

O MELODRAMA NO CINEMA BRASILEIRO:

UMA ANÁLISE A PARTIR DOS CONCEITOS DE GÊNERO E MODO

DAVID TERAQ¹

RESUMO Buscando sistematizar a presença do melodrama no cinema brasileiro, este artigo fará uma análise histórica de sua condição enquanto gênero cinematográfico nos estúdios dos anos 1930 a 1950, e, depois, compreendendo a limitação metodológica dessa categoria, será feita uma revisão conceitual do melodrama dentro da categoria “modo”. A partir dessa noção que extrapola as restrições dos gêneros, podemos entender o melodrama como forma de “modulação” dos elementos da mise-en-scène em direção a um excesso que intensifica a adesão emocional do espectador e lhe propõe uma experiência pedagógica por meio da narrativa. Para trazer um exemplo de como o melodrama “modula” a encenação cinematográfica e, conseqüentemente, a experiência do espectador, será apresentada uma análise fílmica de algumas cenas de Eles não usam black-tie (Leon Hirszman, 1981) para assim compreender a permanência do modo melodramático no cinema brasileiro.

PALAVRAS-CHAVE Melodrama; cinema brasileiro; gêneros cinematográficos; análise fílmica; Leon Hirszman.

ABSTRACT Seeking to systematize the presence of melodrama in Brazilian cinema, this article will make a historical analysis of its condition as a film genre in the studios from the 1930s to the 1950s. Later, understanding the methodological limitation of this category, a conceptual review of melodrama will be made within the “mode” category. Through this notion that goes beyond the restrictions of genres, we can understand the idea of melodrama as a way of “modulating” the elements of mise-en-scène towards an excess that intensifies the spectator’s emotional adherence and offers them a pedagogical experience through narrative. To provide an example of how melodrama “modulates” cinematographic staging and consequently the spectator’s experience, a filmic analysis of some scenes from Eles não usam Black Tie (Leon Hirszman, 1981) will be presented in order to understand the permanence of the melodramatic mode. in Brazilian cinema.

KEYWORDS Melodrama; Brazilian cinema; film genres; film analysis; Leon Hirszman.

¹ Doutorando em Multimeios pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Mestre em Multimeios pela mesma instituição.

INTRODUÇÃO

O melodrama, embora seja uma categoria essencial a ser pensada no cinema em diferentes períodos e localidades, não foi devidamente sistematizado em sua presença no cinema brasileiro, tendo sido abordado em menções pontuais a respeito de alguns filmes específicos, espalhados por diferentes períodos da nossa filmografia. Se há uma historiografia competente que sabe pontuar em diferentes ciclos de filmes algumas obras identificadas por pesquisadores como melodramas, um trabalho conceitual que consiga amarrar todos esses diferentes momentos em uma definição coesa e ao mesmo tempo não limitadora ainda está em falta.

Com relação à estruturação do melodrama cinematográfico no Brasil, houve um descompasso em relação aos demais cinemas da América Latina que, segundo Silvia Oroz (1999), tiveram o gênero como aquele de maior sucesso de bilheteria, e um fator constitutivo para o desenvolvimento da linguagem cinematográfica dos cinemas nacionais a partir da década de 1930 (Oroz, 1999, p. 13-15). Isso se deu a partir do desenvolvimento da tecnologia do som sincronizado. À medida que a produção de Hollywood adentrava o mercado latino-americano, os filmes que chegavam ao continente na década de 1930 enfrentavam sérios problemas de dublagem, uma vez que havia pessoas de diferentes nacionalidades dublando os filmes em espanhol numa mistura de dialetos ridicularizada pelo público. Assim, através da chegada da tecnologia do som, abriu-se uma grata oportunidade para o desenvolvimento dos cinemas nacionais nos países hispânicos, que atenderam prontamente à demanda por filmes na linguagem do público, o que fortaleceu sobretudo as indústrias cinematográficas do México e da Argentina (Lopez, 1991, p. 597-598).

No entanto, o Brasil, país alheio a esse movimento de hispanização do cinema falado no continente, ficou à parte dessa relação entre melodrama e os grandes êxitos das filmografias nacionais. Ao mesmo tempo que o melodrama encontrou um momento efervescente de recepção calorosa dos melodramas seriados nas grandes cidades, o que o tornou um sucesso ainda no período silencioso entre as décadas de 1910 e 1920 (ARAÚJO, 2012), a transição para o cinema sonoro e a formação dos primeiros estúdios viu o melodrama se tornar um gênero de menor interesse diante do sucesso absoluto das chanchadas.

Assim, para entendermos esse lugar secundário que o melodrama teve no período de estúdios, entre as décadas de 1930 e 1950 no Brasil, neste artigo, primeiramente, investigaremos, a partir do conceito de “gênero cinematográfico” e da referência a historiadores do cinema brasileiro que investigaram os estúdios da Cinédia, Atlântida

e Vera Cruz, quais os fatores que levaram a essa configuração. Depois, entendendo a limitação da abordagem do melodrama, em termos de gênero – circunscritos a uma lógica de padronização e inovação nas fórmulas narrativas desenvolvidas por produtores e sintetizadas por críticos –, observaremos como a persistência do melodrama no cinema brasileiro se dá em outros termos. Pensando a partir do conceito de “modo”, analisaremos como o melodrama se faz presente no cinema brasileiro em diferentes gêneros, e de modo independente deles. A partir desse referencial, procuraremos sistematizar a ideia do melodrama como uma forma de modulação ligada ao excesso como característica de encenação, que mobiliza os diferentes elementos em cena para intensificar a emoção e adesão dos espectadores num sentido pedagógico, o que será exemplificado a partir da análise filmica de algumas cenas de *Eles não usam black-tie* (Leon Hirszman, 1981).

O MELODRAMA COMO O GÊNERO SECUNDÁRIO DO CINEMA BRASILEIRO DE ESTÚDIOS

Voltemos brevemente a uma possível definição de gênero cinematográfico. Buscando sistematizar as definições de gênero cinematográfico elaboradas por uma série de críticos de cinema, Rick Altman (1999) o apresenta como um conceito complexo com significados múltiplos, identificado da seguinte maneira:

Gênero como modelo, como uma fórmula que precede, programa e padroniza a produção da indústria; Gênero como estrutura, como a base formal na qual filmes individuais são fundados; Gênero como rótulo, como o nome de uma categoria central às decisões e comunicações dos distribuidores e exibidores; Gênero como contrato, como a posição espectral exigida do público por cada filme de gênero (Altman, 1999, p. 14, tradução nossa).²

Uma vez que estamos nos debruçando sobre as diferentes fórmulas, com diferentes graus de sucesso, no cinema brasileiro do período dos estúdios, nos ateremos à ideia do gênero como modelo de padrões que se encontram nos filmes das décadas de 1930 a 1950, para entender o lugar do melodrama, bem como o da chanchada nesse período.

Tomando como base o modelo de Altman (1999) para pensar a formação dos gêneros cinematográficos a partir da organização, de um modelo semântico-sintático, “isto é, quando uma fórmula filmica é estabelecida, reconhecível pelo público, e à qual os filmes se ligam por meio de diferentes níveis de generalidade” (Moine, 2008, p. 63, tradução nossa),³ Raphaëlle Moine (2008) evoca o que forma o gênero enquanto uma ferramenta da produção

2 No original: “genre as blueprint, as a formula that precedes, programmes and patterns industry production; genre as structure, as the formal framework on which individual films are founded; genre as label, as the name of a category central to the decisions and communications of distributors and exhibitors; genre as contract, as the viewing position required by each film of its audience”

3 No original: “that is, when a filmic formula is put in place that is recognizable to a public audience, and to which films attach themselves through different levels of genericity.”

de filmes. Recusando o senso-comum de que o cinema popular, bem como outras produções culturais, é capaz apenas de reproduzir de maneira infinita e mecânica os modelos pré-fabricados de sua indústria, Moine lembra da dinâmica da cultura de massas entre “padronização” e “inovação”, a qual permite uma forma rápida e rentável de produção e, ao mesmo tempo, uma diferenciação nos produtos, que agregam novos elementos à maneira como eles são pensados (Moine, 2008. p. 64-65).

Essa dialética é o que possibilita a competitividade dentro da indústria cinematográfica, a partir de produtos de sucesso com características facilmente reconhecíveis pelo público e reproduzíveis pelos estúdios. Nesse sentido, é importante observar a relação entre os gêneros cinematográficos e os ciclos de estúdios. A tarefa dos estúdios para a formação de gêneros cinematográficos se constitui na criação de ciclos que dêem identidade à produção vigente e desenvolvam assim novas categorias de classificação para os produtos de sucesso (Altman, 1999, p. 50-62). Se os estúdios produzem novos gêneros a partir dessa dinâmica econômica de padronização e inovação, é porque os próprios produtores assumem uma função de críticos uma vez que numa etapa anterior à produção dos filmes estabelecem posições de leitura nas quais se observa o dispositivo de sucesso que pode ser realocado para o filme seguinte e assim por diante, até que essa posição de leitura que resulta na realização de filmes seja assimilada pela indústria na forma de um gênero reconhecível (Altman, 1999).

No caso do melodrama cinematográfico latino-americano, no qual o caso brasileiro se circunscreve, Oroz (1999) enumera quatro elementos formais que formam a retórica prática do gênero: *i*) a narrativa como forma de simbolizar alegorias nacionais; *ii*) a construção de uma imagem cinematográfica nacional familiar ao espectador, como uma visão *kitsch* de sua experiência formal e afetiva; *iii*) a funcionalidade dramática da música; e *iv*) o uso reiterado de símbolos para predizer acontecimentos da trama ou comentar os acontecimentos mostrados na tela – a tempestade representa o mau presságio, os campos floridos a harmonia futura, as várias maneiras de sugerir uma relação sexual, a montagem por sobreposição de acontecimentos repetidos) (Oroz, 1999).

A alegoria nacional é elemento isolado de apenas três filmes entre 1930 e 1950, sendo eles *Aves Sem Ninho* (Raul Roulien, 1939), *Argila* (Humberto Mauro, 1940) e *Romance Proibido* (Adhemar Gonzaga, 1944), os quais, como observa Cid Vasconcelos Carvalho (2009), apresentam a figura de “mulheres civilizadoras”, que representavam a modernização da era Vargas através de seu papel na cultura e na educação, ao mesmo tempo que apresentam duas características comuns ao melodrama como um todo: o auto-sacrifício e a paixão impossível (Carvalho, 2009, p. 64-66). O fato de a produção de melodramas de cunho nacionalista ser tão ínfima no Brasil se justifica

pelo desinteresse do governo de Getúlio Vargas em incluir o cinema no plano de desenvolvimento industrial do país, preferiu-se difundir a ideologia nacional através de curtas educativos sob a responsabilidade do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), o que atrasou em muito o desenvolvimento do cinema brasileiro. A ausência de estrutura industrial favoreceu, desde as primeiras produções faladas anteriores aos estúdios, a produção, muito menos custosa, de filmes de comédia. Desde seu primeiro filme falado que trazia o título *Acabaram-se os otários* (Luiz de Barros, 1929) (Oroz, 1999, p. 147), o cinema popular no Brasil é cômico.

Por outro lado, os demais elementos observados por Oroz (1999) como aqueles comuns ao melodrama cinematográfico latino-americano – a familiaridade nacional kitsch; a funcionalidade dramática da música e a reiteração simbólica – se apresentam de maneira esparsa em alguns poucos títulos dos estúdios brasileiros da Cinédia e da Atlântida, tendo maior aparição nas produções da Vera Cruz, que, se, por um lado, teve o melodrama como seu gênero principal, por outro, teve uma produção limitada aos 5 anos entre a fundação do estúdio e a sua falência completa.

João Luiz Vieira (2018) observa que a Cinédia, fundada em 1930, foi a primeira empresa brasileira que reproduziu uma experiência de “cinema de estúdio” nos moldes norte-americanos, com construções próximas dos “galpões de fábrica”, uma infraestrutura de equipamentos de ponta e um regime de trabalho de exclusividade de atores e atrizes (Vieira, 2018, p. 347). Suas primeiras produções foram os melodramas *Lábios Sem Beijos* (1930) e *Ganga Bruta* (1932), ambos dirigidos por Humberto Mauro, e a obra vanguardista *Limite* (Mário Peixoto, 1931).

Apesar desses primeiros títulos seguindo o padrão de “bom gosto” da produtora (Vieira, 2018, p. 349), Oroz afirma que neste período “o melodrama foi um gênero praticamente ausente da produção carioca, que recaiu no filme carnavalesco” (Oroz, 1999, p. 200), que ganhou uma produção massiva, baseada numa consciência dos produtores de não poder competir diretamente com o produto dominante importado dos EUA. Ao mesmo tempo que refletia o referencial, presente desde o advento do som para as telas, dos bastidores do show business, sobretudo do rádio, para criação de narrativas populares:

O público conhecia o áudio, mas faltava o visual, e o cinema veio preencher essa necessidade muito bem, ora ilustrando o que poderia perfeitamente ser ouvido num programa de rádio, ora buscando e experimentando outros caminhos, ao combinar números musicais com pequenos esquetes cômicos, muitas vezes de forma autônoma entre uma passagem de diálogo com outra de música, ora buscando algum tipo de entrelaçamento, como no clássico *Alô, alô, Carnaval* (1935), de Adhemar Gonzaga, que felizmente sobreviveu e pode ser apreciado por espectadores de hoje.

Essa ligação inseparável entre música e humor, e romance, suspense, correrias e confusões, modelou uma forma e construiu um gênero de longa duração em nosso cinema (Vieira, 2018, p. 356)

Foi essa produção de comédias musicais, apelidadas de “chanchadas”, que sustentou a produção da Cinédia, sobretudo por seu baixo custo de produção, como demonstra o caso de *Tereré não resolve* (Luiz de Barros, 1938), rodado em apenas sete dias (Vieira, 2018). Uma vez descoberta a fórmula de sucesso que dá forma ao gênero ao longo da década de 1930, a Atlântida a aperfeiçoa ainda mais a partir de 1943. Foi no estúdio de Atlântida que a chanchada se consolidou como um grande gênero, tanto pela repetição formal e narrativa quanto pelo estabelecimento de um *star system*, com atores como Anselmo Duarte, Eliana Macedo, José Lewgoy e sobretudo pela dupla de comediantes Grande Otelo e Oscarito, em uma fórmula baseada na estrutura cômica de lutas e perseguições, misturadas a números musicais e romance, que se concluem em um final feliz, e as estrelas passaram a ser apresentadas ao público a partir de uma triangulação herói/mocinha/vilão (Vieira, 2018).

Voltemos aos melodramas, a começar por *O Ébrio* (Gilda Abreu, 1946), produzido pela Cinédia. A fórmula que estabeleceu a chanchada como o tipo de filme mais popular e mais lucrativo no Brasil – música mais humor mais romance mais suspense – está perfeitamente presente no filme de Abreu, embora sua afinação pese para uma forte densidade dramática em vez do alívio cômico. Estava ali o ídolo da rádio Vicente Celestino e suas canções de sucesso, bem como o próprio universo dos concursos de canções e programas de rádio, mostrando o célebre artista como um homem do povo que começa do zero para crescer financeiramente e conquistar sua própria casa e um casamento feliz, mas que no entanto cai no alcoolismo e na miséria após perder sua esposa num golpe final dado pelos familiares. *O Ébrio* foi o filme mais lucrativo da história dos estúdios Cinédia, tornando-se uma das maiores bilheterias da história do cinema brasileiro (estima-se que o público tenha sido de mais de 12 milhões de pessoas). No entanto, mesmo seguindo a trilha do sucesso na relação entre música e narrativa, o melodrama aos moldes do filme de Abreu não vingou como sucesso, sendo um caso isolado. Poucos filmes seguiram o caminho dramaturgico do melodrama na Cinédia, sendo eles *Mãe* (Teófilo de Barros Filho, 1948), inspirado numa novela de rádio homônima e que fez grande sucesso de bilheteria (Oroz, 1999, p. 78), e dois outros filmes de Abreu, *Pinguinho de Gente* (1949) e *Coração Materno* (1951), cuja recepção do público foi insignificante em meio à crise da Cinédia e seu derradeiro fechamento em 1951.

Se o melodrama já teve um espaço mínimo no catálogo da Cinédia diante da predominância da comédia musical, na Atlântida isso se mostra ainda mais acentuado: Vieira lembra de apenas uma produção do estúdio nesse

sentido: *Também Somos Irmãos* (1949), a qual chama de “melodrama racial” (Vieira, 2018, p. 367). O filme de José Carlos Burle trazia o astro das chanchadas Grande Otelo contracenando com Aguinaldo Camargo, na primeira produção brasileira a lidar diretamente com a questão do racismo. Este caso apresenta outra faceta do melodrama que não vingou na era dos estúdios: o melodrama social, crítico aos problemas enfrentados pelo povo e apresentando as lutas cotidianas por meio da dinâmica do sofrimento e da redenção. Também permeada por canções, serestas de viola e sambas, a dialética entre o desejo de ascensão social num meio quase totalmente branco do irmão advogado e a rebeldia criminal do irmão malandro seguem até hoje inigualáveis em nosso cinema.

Os casos da Cinédia e da Atlântida, que firmaram a chanchada como o gênero cinematográfico definitivo do período de estúdios, marcam o que se pode chamar de uma supremacia do cômico no cinema brasileiro. Mesmo com a tentativa de inserir outros gêneros com a influência direta do cinema hollywoodiano, a preferência do público (e o consequente investimento financeiro proporcional) é por filmes leves, divertidos e cuja musicalidade remete mais ao samba solar de carnaval do que ao choro sombrio de Vicente Celestino. A consolidação desta forma de comédia se estende para todas as outras que se seguiram a ela até os dias de hoje como o tipo de filme mais frequentado pelo público brasileiro, mesmo em meio à dominação do circuito cinematográfico pelas produções estrangeiras (Shvarzman, 2018). A partir da década de 1950, no momento máximo da comédia carioca, começa a buscar-se um cinema mais próximo do gosto das elites paulistanas, que viam o cinema do Rio de Janeiro como popularesco e vulgar. Isso se mostrou sobretudo nas produções da Vera Cruz, que investia em equipamentos de alto custo e na contratação de profissionais estrangeiros, buscando um cinema de “expressão cultural”, que, no entanto, estava fadado à falência, como já previa o filme-manifesto da Atlântida, *Carnaval Atlântida* (José Carlos Burle, 1952), em que as aspirações a um cinema aos moldes de hollywoodiano é constantemente satirizado como distante do gosto brasileiro.

VERA CRUZ: O PROTAGONISMO MELODRAMÁTICO DE VIDA CURTA

A experiência de estúdios em que o melodrama mais pôde florescer enquanto um gênero cinematográfico de destaque foi a do Vera Cruz, que, como observa Afranio Mendes Catani (2018), se estruturou na busca pelo padrão de Hollywood, com a construção de estúdios gigantescos, a importação de equipamentos de ponta e a construção de um *star system* nos moldes daquele existente nas produções norte-americanas. Catani observa as seguintes variações do gênero em filmes do estúdio: o “melodrama musical” em *Tico-tico no fubá* (Adolfo Celi, 1951); o

“melodrama elegante” em *Floradas na Serra* (Luciano Salce, 1954); o “melodrama expressionista” em *Veneno* (Gianni Pons, 1952); o “melodrama bruto” em *Caiçara* (Adolfo Celi, 1950), *Ângela* (Abílio Pereira de Almeida, 1951) e *Terra é Sempre Terra* (Tom Payne, 1950); bem como o que o autor chama de “dramalhão” em *Appassionata* (Fernando de Barros, 1952). Além disso, pode-se observar a incidência de vários elementos de melodrama em *Sinhá Moça* (Tom Payne, 1953), descrito por Catani como um “drama histórico” (Catani, 2018, p. 438). Como observa Renato Ortiz (1995), os filmes da Vera Cruz foram lançados como uma tentativa de renovação da indústria cultural que produzia cultura popular de massa. A diferença é no uso da referência hollywoodiana não como paródia, tal como fazia a Atlântida, mas como um modelo clássico a ser seguido. O melodrama é apropriado como “uma dramaturgia que se assenta na conquista tecnológica e na produção industrial de caráter empresarial” (Ortiz, 1995, p. 70). O gênero (e suas variações) era bastante popular no cinema dos Estados Unidos. Uma vez estruturada uma produção de nível industrial no Brasil, por que não tentar aqui também?

Embora a produção da Vera Cruz tenha sido intensa, ela também foi breve e seu modelo de negócios fracassou enormemente. Como lembra Catani (2018), desde suas primeiras produções a Vera Cruz se encontrou entre os altos custos e o ritmo acelerado de produção e o lento retorno financeiro de sua bilheteria. A falta de apoio financeiro público às produções, que não conseguiam uma autossustentabilidade no mercado interno, assim como o desinteresse das distribuidoras para lançar cópias no exterior, geraram enormes dívidas para a companhia, resultantes principalmente de empréstimos bancários, que foram se tornando cada vez mais agudas até a falência da companhia em 1954 (Catani, 2018, p. 439-441).

Se a catalogação de títulos melodramáticos no México e na Argentina por Oroz (1999) somam centenas de filmes em ambos os casos, a filmografia melodramática brasileira no período de estúdios que se buscou reunir até aqui não passa de vinte filmes, o que representa um punhado de títulos entre as inúmeras chanchadas produzidas no mesmo período. Só do ponto de vista quantitativo já parece suficiente comentar a baixa adesão ao melodrama enquanto um gênero cinematográfico de força comercial que possibilitasse uma dinâmica de padronização e inovação como aquela descrita por Moine (2008). No entanto, há ainda mais questões que apontam o melodrama como um gênero cinematográfico fraco na produção brasileira da época.

A variedade de formas do melodrama, e certa inconsistência entre elas, torna difícil juntar os filmes dentro de uma categoria restritiva como “gênero”, uma vez que não houve um termo unificador dessas produções a nível temático, como foi o caso do “melodrama familiar” de Hollywood. Ao mesmo tempo, há os melodramas musicais,

os melodramas sociais, os melodramas góticos, os melodramas românticos, mas não o suficiente para que se pudesse falar em termos de subgêneros que se formaram na filmografia brasileira, uma vez que não houve sequer desenvolvimento do melodrama enquanto gênero na era dos estúdios.

A aparição do melodrama se deveu muito mais a ocorrências particulares de intenções autorais do que de tendências consolidadas no mercado cinematográfico, como nos filmes de Humberto Mauro, ou na feliz transposição do sucesso radiofônico para as telas em *O Ébrio*, ou na exposição contundente de uma problemática racial em *Também Somos Irmãos*, em um filme que representou a variação dramática de um mestre das chanchadas.

Uma produção interessada pela continuidade do gênero, da parte da Vera Cruz, foi interrompida pela própria inviabilidade do mercado interno brasileiro para uma disputa de produtos nacionais à altura dos melodramas importados pelo sucesso das indústrias vizinhas ou de Hollywood.

No entanto, para além da dimensão do insucesso comercial de suas convenções de gênero na era de estúdios, a permanência do melodrama no cinema brasileiro é algo que pode ser observada tanto nas décadas seguintes do século XX quanto nos dias de hoje, e para uma percepção mais precisa desse movimento é necessário mudar os termos da discussão. Se até aqui abordamos o melodrama enquanto um gênero cinematográfico a partir da metodologia do modelo semântico-sintático apenas para atestar sua inconsistência e fragilidade em certo período clássico do cinema brasileiro, é preciso a partir de agora observar como ele se manteve presente em termos muito menos restritos. Deixemos de lado então a ideia do melodrama enquanto um gênero, “modelo” e fórmula de produção, e partamos da hipótese alternativa do melodrama enquanto um modo no qual determinadas dinâmicas de narração e encenação podem ser fundadas.

O MELODRAMA E A TEORIA DOS MODOS

A partir de Peter Brooks (1995), lançou-se uma perspectiva ampla de entendimento do melodrama para além da categoria restritiva do gênero, que, para o autor, se refere a um “modo de excesso” que expande as características do espetáculo teatral surgido na Revolução Francesa para a literatura do século XIX de autores como Honoré de Balzac e Henry James. Tal modo seria baseado em um “desejo de expressar tudo”, pelo qual

Nada é poupado porque nada fica por dizer; os personagens estão no palco e proferem o indizível, dão voz aos seus sentimentos mais profundos, dramatizam através de suas palavras e gestos intensificados e polarizados toda a lição de seu relacionamento. Eles assumem papéis psíquicos primários, pai, mãe, filho, e expressam condições psíquicas básicas. A vida tende, nesta ficção, a gestos e afirmações cada vez mais concentradas e totalmente expressivas (Brooks, 1995, p. 4, tradução nossa).⁴

A função desse modo no teatro e posteriormente na literatura é de localizar e articular o que Brooks denomina a “moral oculta”, que consiste nos valores espirituais escondidos sob a superfície da realidade e que tem uma forma inconsciente, como o repositório dos restos do mito sagrado desfeito no mundo pós-Revolução. Esse mundo, agora destituído de sua ordem tradicional, é envolto em uma ansiedade diante da possibilidade de vitória da vilania, o que é prontamente combatida com a apresentação da vitória da virtude, de modo que o melodrama é “não apenas um drama moralista, mas o drama da moralidade” (Brooks, 1995, p. 20, tradução nossa).⁵

Uma outra formulação teórica do melodrama enquanto modo, que apresenta tal noção a partir de uma relação direta com a filosofia de Hegel, encontra-se no pensamento de Agustín Zarzosa (2010), para o qual, opondo-se à teoria de Brooks, o melodrama não tem como um fim unicamente a apresentação de um dilema moral entre o bem e o mal, mas um objetivo maior: lidar com a questão do sofrimento humano. Quanto à definição de modo em si, Zarzosa observa que da perspectiva de Brooks (1995) o conceito é apresentado de maneira vaga, podendo significar simultaneamente uma estética, um modo de imaginação, uma forma cultural, uma expressão, um campo de forças semântico, um sistema de criação de sentido ou uma forma de perspectiva. No entanto, o autor parte para uma conceituação própria de modo pensando-o “não como um modelo de realidade baseado em um conjunto de ideias, mas como uma estratégia para resolver problemas práticos da experiência” (Zarzosa, 2010, p. 237, tradução nossa).⁶

Zarzosa busca uma definição do melodrama em relação à tríade hegeliana de filosofias práticas, sendo elas o estoicismo, o ceticismo e a consciência infeliz, que lidam diretamente com a questão do sofrimento no contexto de servidão. Para ele “de forma análoga a que Hegel dramatiza ideias filosóficas para mostrar como elas caem em contradições, o melodrama encena ideias sociais para analisar como elas geram sofrimento” (Zarzosa, 2010, p. 243, tradução nossa).⁷

4 No original: “Nothing is spared because nothing is left unsaid; the characters stand on stage and utter the unspeakable, give voice to their deepest feelings, dramatize through their heightened and polarized words and gestures the whole lesson of their relationship. They assume primary psychic roles, father, mother, child, and express basic psychic conditions. Life tends, in this fiction, toward ever more concentrated and totally expressive gestures and statements”.

5 No original: “not only a moralistic drama but the drama of morality”

6 No original: “not as a model of reality based on a set of ideas but as a strategy to solve practical problems of experience.

7 No original: “In an analogous way that Hegel dramatizes philosophical ideas to show how they fall into contradictions, melodrama stages social ideas to analyze how they generate suffering”.

No melodrama, entendemos o sofrimento não como consequência direta da dominação, mas como resultado das ideias que regulam nossas vidas. Por essa razão, ao contrário dos três modos descritos acima, o melodrama tenta mudar o mundo, colocando ideias umas contra as outras e esperando encontrar uma ideia que acabaria por erradicar completamente o sofrimento (Zarzoza, 2010, p. 245, tradução nossa).⁸

Dentro dessa proposta do melodrama como forma de “dramatização filosófica”, Zarzoza se opõe à noção de Brooks (1995) do melodrama como meio de demonstrar a existência da virtude e da vilania. O objetivo do melodrama em vez disso consistiria em articular diferentes noções de bem e mal, redistribuindo-as, através de uma encenação que se coloca enquanto media e discute o conteúdo de tais ideias, questiona quais ideais de bondade e maldade estão em disputa (Zarzoza, 2012). Ou seja, o conflito narrativo do melodrama não se limita mais a uma oposição entre protagonista virtuoso e antagonista perseguidor, mas abre-se a uma noção da estrutura narrativa como aquela que opõe ideias conflitantes como razão do sofrimento dos personagens. Essa oposição a Brooks segue na maneira como Zarzoza confronta a ideia de especificidade histórica com a noção de universalidade filosófica, como afirma Lopes da Silva.

À ideia de que o modo melodramático deve ser concebido como um fenômeno histórico, o argumento de Zarzoza afirma que o melodrama opera fora da história – ou, ao invés disso, ele é “o terreno no qual a história toma seu lugar”. Esse terreno, o modo melodramático, afirma Zarzoza, deve ser entendido “como um sistema de modulação” – um sistema que apenas pode expressar um todo social ou providenciar a sua perspectiva sobre ele por meio do sofrimento (Stewart, 2014, p. 5, apud Lopes da Silva, 2022, p. 254)

O grande problema de Zarzoza (2012) na sua revisão de Brooks (1995) consiste em uma adesão passional a certos antecedentes da filosofia que obscurece o contexto histórico específico que forma este modo, posteriormente tido como universal, fetichizando o melodrama como um dado substancial e sólido em termos conceituais, mas completamente flutuante em um sentido social. Há um revisionismo histórico que exclui todo o contexto sociocultural no qual essa forma de imaginação é construída e sem o qual ela não existiria.

No entanto, o comentário de Stewart traz um caminho interessante para a elaboração filosófica de Zarzoza, tornando-a formalmente operativa e possível de ser empregada na análise de obras audiovisuais: a ideia de um sistema de modulação. Assim, valer-se do melodrama enquanto modo implica em modular, controlar a intensidade com que algo se coloca em cena, se apresenta então como uma ideia de oposição à ideia de modelar, propor uma

8 No original: “In melodrama, we understand suffering not as a direct consequence of bondage but rather as a result of the ideas that regulate our lives. For this reason, unlike the three modes outlined above, melodrama does attempt to change the world, setting off ideas against one another and hoping to find an idea that would eventually eradicate suffering altogether.”

fórmula-base para produtos num esquema de padronização e inovação, conforme mencionado anteriormente a respeito do gênero cinematográfico. Para entender como isso se configura, investiguemos uma noção essencial à linguagem melodramática e seu caráter pedagógico: o conceito de “excesso”.

Mariana Baltar (2012), visando sistematizar a noção de “excesso” narrativo, anteriormente associado como elemento inerente ao melodrama por Linda Williams (1991), pensa-o

como as específicas articulações da narrativa, de maneira que seja possível mobilizar reações sensoriais e sentimentais da plateia. Nessa direção, funciona, por exemplo, a ideia da reiteração constante das instâncias da narrativa, como se cada elemento da encenação – desde a música, a atuação, os textos, a visualidade, as performances – estivesse direcionado para uma mesma função; ou seja, como se todas as instâncias dissessem, expressassem o mesmo. (Baltar, 2012, p. 129)

Baltar (2019) identifica três estratégias narrativas que mobilizam o “excesso” no melodrama: a obviedade, a antecipação e a simbolização. A obviedade diz respeito ao olhar público de julgamento social mobilizado nas narrativas melodramáticas, e que no cinema é revelado quando “além da mise-en-scène da câmera e da presença de um ou outro personagem, o texto e a direção de arte convergem para a expressão do mesmo olhar público de julgamento que faz mover o enredo do melodrama” (Baltar, 2019, p. 124). Assim, as dinâmicas emocionais e morais da narrativa são apresentadas para o público como algo evidente, claro, à semelhança do olhar julgador para a vida pública dos personagens. Isso se dá sobretudo pela discrepância de conhecimento entre algo que o espectador sabe, mas que é oculto dos protagonistas, mobilizando sua empatia com eles (Baltar, 2019).

A simbolização exacerbada, por sua vez, se vale da obviedade para criar metáforas visuais que *presentificam* os elementos chaves da narrativa. Baltar equipara a simbolização fílmica aos *tableaux teatrais* mencionados anteriormente, em que a cena congelada sintetizava o momento da narrativa:

Quando um elemento visual é “elevado” ao caráter de símbolo na narrativa cinematográfica – de maneira que percebemos uma investida do discurso fílmico em “recortar” o objeto como tal – de algum modo trata de sumarizar, também, o momento do filme. Dessa maneira, ainda que não seja um tableau teatral tradicional, as funções que esses elementos ocupam na narrativa coincidem (Baltar, 2019, p. 133).

Por fim, a antecipação ocorre a partir dessas metáforas óbvias e exacerbadas, de modo que o acúmulo de símbolos apresentados permite que o espectador entre em “suspensão”, diante da espera de que algo vai acontecer. É o que permite que o espectador esteja desde já consciente de que a narrativa que ele acompanha opera no tempo do “tarde demais” e prepara a situação derradeira antes que ela se desenrole em cena, no momento em que ativa mais fortemente seu *pathos*, gerando comoção e até lágrimas da parte do público (Baltar, 2019).

Tais características construídas a partir do excesso não são meros elementos estetizantes que dão um sentido de grandiloquência às narrativas. Elas fazem parte de um mesmo movimento que a autora denomina de “pedagogia das sensações”, uma forma de saber sensório-sentimental fundada na modernidade, que reconfigura a sociedade na laicidade e na economia de mercado. Tal pedagogia é fundada sobretudo no excesso, que ativa um saber sensório-sentimental que, em um contexto moderno imerso profundamente no regime de imagens do sensacionismo, mediam a percepção e a experiência da realidade (Baltar, 2012, p. 132)

Assim, pela via do excesso, o espectador se engaja sensorialmente com a narrativa e se torna participante ativo dela, aprendendo a reagir às situações dramáticas com indignação, paixão e desejo de mudança, bem como empatia por aqueles que enfrentam adversidades. Os usos dessa pedagogia sensorial são inúmeros e, para entender como essa modulação das instâncias narrativas através do excesso persiste no cinema brasileiro, nos valeremos de uma análise fílmica de momentos-chave de *Eles não usam black-tie* (Leon Hirszman, 1981), filme que marca o ciclo final do Cinema Novo, bem como o início da abertura política do Brasil ainda na Ditadura Militar, que se encerraria somente em 1985 com as Diretas Já.

ELES NÃO USAM BLACK-TIE, O EMBLEMA DA PERMANÊNCIA DO MODO MELODRAMÁTICO

Dois momentos do Cinema Novo em declarações de seus cineastas. O primeiro, no início da década de 1960, em que, num momento de sistematização de suas propostas estéticas, Glauber Rocha lança o livro de ensaios *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. Na obra o cineasta rejeita o cinema comercial realizado até então no Brasil como reprodução dos gêneros cinematográficos norte-americanos: haveria imitação dos *westerns* e dos filmes de gângster nos filmes ambientados no cangaço e na favela; e o melodrama, por sua vez, se faria presente como a forma artística ideal do cinema comercial a partir do seu personagem patológico e de seus mecanismos

de identificação. Por ser diretamente oposto à estética revolucionária que Rocha propunha, o melodrama seria “algo a ser exterminado” (Rocha, 2003, p. 38). O segundo momento é aquele a partir da década de 1970 em que a geração cinemanovista passa a encabeçar as principais produções da Embrafilme, se adequando à ordem do dia do regime militar que reprimia a cultura ao mesmo tempo em que a incentivava, momento este que tem seu auge em 1977 com o artigo “Mercado é cultura” de Gustavo Dahl, que propõe a superação da oposição entre cinema comercial e de autor.

A oposição entre esses dois momentos é interessante para pensar que o projeto inicial do Cinema Novo para Rocha era o de uma “aniquilação” do melodrama dentro de suas narrativas e que, posteriormente, sua assimilação por cineastas do movimento foi diretamente ligada a uma conjunção entre autoria crítica e a busca por um espaço no mercado. Embora o melodrama também tenha sido presente em obras como *Toda nudez será castigada* (Arnaldo Jabor, 1972); *O Casamento* (Arnaldo Jabor, 1975) e *Inocência* (Walter Lima Jr, 1983), o caso mais emblemático de conciliação entre a agenda política combativa do Cinema Novo e a perspectiva de mercado da Embrafilme através do melodrama foi *Eles Não Usam Black-Tie*.

Reinaldo Cardenuto (2014) comenta que junto com a incorporação de um *star-system* das telenovelas para o elenco, a intensificação dos procedimentos melodramáticos da peça de Gianfrancesco Guarnieri de 1956 que deu origem ao roteiro do filme foi um elemento central para tornar o filme mais atraente para o público, de modo que “o espectador seria convidado a uma identificação mais intensa com o enredo, a um envolvimento no qual a predominância de elementos melodramáticos deveria convocá-lo, a partir da síntese entre emoção e razão, a uma reflexão política sobre o Brasil” (Cardenuto, 2015, p. 315). Aproveitando o momento político, a revisitação ao texto de Guarnieri serve de reflexão ao mesmo tempo sobre a força política da classe operária e a despolitização de uma juventude que vive o final da Ditadura sem compreender o sentido da luta, rejeitando-a veementemente. Reproduz-se então a dinâmica melodramática do filho que enfrenta a autoridade do pai, o que aqui, no entanto, não reflete uma rebelião contra a ordem conservadora, mas o individualismo contra a luta de classes. A análise do filme nos permitirá entender como a adesão de uma obra ao melodrama se dá pela incorporação das dinâmicas de excesso mais do que meramente por convenções narrativas, uma vez que na própria filmografia de Hirszman há uma adaptação de um material profundamente folhetinesco, a peça de Nelson Rodrigues *A falecida* (1964), em que, no entanto “a palavra de ordem é a sobriedade e tudo se condensa em lances mínimos, numa leitura da peça que se afasta, de um lado, dos excessos do melodrama e, de outro, das extroversões da comédia” (Xavier, 2003, p. 258).

No filme, Tião (Carlos Alberto Riccelli) e sua namorada Maria (Bete Mendes), dois jovens operários, decidem casar-se após descobrirem que ela está grávida. Em meio ao clima de celebração familiar, acirram-se os ânimos dos trabalhadores da fábrica e uma greve é iminente. Temendo perder o emprego e revoltado pela lembrança da prisão de seu pai, Otávio (Gianfrancesco Guarnieri), militante sindical de longa data, durante a Ditadura Militar, Tião fura a greve, causando uma ruptura irreversível em sua família. Assim, a temática de esquerda tão cara aos cineastas cinemanovistas é revisitada na forma de melodrama familiar, o que possibilita mobilizar a emoção do público ao mesmo tempo em que se alinha a um projeto que busca conscientizá-lo politicamente. Vejamos como a modulação melodramática atua em três momentos-chave do filme:

Materializando seu desdém pela greve que manifestou em discussões com seu pai ao longo do filme, Tião entra na fábrica para trabalhar, contrariando os sindicalistas que gritam palavras de ordem na frente da fábrica, dentre eles seu pai, que é preso. Enquanto isso, Maria é agredida por um policial que separa um grupo de mulheres grevistas. Ao findar o expediente, Tião sai do serviço, é perseguido por seus companheiros e apanha deles sob os gritos de “traidor”. Ao retornar para a casa de seus pais, é confrontado por Maria, que rompe o noivado por condenar sua covardia. Ao ver seu pai chegando em casa, recém liberto da prisão, Tião sai para os fundos da casa, onde aguarda encolhido. Otávio vai até o quintal e dá o ultimato: o filho deverá procurar seu caminho longe da casa dos pais, pois aquela casa não é lugar de um “fura-greve”. Após a saída de Otávio, Romana (Fernanda Montenegro), a mãe, vai falar com Tião. A abordagem maternal se traduz numa outra visão da cena, com um campo e contra-campo de *closes* chorosos do rosto dos personagens em sua despedida pesarosa, desta vez acompanhada de uma trilha musical de pesar. Embora em nenhum momento questione a decisão de seu marido de expulsar o filho, ela afirma que ele não é um covarde, apenas um teimoso. Após perguntar se a escolha de seu filho valeu mesmo a pena, ela oferece a ele um abraço e um conselho: “é melhor passar fome entre amigos do que entre estranhos” (Imagens 1-4).



Imagem 1 – *Eles não usam black-tie* (Leon Hirszman, 1981): a expulsão do filho traidor

O paralelismo entre a fuga covarde do filho reacionário e o desespero dos familiares agredidos pelas forças de repressão gera a antecipação de que o reencontro entre os membros dessa família resultará em ruptura, o que prepara o espectador para a emoção de quando isso se materializa na expulsão do rapaz e na desintegração do lar. Nesse momento, basicamente conduzido por diálogos e gestos, no “expressar tudo” das “ideias em oposição” dentro da esfera doméstica, a pedagogia das lágrimas comove pela separação de uma família antes amorosa e unida. Essa emoção, no entanto, não é conciliadora, não visa uma redenção, mas busca conscientizar o espectador de que mesmo a restauração familiar, tão cara ao melodrama, é secundária diante da posição política firme dentro de uma classe trabalhadora que se insurge.

Mais à frente, em meio ao confronto direto dos grevistas com a polícia e com os trabalhadores que furam a greve para seguirem no serviço, o líder sindical Bráulio (Milton Gonçalves), enquanto tenta apartar as brigas internas dos operários, é assassinado com um tiro disparado por um paisano. Vale comentar duas cenas que se seguem ao assassinato. Na primeira dessas cenas, Otávio e sua família se juntam aos operários e familiares de Bráulio em seu velório. O único som que se ouve de início é o choro da viúva ao lado do corpo de Bráulio, todos os outros ao redor mantêm um silêncio respeitoso, no que aos poucos uma música triste e delicada começa a tocar pausadamente. Otávio vira para seu filho mais novo Chiquinho (Flávio Guarnieri) e declara “nunca que um companheiro maravilhoso como esse ia pensar que vinha tanta gente importante no enterro dele, só o Bráulio mesmo... Viu, Chiquinho, um dia teu filho vai estudar o Bráulio na história do Brasil” e em seguida irrompe em lágrimas (Imagem 2).

É, no entanto, na cena seguinte que o luto duplo, pela partida do filho e pela perda do companheiro, se materializa no pathos melodramático no cenário doméstico. Na cozinha da casa de Otávio e Romana, o casal está sentado à mesa de mãos dadas. Ele se serve de um gole de pinga, enquanto despeja alguns grãos de feijão na mesa. A casa, antes repleta de parentes e amigos, agora está vazia. Sem pronunciar uma pa-



Imagem 2 – *Eles não usam black-tie* (Leon Hirszman, 1981): silêncio e pranto no velório de Bráulio.

lavra, Otávio e Romana trocam olhares em lágrimas enquanto o marido auxilia a esposa na separação dos grãos, uma tarefa cotidiana que agora materializa o luto político e a dor da família separada. Closes de rosto e das mãos se alternam, entre a expressão do pathos silencioso do choro e dos afagos das mãos e o ato mecânico do trabalho, agora reproduzido na esfera doméstica (Imagem 3).

Por meio da simbolização exacerbada, um elemento tão prosaico como catar feijões para o almoço ganha uma grande força dramática: a da reconfiguração do lar, partido e de luto. A família só pode existir enquanto existirem princípios em comum, inegociáveis e que diferenciam os justos dos corruptíveis. A moral não se configura mais pela bondade ou maldade que se escondem debaixo das pessoas, mas pelas ideias que essas abraçam, pela visão de mundo que defendem. Assim, a “pedagogia das sensações” que atravessa o espectador engajado afetivamente com os personagens apresenta um mundo onde o individualismo traz desunião e a neutralidade diante da opressão é sinônimo de falta de caráter. Afinal, não há escapatória a não ser tomar partido num Brasil que até então se via sem liberdade e sob uma repressão que não apenas censurava ideologias, mas também separava famílias.



Imagem 3 – *Eles não usam black-tie* (Leon Hirszman, 1981): a pausa doméstica em meio ao luto.

CONCLUSÃO

O lugar que o modo melodramático ocupa no cinema brasileiro não pode ser equiparado ao de outros cinemas ao redor do mundo, ele é singular e necessita de um referencial próprio para que se possa abordá-lo. Não é possível abordá-lo historicamente através de paralelos com os demais cinemas nacionais da América Latina ou mesmo dos ciclos de melodramas de Hollywood, embora ambas as experiências tenham constituído um referencial sobretudo para a produção de estúdios no Brasil.

Conforme vimos aqui, falar do melodrama enquanto um gênero cinematográfico em nossa filmografia nacional equivale a falar de pouquíssimos filmes, realizados esparsamente em diferentes momentos e com intenções e perspectivas estéticas completamente distintas. Nesse sentido, o melodrama no cinema brasileiro não é um conjunto de convenções que cabem dentro de uma determinada semântica ou sintaxe, ele se apresenta em vez disso como um vocabulário escolhido por opção, tal como é feito no cotidiano: escolhe-se falar formal, coloquial ou até fervorosamente dependendo do contexto e dos fins que se almeja ao passar uma mensagem. Assim, os cineastas que compreendem sua força discursiva reivindicam individualmente o melodrama para suas obras, numa ação que, no entanto, não é de base conceitual, uma vez que, ao menos pelo que se tem registro, não há a utilização do termo de maneira positiva por nenhum dos cineastas citados aqui (muito pelo contrário), ocorrendo em vez disso pela afinidade artística e pela consciência de seu potencial pedagógico.

O exemplo de um filme de um expoente do Cinema Novo é especialmente interessante porque nos permite entender como mesmo o terreno aparentemente árido do cinema político encontra no melodrama uma ferramenta que amplia de maneira considerável a capacidade de se comunicar com o grande público, bem como discutir as formas com que a esfera pública da política adentra a vida privada da família e vice-versa. No entanto, a permeabilidade e a maleabilidade do melodrama não se restringe apenas ao cinema crítico de esquerda, podendo igualmente modular narrativas despolitizadoras ou mesmo reacionárias, segundo o gosto de seus autores, o que pode ser demonstrado pelas mais diversas obras do nosso cinema.

Da mesma forma, conforme surgir o interesse das pesquisas que se proponham a investigar as diversas inserções do melodrama em nosso cinema, não faltarão exemplos, do cinema do período silencioso ao contemporâneo, nos mais diferentes formatos e intenções. O que empreendemos até aqui segue o percurso de tais investigações, compreendendo que antes de nos lançarmos a tecer glossários para o melodrama é preciso estabelecer com qual gramática se fala do mesmo.

BIBLIOGRAFIA

- ALTMAN, Rick. *Film/genre*. London: British Film Institute, 1999.
- ARAÚJO, Luciana Corrêa. "Os seriados norte-americanos e o cinema brasileiro dos anos 1920". *Revista Contracampo*, Niterói, v. 24, n. 1, ed. julho, 2012, p. 159-177.
- BALTAR, Mariana. "Tessituras do excesso: notas iniciais sobre o conceito e suas implicações tomando por base um Procedimento operacional padrão". *Significação: revista de cultura audiovisual*, v. 39, n. 38, julho-diciembre, 2012, p. 124-146.
- _____, Mariana. *Realismo Lacrimoso: o melodramático no documentário*. Niterói, RJ: EDUFF - Editora da Universidade Federal Fluminense, 2019.
- BROOKS, Peter. *The melodramatic imagination. Balzac, Henry James, melodrama, and the mode of excess*. New Haven: Yale University Press, 1995.
- CARDENUTO, Reinaldo. *O cinema político de Leon Hirszman (1976-1981)*. Tese de Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais, ECA-USP, 2014.
- CATANI, Afrânio Mendes. "A Vera Cruz e os estúdios paulistas nos anos 1950". In. RAMOS, Fernão; SCHVARZMAN, Sheila (orgs.). *Nova história do cinema brasileiro*. São Paulo: Edições SESC SP, 2018. 2 v.
- LOPES DA SILVA, Anderson. "Agustín Zarzosa e o melodrama audiovisual: entre "afetos capturados, sofrimentos humanos e objetos vicários"". *RAZÓN Y PALABRA*, v. 26, 2022, p. 247- 262.
- LOPEZ, Ana. "The melodrama in Latin America: films, telenovelas and the currency of a popular form." In. LANDY, Marcia (org.). *Imitations of Life: a reader on film and television melodrama*. Detroit: Wayne State University Press, 1991, p. 596-606.
- MOINE, Raphaëlle. *Cinema Genre*. Blackwell Publishing, 2008.
- OROZ, Silvia. *Melodrama: o cinema de lágrimas da América Latina*. Rio de Janeiro: Funarte, 1999.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo, Brasiliense, 1995.
- ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2003.
- SCHVARZMAN, Sheila. "Cinema brasileiro contemporâneo de grande bilheteria (2000- 2016)". In. RAMOS, Fernão; SCHVARZMAN, Sheila (orgs.). *Nova história do cinema brasileiro*. São Paulo: Edições SESC SP, 2018. 2 v.
- CARVALHO, Cid Vasconcelos. "Women as Civilizers in 1940s Brazilian Cinema: Between the Passion and the Nation". In. Sandler, Darlene J. (org.). *Latin America Melodrama: Passion, Pathos and Entertainment*. Urbana & Chicago: Chicago University Press, 2009, p. 64-76.
- VIEIRA, João Luiz. "A chanchada e o cinema carioca (1930-1950)". In. RAMOS, Fernão; SCHVARZMAN, Sheila (orgs.). *Nova história do cinema brasileiro*. São Paulo: Edições SESC SP, 2018. 2 v.

WILLIAMS, Linda. "Film bodies: gender, genre and excess". In. BAUDRY, L.; COHEN, M.(org.). *Film theory and criticism*. Oxford: Oxford University Press, 2004.

XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena - Melodrama, Hollywood. Cinema Novo, Nelson Rodrigues*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003

ZARZOSA, Agustin. "Melodrama and the Modes of the World". *Discourse*, v. 32, n. 2, Spring 2010,

FILMOGRAFIA

ELES não usam black-tie. Direção de Leon Hirszman. São Paulo: Embrafilme, 1981. 1 DVD (125 min.).