, o cenário pode se transformar, se contorcer e a própria configuração visual do personagem pode ser alterada a depender do que pretende ser simbolizado e transmitido para o espectador.

Por fim, a personagem Kyoko dá continuidade a um tipo tradicional de personagem do melodrama. Cawelti (1991) explana que, um dos personagens secundários mais populares da fórmula melodramática do início do século XIX era a “outra mulher”, uma figura decadente que assume às vezes o papel de vilão. Todavia, apesar da Kyoko atormentar a vida da Hiromi, ela não é a verdadeira vilã da história, pois ela, assim como a protagonista, é vítima do sistema hierárquico etário presente no Japão da época.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A animação “*Ace wo Nerae!*” iniciou uma mania de praticar tênis entre os garotos e garotas do Japão (TAKEUCHI, 2010). A popularidade da série foi tamanha que ela ganhou dois remakes em menos de dez anos. O primeiro em 1978 em formato de série animada na televisão, e o segundo em 1979 no formato de filme animado para o cinema. E na década seguinte a série ganhou duas continuações, em 1988 e 1989 respectivamente. Sendo uma das animações japonesas mais influentes de sua época, inspirando animes de gêneros variados como “*Gunbuster*” (1988) e “*Little Witch Academia*” (2017) nas décadas posteriores.

Nos anos seguintes, muitos dos esquemas presentes nas séries animadas originalmente destinadas ao público feminino, como “*Ace wo Nerae!*”, foram incorporados por autores japoneses, fazendo com que obras populares destinadas ao público masculino como as ficções científicas “*Uchuu Senkan Yamato*” (1974) e “*Macross*” (1982) também apresentassem um forte teor melodramático com personagens repletos de angústias sentimentais e envolvidos em embates morais que são exteriorizados visualmente. Os próprios fãs de animação japonesa que surgiram no final da década de 1970, os *otakus*, se tornaram fascinados pelas narrativas das obras



femininas, uma vez que eles também se enxergavam dentro do dilema do lugar de pertencimento. Esses homens não se sentiam ajustados às expectativas existentes em relação ao homem japonês adulto.

A maior inserção dos *otakus* na produção de animações a partir da década de 1980 vai intensificar o aparecimento de personagens masculinos que representavam o oposto do que a sociedade esperava do papel masculino na época. Assim, desde esta década, vai se tornar cada vez mais comum a presença de personagens inseguros que demonstram seus sentimentos, que sofrem de ansiedade, e que lutam contra as pressões de uma sociedade que muitas vezes os exclui.

Por fim, há anos, a animação japonesa se tornou o principal produto da indústria cultural do Japão, e sua popularidade vem ampliando a cada ano no Ocidente. Em 2019, a série animada “*Demon Slayer*” (2019) se tornou um fenômeno cultural não só no Japão, mas em diversos países do mundo devido ao *streaming*. Essa obra popular apresenta personagens excessivamente emotivos e com fortes embates morais dentro de uma narrativa seriada repleta de mecanismos de antecipação. Desta forma, é preciso ampliar e aprofundar os estudos sobre o modo melodramático no campo da animação japonesa, pois esse campo ainda é carente de tais investigações, mesmo aparentando ser um terreno fértil para esse tipo de abordagem.

## REFERÊNCIAS

ACE WO NERAE!. Direção: Dezaki Osamu. Produtora: Madhouse. Série televisiva, 26 episódios, Japão, 1973

AMARAL, C; BALTAR, M. Antecipação, complexidade narrativa e o melodrama paternal em This is Us. **Ilha do Desterro: A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies**, Florianópolis, v.4, n.1, p. 639-658, 2021.

BARRAL, É. **Otakus: Os filhos do virtual**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2001.

BROOKS, P. The Melodramatic Imagination. In: LANDY, M. **Imitations of Life – a reader on film & television melodrama**. Detroit: Wayne State University Press, 1991. p. 50-67.

CARVALHO, L. Amor à flor da pele e o conceito de melodrama asiático. **XII Estudos de Cinema e Audiovisual SOCINE**, São Paulo, v.2, p. 193-206, 2011.

CAWELTI, J. “The Evolution of Social Melodrama”. In: LANDY, M. **Imitations of Life – a reader on film & television melodrama**. Detroit: Wayne State University Press, 1991. p. 33-49.

---

DALMA, K. The missing link of shojo manga history: the changes in 60s shojo manga as seen through the magazine Shukan Margaret. **Journal of Kyoto Seika University**, Kyoto, v.49, p. 3-22, 2016.

DOLLASE, H. "Shōjo" Spirits in Horror Manga. **U.S.-Japan Women's Journal**, n. 38, p. 59-80, 2010.

ELSAESSER, T. Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama. In: LANDY, M. **Imitations of Life – a reader on film & television melodrama**. Detroit: Wayne State University Press, 1991. p. 68-93.

FUJIMOTO, Y: The Origin of Shōjo Manga Style. **Mechademia**, v. 7, p. 24-55, 2012.

HU, T. **Frames of Anime: Culture and image building**. Hong Kong: H. Press, 2010.

IGARASHI, Y. **Corpos da Memória: Narrativas do Pós-Guerra na Cultura Japonesa (1945 – 1970)**. São Paulo: Editora Annablume, 2011.

LAMARRE, T. **The Anime Ecology: A Genealogy of Television, Animation, and Game Media**. Minnesota: University of Minnesota Press, 2018.

KOTANI, M. Metamorphosis of the Japanese Girl: The Girl, the Hyper-Girl, and the Battling Beauty. **Mechademia**, v. 1, p. 162-169, 2006.

MARTIN-BARBERO, J. Melodrama: o grande espetáculo popular. In: **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1977.

MITTELL, J. Serial Melodrama. In: **Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling, pre-publication edition**. New York: MediaCommons Press, 2012

MUKAI, Y; SUZUKI, T. **Gramática da Língua Japonesa para falantes do Português**. Campinas: Pontes Editora, 2017.

SAKURAI, C. **Os Japoneses**. 2ª ed, 4ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2018.

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

TAKEUCHI, K. The Genealogy of Japanese "Shōjo Manga" (Girls' Comics) Studies. **U.S.-Japan Women's Journal**, n. 38, p. 81-112, 2010.

TAYLOR, Z. Girl World: The “fabulous year 24 group” & the shoujo manga revolution. **The Illustration Report Spring**, n. 33, p. 34-43, 2016.

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

XAVIER, I. Melodrama ou a sedução da moral negociada. In: **O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, cinema novo, Nelson Rodrigues**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

WILLIAMS, L. **On the Wire**. Durham: Duke University Press, 2014.