

METAMORFOSES DO MELODRAMA NO PERIODISMO BRASILEIRO DA DÉCADA DE 1930

Camila Soares Borges
(UFSC)

George Luiz França
(UFSC)

INFORMAÇÕES SOBRE OS AUTORES

Camila Soares Borges é estudante da quarta fase de jornalismo da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). E-mail: camisborges2017@gmail.com

George Luiz França é Professor de Língua Portuguesa e Literatura Brasileira no Colégio de Aplicação da UFSC. Doutor em Literatura pela mesma universidade. Coordena o projeto "Modernidade e melodrama em jornais e revistas brasileiros da metade do século XX."). E-mail: franca.george@ufsc.br

RESUMO

Nascido da busca por mecanismos capazes de restabelecer a ordem no contexto da Revolução Francesa e da ascensão da burguesia, o melodrama extrapola a condição de gênero textual e corresponde a um modo de imaginação cultural atrelado à construção das identidades nacionais modernas. O gênero sobrevive e excede o contexto francês e o século XIX, fazendo-se presente no Brasil desde aquele período, sendo discutido em revistas e jornais ao passo que se transformou em outros objetos culturais. Este artigo avalia os usos do termo "melodrama", os problemas e as valorações a ele associadas entre os anos de 1930 a 1939 em periódicos brasileiros disponibilizados pela Fundação Biblioteca Nacional na Hemeroteca Digital. A metodologia adotada foi a construção de um *corpus* a partir da catalogação de resenhas, artigos de opinião, fragmentos de folhetins, anúncios e notícias presentes em periódicos brasileiros que continham o termo "melodrama". Em conjunto com as catalogações foram estudadas teorizações de Martín-Barbero, Thomasseau e Brooks. Como resultado, é possível compreender as diversas valorações associadas ao termo melodrama, estabelecer padrões presentes nos dados catalogados, estabelecer interseções entre o melodrama e questões raciais e de gênero, além de visualizar mudanças no cenário artístico que culminaram em diferentes recepções da imprensa brasileira perante as metamorfoses do melodrama. Ademais, é possível verificar como os ideais moralizantes difundidos por esse fazer artístico impactam a sociedade, de que maneira o melodrama compõe produções das mais variadas vertentes e como o melodramático influenciou na construção de nosso imaginário moderno.

ABSTRACT

Born from the search for mechanisms to restore order in the context of the French Revolution and the rise of the bourgeoisie, melodrama extrapolates the condition of a textual gender and corresponds to a mode of cultural imagination linked to the construction of modern national identities. The genre survives and exceeds the French context and the nineteenth century, making itself present in Brazil since that period, being discussed in magazines and newspapers and becoming other cultural objects. This article evaluates the uses of the term "melodrama", the problems and the valuations associated with it between the years 1930 to 1939 in Brazilian newspapers and magazines made available by the Fundação Biblioteca Nacional at the Hemeroteca Digital. The researchers attempted to construct a corpus cataloging reviews, opinion articles, fragments of ads and news in Brazilian journals that contained the term "melodrama" and analyzed it with the theorizations of Martín-Barbero, Thomasseau and Brooks. As a result, it's possible to understand the various valuations associated with the term melodrama, establish patterns present in the cataloged data, establish intersections between melodrama and racial and gender issues, besides seeing changes in the artistic scene that culminated in different receptions of the Brazilian press trying to understand the metamorphoses of melodrama. Moreover, it's possible to verify how the moralizing ideals disseminated by this artworks impact society, how melodrama composes productions of the most varied aspects and how melodramatic imagination influenced the construction of our modern imaginary.

PALAVRAS-CHAVE	KEY-WORDS
Melodrama; Periodismo brasileiro; Cinema; Teatro; Século XX	Melodrama; Brazilian journalism; Cinema; Theater; 20th century

INTRODUÇÃO

Desde o surgimento na esfera popular, passando da repressão ao sucesso, como documenta Martín-Barbero (1997), até a tomada de espaço na cultura de massas, o melodrama sempre esteve envolto em ambiguidades e contradições, ora pelo grande apreço que suscita no público, ora pelas opiniões enfáticas de ramos da crítica que o descrevem como um *gênero menor*.

Do ponto de vista histórico, Thomasseau (2005) aponta que o termo *melodrama* nasceu na Itália, durante o século XVII, para nomear um drama inteiramente cantado. Brooks (1995), por sua vez, discute que o melodrama advém da necessidade de restabelecer a ordem posta em xeque pelas efervescências políticas e sociais que destronaram o sagrado durante a Revolução Francesa. Assim, um teatro que surgiu em um contexto revolucionário também se configura, em certa medida, como revolucionário, pois a dramatização feita pelo povo e para o povo deixa de atuar como uma propaganda do poder hegemônico, ou como reprodução dos valores artísticos aristocráticos, passando a agir como “um espelho da consciência coletiva”, conforme aponta Martín-Barbero (1997, p. 158). No entanto, entre seu surgimento, seus trânsitos e sua absorção por diferentes vertentes na cultura de massa, as transformações que impingiu nas formas de mediação cultural, por mecanismos como a repetição e a serialização, o melodrama se afirma menos como um código teatral rígido do que como um dispositivo de leitura - dos textos e da realidade, ela mesma composta de uma grande tessitura de textos.

Partindo da perspectiva de que o melodrama reflete sobre a realidade coletiva por meio da perspectiva popular, é pertinente o apontamento de Thomasseau (2005) de que a perseguição é o grande pivô desse fazer artístico, haja vista que um dos temas centrais do melodrama é o embate entre o oprimido e o opressor, e, conforme aponta Martín-Barbero (1997, p. 169), o vilão é, em geral, “sociologicamente um aristocrata malvado, um burguês megalomaniaco e inclusive um clérigo corrompido”, de modo que a vítima sofre nas mãos dessa figura maléfica até que, quase que de maneira milagrosa, no último ato, a justiça seja feita. Esse desfecho demonstra o triunfo do bem sobre o mal e denota o inesgotável impulso de esperança compartilhado pelas camadas populares.

Martín-Barbero (1997) também pondera que tudo no melodrama tende ao exagero e que os caracteres são divididos de maneira maniqueísta entre o bem e o mal, de modo que os personagens seriam convertidos em *signos*, por não demonstrarem profundidade psicológica. Esse exagero perpassa também os diálogos e a própria construção do texto

teatral e fílmico, atravessado, como afirma Brooks (1995), por um forte desejo de expressar e não deixar nada sem ser dito, uma recusa da nuance e um desejo de lidar com conceitos *puros e integrais*. Numa formulação sintética, no melodrama, nada é subentendido, tudo é excessivo. Além disso, Martín-Barbero (1997) constata que o melodrama trabalha com quatro sentimentos que funcionam como eixos centrais - o medo, o entusiasmo, a dor e o riso - que correspondem às situações - terríveis, excitantes ternas e burlescas - personificadas pelos quatro personagens clássicos do melodrama: o Traidor, o Justiceiro, a Vítima e o Bobo.

Por meio da análise das temáticas e dos arquétipos recorrentes, é possível compreender que o melodrama apresenta “uma vitória contra a repressão, contra uma determinada ‘economia’ da ordem, a da poupança e da retenção” (Martín-Barbero, 1997, p. 166), estabelecendo um novo modo de fazer artístico. Ao analisar o surgimento do melodrama nas camadas populares e acompanhar suas metamorfoses e adaptações aos atuais meios tecnológicos, é possível verificar que “uma história dos modos de narrar e da encenação da cultura de massas é, em grande parte, uma história do melodrama” (Martín-Barbero, 1997, p. 166).

A partir da investigação sobre a presença e os usos do termo *melodrama* em periódicos nacionais do início do século XX, que vimos realizando como projeto de pesquisa, enfocaremos algumas cenas do período entre 1930 e 1939, procurando ler fragmentos da recepção do melodrama no Brasil e dos seus impactos em nosso debate cultural, bem como os temas que atravessam essa discussão. Temos procurado focar o início do século XX por já existirem várias pesquisas sobre a presença do melodrama na cena brasileira no século XIX - período que representa, talvez, o apogeu do gênero, em sua confluência com a estética romântica¹ - e para pensar as transformações nas mediações que o levam do popular ao massivo, dos palcos às telas. Catalogamos textos de natureza diversa que continham menções ao termo *melodrama*, construindo categorizações sistemáticas e padrões, a fim de ler as diferentes implicações do problema da circulação e os diversos usos conceituais do termo. A persistência, absorção e sobrevivência do melodrama em diferentes tempos e mediações já era observada pelo próprio Martín-Barbero (1997, p. 166):

A obstinada persistência do melodrama mais além e muito depois de desaparecidas suas condições de surgimento, e sua capacidade de adaptação aos diferentes formatos tecnológicos, não podem ser explicadas nos termos de uma operação puramente ideológica ou comercial. Faz-se indispensável propor a questão das matrizes culturais, pois só daí é pensável a mediação efetivada pelo

¹ Entende-se que o que Martín-Barbero pode tratar como popular no contexto francês é bastante distinto do que se passa no contexto brasileiro, uma vez que a constituição de nossa cena teatral e o que dela se veiculava na imprensa não são exatamente a produção das camadas populares, mas aquilo que circulava entre certas camadas letradas, em um país que, ainda nos anos 1940, contava com mais da metade de sua população com mais de 15 anos de idade não-alfabetizada, de acordo com o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE).

melodrama entre o folclore das feiras e o espetáculo popular-urbano, quer dizer, massivo. Mediação que no plano das narrativas passa pelo folhetim e no dos espetáculos pelo *music-hall* e o cinema. Do cinema ao radioteatro, uma história dos modos de narrar e da encenação da cultura de massas é, em grande parte, uma história do melodrama.

O método utilizado nesta pesquisa consistiu na análise de periódicos digitalizados e disponibilizados pela Fundação da Biblioteca Nacional na Hemeroteca Digital. Dentre os materiais presentes no acervo, foram selecionados os cinco jornais e revistas que, no período de 1930 a 1939, mais apresentaram a recorrência do termo *melodrama*, sendo eles: os jornais *Correio da Manhã*, *Jornal do Brasil*, *Jornal do Commercio* e *A Noite* e a revista *Cinearte*, todos publicados no Rio de Janeiro. Nas catalogações, buscou-se cadastrar os seguintes dados relativos aos textos estudados: Título; Jornal em que foi publicado; Data de publicação; Número da edição do jornal e página; Gênero textual; Resumo; Autor(es); Artistas mencionados; Organizações citadas e Obras mencionadas.

Este artigo está organizado em três seções. Na subdivisão *Jornais e(m) revista* é apresentada uma breve contextualização dos três jornais e de uma revista que foram escolhidos como *corpus* para o desenvolvimento da pesquisa, uma vez que apresentavam o maior número de menções ao termo *melodrama* na década investigada. A seção *Melodrama e política* exemplifica contextos em que o termo foi empregado nos materiais catalogados para a discussão sobre política e ideologia, observando as conotações - em geral de juízo negativo - e as associações em torno do *melodrama*.

Em seguida, a seção *Na cena teatral* trata de alguns espetáculos categorizados como melodrama pelo periodismo dos anos 1930, observando tanto a recorrência de textos (já clássicos, advindos do repertório do século XIX; de óperas e operetas; e, por fim, destacando o caso da peça *Algemas quebradas*, associada ao melodrama e ligada à discussão da pauta racial. O tema se desdobra na seção *Melodrama na tela*, que discute como o cinema apropriou-se do melodrama, haja vista que na década de 30 houve um grande crescimento da recorrência do gênero nas telas e nos jornais, em comparação com a década anterior; novamente, as questões étnico-raciais ganham destaque, como no caso de *O cantor de jazz*. Por fim, na seção *Sempre a mulher*, tratamos de como a questão de gênero se intersecciona com o melodrama, a partir da importância das estrelas nos filmes da época e de diferentes figurações do feminino em personagens por elas interpretados.

1 JORNAIS E(M) REVISTA

Analisar o termo *melodrama* de maneira transversal, a partir dos periódicos brasileiros, culminou na construção de um *corpus* plural que carrega diversas perspectivas acerca do tema, com uma análise calcada em materiais informativos circulantes à época que extrapolam os ideais propagados pela historiografia tradicional das artes brasileiras.

A partir do contato direto com os periódicos foi possível analisar como, gradativamente, embora as origens do melodrama estejam no teatro francês - modelado por autores como Pixérécourt, D'Ennery e Decourcelle, entre outros dramaturgos do século XIX - certas convenções do gênero acabam sendo absorvidas pelo cinema hollywoodiano na década de 1930. Paralelamente à ênfase dada pela produção do momento no *americanwayoflife*, o trabalho com personagens injustiçados, casais vítimas de enganos e traidores foi sendo utilizado para alcançar parcelas cada vez maiores do público, como uma das peças no processo de massificação da indústria cultural

Com a leitura dos quatro periódicos catalogados, foi possível perceber diferenças nas diretrizes editoriais e na apreensão do conceito feita por estes veículos de comunicação². O *Jornal do Commercio* (RJ), publicado desde 1º de outubro de 1827, configura-se como o segundo periódico mais antigo do Brasil ainda em circulação e um dos mais antigos de toda a América Latina. Como o nome sugere, o jornal apresenta caráter comercial e possui uma linha tradicional conservadora. Na campanha presidencial de 1930, apoiou Getúlio Vargas, sob a direção de Félix Pacheco, Oscar e Vitor Viana, conforme aponta Nelson Werneck Sodré (1966, p. 427) após o fim da Era Vargas, o periódico passou a fazer parte da rede de comunicação dos *Diários Associados* de Assis Chateaubriand. O *Jornal do Commercio* apresentou 131 ocorrências do termo *melodrama* no período de 1930 a 1939.

O *Correio da Manhã*, tido como o mais popular, também foi o periódico que mais apresentou o termo *melodrama* no período de 1930 a 1939, somando 194 ocorrências. O jornal foi lançado em 15 de junho de 1901, tendo caráter independente, legalista e liberal. Posicionando-se contra a República Velha oligárquica, destacou-se como um *jornal de opinião*. Em sua análise da *História da imprensa no Brasil*, Nelson Werneck Sodré (1966, p. 329) considera que

Em toda a velha República, que ajudou a derrocar, o jornal de Edmundo Bittencourt foi, realmente, veículo dos sentimentos e motivos da pequena burguesia urbana, em papel dos mais relevantes. Quebrou a monótona uniformidade política das combinações de cúpula, dos conchaves de gabinete;

² Os dados acerca dos periódicos foram extraídos do site da Biblioteca Nacional e estão disponíveis em <https://bndigital.bn.gov.br/>. Nelson Werneck Sodré, autor do livro *História da imprensa no Brasil*, é citado como uma das principais fontes do material apresentado pela BN. Sodré, aliás, assim descreve o panorama da grande imprensa carioca do início do século XX: “Se, incontestavelmente, o *Jornal do Brasil* apresenta-se, ao lado do *Jornal do Comércio*, como grande empresa, o órgão popular por excelência continua a ser o *Correio da Manhã*, fôlha de oposição, vibrante, escandalosa às vészes, veemente sempre. Não poupa o governo de Epitácio Pessoa, em campanhas virulentas. Traz as hostes dominantes em permanente sobressalto.” (1966, p. 368)

levantou sempre o protesto das camadas populares, na fase histórica em que a participação da classe trabalhadora era mínima.

O *Correio da Manhã* foi um dos periódicos com maior tiragem diária do país e considerado um dos mais importantes do século XX. O fim de sua publicação, em 1974, ocorreu por incompatibilidade com a ditadura militar, regime que inicialmente havia apoiado.

Em uma comparativo entre os dois jornais, foi perceptível que o *Correio da Manhã*, conhecido por manter um robusto time de colunistas culturais, apresentou diversas produções de caráter opinativo, tendo artigos de opinião produzidos por críticos como Eduardo Victorino, Salvatore Ruberti, Tapajós Gomes e Heitor Moniz, que ocupavam extensos espaços do jornal, diferentemente do *Jornal do Commercio*, o qual somou ao *corpus* desta pesquisa poucos artigos de opinião, abrigando, majoritariamente, menções ao termo melodrama em anúncios de filmes e peças de teatro. Além disso, o *Correio da Manhã* veiculou diversas divulgações de óperas e produções líricas, número superior à quantidade de ocorrências dessa temática no *Jornal do Commercio*, o que leva à percepção de que o *Correio da Manhã* apelava também a um público mais letrado e elitizado, em especial nas colunas que publicava, ao passo que o *Jornal do Commercio* buscava divulgar obras de maior alcance de público, veiculando, na sua maior parte, anúncios sobre filmes americanos, que se tornavam atrações mais lucrativas do ponto de vista comercial. Outra característica interessante ao traçar paralelos entre os dois jornais é analisar a grande recorrência de anúncios sobre produções italianas e alemãs no *Jornal do Commercio*, temática de menor ocorrência no *Correio da Manhã*.

O jornal *A Noite* foi o periódico, dentre os estudados, que menos registrou o termo *melodrama*, com 110 menções ao vocábulo durante o período estudado. O periódico é considerado um dos primeiros jornais populares do Rio de Janeiro, fundado por Irineu Marinho, que depois criaria *O Globo*, sendo vendido a preços baixos. De 1929 a 1957, Marinho perdeu o controle do jornal para Geraldo Rocha, que se alinhou às oligarquias republicanas e combateu fortemente a Revolução de 1930. Devido a um processo no qual teve empenhados todos os seus bens, Rocha teve de passar o controle do jornal a um grupo estrangeiro, representado no Brasil por Guilherme Guinle, durante a década de 1930. O grupo passa a investir em outras mídias no campo cultural, com a criação da Rádio Nacional e das revistas *Carioca* e *Vamos ler*. A menor ocorrência do termo *melodrama* em suas páginas - em relação a outros periódicos - leva ao questionamento se, no Brasil, o melodrama realmente pode ser considerado - ou foi - um gênero *popular*. As principais temáticas do periódico eram a política nacional e os acontecimentos da cidade do Rio de Janeiro, situação que justifica o baixo índice de ocorrências do termo melodrama, uma vez que o jornal não priorizava a cobertura cultural. Ao folhear o jornal, é perceptível a alta

veiculação de fatos relacionados à esfera policial, aos esportes e ao jogo do bicho, enquanto às produções artísticas eram reservados pequenos espaços.

A Noite deixou de ser publicado em 1964 quando, além da fragilidade financeira da empresa, de acordo com Bruno Brasil (no *site* da Biblioteca Nacional), “O deputado [Oliveira] viria a se destacar pela tentativa de implementação de uma Comissão Parlamentar de Inquérito que investigasse acordos ilícitos entre a TV Globo, fundada em abril de 1965, e o grupo de mídia americano Time-Life”. Uma percepção relevante ao comparar *A Noite* com o *Jornal do Commercio* e o *Correio da Manhã* é a de que *A Noite* trazia raras associações do termo *melodrama* às esferas que extrapolam o meio artístico, restringindo o emprego do termo à descrição de produções culturais. Uma diferenciação deste periódico em relação aos demais estudados é que, no jornal *A Noite*, os filmes eram classificados por seus colunistas com os conceitos A, B, ou C.

A revista *Cinearte* surgiu em 1926 e contou com 118 ocorrências do termo *melodrama* no período pesquisado. Com o crescimento do interesse pelo cinema, a imprensa vislumbrou a oportunidade de explorar a temática em um periódico totalmente dedicado às telas. A seção de cinema da revista *Para Todos* possuía grande público e, assim, foi transformada em uma publicação independente, a *Cinearte*. A revista veiculou textos sobre as produções hollywoodianas, apresentou entrevistas de grandes estrelas e realizou críticas cinematográficas. De acordo com a Biblioteca Nacional, a *Cinearte* foi publicada quinzenalmente desde 1933 e depois passou a ser bimensal. Em sua última fase foi mensal. Sua tiragem chegou à marca de 250 mil exemplares por edição. Por tematizar técnicas do cinema, os lançamentos cinematográficos, a vida e os costumes das estrelas e dos galãs, *Cinearte* teve um forte papel na criação do imaginário brasileiro sobre a indústria cinematográfica. De acordo com Tatiana de Carvalho Castro (2021, p. 173), “Como difusor de conteúdo cultural, *Cinearte* efetuou um papel indispensável na formação de um espectador de cinema, que se transformava em leitor crítico e informado. Este mesmo leitor consumia novidades e informações do cinema estrangeiro e da formação do cinema brasileiro”.

A revista *Cinearte* difere dos demais periódicos por tratar exclusivamente de temáticas relacionadas ao cinema. Dessa maneira, é possível perceber o *delay* que existia no Brasil, cuja imprensa diária continuava dando foco às óperas e peças de teatro, advindas de um repertório majoritariamente europeu do século XIX, com algum espaço para produções populares como o teatro de revista e os circos, enquanto os Estados Unidos se dedicavam mais à moderna produção cinematográfica - que começava a formar público em nosso país. Além disso, uma característica distintiva da revista é a diagramação e a presença de diversas imagens, situação que contrasta com os demais periódicos estudados que apresentavam informações por vezes de difícil compreensão

devido à diagramação desconexa. A *Cinearte* atribuía notas aos filmes e, ao final do ano, realizava um *balanço geral* incluindo informações como os sucessos de bilheteria, resumo e desenvolvimento do ano, opiniões do público, artistas de maior lucro para suas fábricas, melhor caracterização, personagens femininas que mais prometem, artistas jovens que mais prometem, artistas desaparecidos, artista mais versátil, maior descoberta do ano, além de outras categorias.

Observa-se que as obras rotuladas de *melodrama* na revista *Cinearte*, eram, na sua maioria, diferentes das veiculadas tanto pelo *Jornal do Commercio*, quanto pelo *Correio da Manhã* e por *A Noite* como pertencentes a esse mesmo gênero. Destaca-se que os textos dos jornais eram ou anúncios encomendados pelos próprios cinemas e produtoras cinematográficas, ou resenhas e sinopses de responsabilidade da redação dos periódicos, e que por vezes o mesmo texto circulava em jornais distintos. Já em *Cinearte*, que era uma revista, há maior número de textos assinados e exclusivos. Essa revista, aliás, veiculou um questionário sobre os gostos do público acerca da produção cinematográfica e, em outra edição, divulgou os resultados da pesquisa.

Além de apresentar uma diagramação moderna para época e buscar se mostrar à frente dos jornais, a *Cinearte* investia na interação com os leitores. Uma enquête foi realizada com assinantes de todo o país acerca de preferências e opiniões sobre cinema. Na pergunta *Que especie de film gosta mais?*, 30% dos respondentes indicaram, entre as categorias predeterminadas pela revista, *romance*; 15% *dramatico*; 10% *comedia*; 9% *historico*; 7% *misterio* e outros 7% *drama de sexo*; 6% *melodrama*, em empate com *filmscomicos e educativo* e 4% *far-west*. As perguntas contemplaram ainda o gosto pelo cinema falado (84% de respostas afirmativas), por jornais (72%), por desenhos animados (86%), por *fitas naturais* (65%), se os entrevistados iam ver filmes brasileiros (apenas três responderam que não) e se viam o cinema o como arte (54%) ou apenas diversão (46%). (*Cinearte*, 1933, p.5) Percebe-se que as *espécies* de filmes citadas pelo periódico se confundem: pode haver, no melodrama, romance, drama, mistério e, por que não dizer, comédia. Resta imaginar - como no *corpus* desta pesquisa - o que o público brasileiro entendia por *melodrama*.

2 MELODRAMA E POLÍTICA

Entre os artigos de opinião, foi possível encontrar textos que refletiam sobre o fazer artístico e produções que buscavam descrever eventos de outra natureza (política, por exemplo) a partir do uso do termo *melodrama* ou do adjetivo *melodramático*.

Partindo da análise da valoração dada ao termo *melodrama* em artigos de opinião para descrever situações factuais, é possível perceber que, quando o vocábulo é utilizado

em contextos que não se referem ao meio artístico, seu emprego se dá em sentido depreciativo, para descrever situações dramáticas de tensão política, com algum tipo de *engano* implicado, conotando um ponto de vista negativo do colunista. Veja-se, por exemplo, o que ocorre no artigo escrito pelo tenente-coronel Alfredo Severo e publicado no *Jornal do Commercio* em 24/08/1930, em que o autor caracteriza o bolchevismo como *melodramático*, situação que reitera o caráter conservador do *Jornal do Commercio*.

No artigo, Alfredo Severo cita trechos do livro *O Estado e a Revolução*, escrito por Lênin, e explora uma dúzia de crises atreladas ao regime soviético, expostas no livro *O que eu vi na Rússia soviética*, escrito pelo professor e filólogo belga Charles Sarolea. Após enumerar as crises, o autor da coluna adjetiva o bolchevismo como *melodramático* e reflete sobre o melodrama ser um gênero mais baixo do que o drama:

Se relancearmos o conjunto dessas phases sucessivas de anarchia e de despotismo, da desagregação e de integração, a catastrophe russa aparece como um gigantesco melodrama cinematographico. Prefiro chamá-lo melodrama e não, drama, porque a ideia de um drama suggere a acção de caracteres heroicos, ao passo que na catastrophe bolchevista só se vê em scena hordas de fanáticos, de allucinados e de assassinos. [...] Não se poderia melhor resumir, numa synthese mais lúcida, os vários actos do imenso melodrama que se desenrola durante [sic] a humanidade estarrecida.

Como se pode perceber, o próprio texto do autor é marcado por uma série de procedimentos retóricos próprios do melodrama. Sua ênfase no oxímoro (o jogo entre anarquia e despotismo, desagregação e integração, aparentemente contraditórios, mas postos como fases de um mesmo processo), em termos hiperbólicos para descrever as situações - as duas aparições de *catástrofe*, os ditos fanáticos em *horda*, a humanidade *estarrecida* e a conformação de um melodrama *gigantesco* - apontam para a construção de um discurso que, ele próprio, se configura melodramático. Com efeito, conforme Brooks (1995, p. 40) descreve a retórica melodramática, “Tende ao inflado e ao sentencioso. Suas figuras típicas são a hipérbole, a antítese e o oxímoro: aquelas figuras, precisamente, que evidenciam uma recusa de nuances e a insistência em lidar com conceitos puros e integrais.”³

O tenente-coronel Alfredo Severo dos Santos Pereira publicou 52 artigos entre 04 de agosto de 1929 e 23 de julho de 1931 no *Jornal do Commercio* (RJ). Esses textos foram guiados pelo tema *As falsas bases do comunismo*, mas tratavam de assuntos específicos, tendo títulos como *A luta das classes*, *O capital e o trabalho*, *A questão do feminismo*, entre outros. Alfredo Severo nasceu em 1878, em Fortaleza, e se formou engenheiro militar em 1904. Ele foi professor de Português, Física, Química e História Natural entre os anos de

³ Tradução nossa para: “It tends toward the inflated and sententious. Its typical figures are hyperbole, antithesis and oxymoron: those figures, precisely, that evidence a refusal of nuance and the insistence on dealing in pure, integral concepts.”

1913 e 1943 no Colégio Militar do Rio de Janeiro. Os artigos foram compilados em livro em 1931, o qual foi traduzido para o francês e publicado em Paris em 1932.

Severo critica o marxismo a partir do positivismo de Augusto Comte. De acordo com o coronel, o grande problema do comunismo seria a falta de bases sólidas calcadas nas Ciências Naturais: “essa mentalidade de caráter essencialmente metafísico, ou não positivo, não é senão uma das variedades do falso método de postulação” (Pereira, 2003, p. 8). Além do que considera “ausência das bases sólidas”, Alfredo Severo afirma que a teoria de Marx e Engels seria equivocada ao postular a igualdade entre os homens. Assim, enquanto o bolchevismo defenderia a ideia da luta das classes, para o autor, em seu opúsculo de propaganda anticomunista, a única maneira de superar a exploração dos trabalhadores seria o *altruísmo*, descrito em termos idealizados e abstratos:

O conflito, cuja existência, latente ou patente, seria pueril negar, não pode ser resolvido mediante um retrógrado nivelamento decapitador. A solução única consiste em procurar incentivar o altruísmo de ambas, que é a força convergente, única e capaz de produzir a coesão necessária. Esse altruísmo desdobra-se em duas forças, não antagônicas, mas concorrentes, que são a veneração dos operários pelos patrões, completada pela bondade destes em relação àqueles. (Pereira, 2003, p. 238)

O autor organizou seu livro em dois volumes. No primeiro, faz a crítica às bases filosóficas e científicas do comunismo; no segundo, uma apreciação sobre o comunismo na Rússia Soviética. O conteúdo do volume 1 do livro foi dividido em 12 capítulos que apresentam alto grau de equivalência aos textos do jornal. A imaginação melodramática é ativada por Alfredo Severo em termos comparativos ao que seria a grande ação dramática. Sua visão do *drama* traduz algo próximo da definição aristotélica do trágico, em que estariam em cena caracteres *heroicos* - os homens *melhores do que nós* - menos até do que a visão de Victor Hugo, em que estaria a fusão do grotesco e do sublime, do terrível e do bufo. Com efeito, dizia Aristóteles (2008, p. 69):

Uma vez que a tragédia é a imitação de homens melhores do que nós, deve seguir-se o exemplo dos bons pintores de retratos: estes, fazendo os homens iguais a nós e respeitando a sua forma própria, pintam-nos mais belos. Assim o poeta, quando imita homens irascíveis, negligentes ou com outros defeitos deste gênero no seu caráter, deve representá-los como são e, ao mesmo tempo, como homens admiráveis, da mesma forma que Homero representou Aquiles nobre, mas modelo de inflexibilidade.

À ação heroica se contrapõe, no melodrama - cinematográfico, diga-se de passagem, mais até do que nas convenções clássicas do gênero como descritas por Thomasseau -, a ação de *hordas de fanáticos, alucinados e assassinos*. Na leitura de Severo, o pressuposto do melodramático é o próprio crime, de certa forma motivado pela *alucinação* ou pelo *fanatismo* (ambas formas de algum tipo de *engano*), encarnado no estereótipo do

vilão ou do Traidor - aqui associado não a um revolucionário, mas às *hordas*. Uma espécie de contraleitura quase contemporânea de *Outubro*, de Eisenstein.

3NA CENA TEATRAL

Diferentemente do que se passa na análise política, no emprego do termo *melodrama* em artigos de opinião que discorrem sobre o cenário artístico, é possível verificar que alguns autores o usam com conotação positiva, ao passo que outros preferem lê-lo como sinônimo de algo *menor*, a exemplo do artigo *Um discurso de Sinclair Lewis*, publicado no *Correio da Manhã* em 21/04/1931 e assinado por João José. O texto discorre sobre uma fala pública do escritor norte-americano vencedor do Prêmio Nobel Sinclair Lewis, o qual apresenta o modelo de obra apreciada pelos americanos e tece uma crítica à Academia Americana de Letras ao afirmar que “ao passo que ela exclue os nossos maiores nomes, conta no seu seio três poetas extraordinariamente maos ⁴, dois muito insignificantes, fazedores de melodrama” (José, 1931, p.5).

Soma-se à concepção de Lewis e à defendida pelos colunistas de jornais como o *Correio da Manhã*, que viam o melodrama como um gênero menor, a resenha publicada na revista *Cinearte* em 15/02/1936 acerca do filme *Mazurca* (1935, dir. Willi Forst), que elogia a direção, pois “onde um outro realizador qualquer teria feito um melodrama convencional e insuportável, Willi Forst cria uma obra profunda e intensamente dramática”. Percebe-se que tanto em um jornal de matriz mais elitista, como o *Correio*, quanto numa revista ilustrada e amplamente marcada pela ascensão do cinema hollywoodiano, o melodrama aparece como um rótulo de demérito, uma força da qual se precisa *fugir* ou *conter* em seus exageros.

Em contraponto às análises negativas feitas acerca do gênero melodrama por alguns colunistas e redatores dos jornais, veja-se o artigo *O melodrama*, publicado no *Jornal do Commercio* em 25 de dezembro de 1930, em que, a partir de uma análise histórica, o autor compreende o melodrama de maneira mais positiva. Como o texto não foi assinado, pode-se especular que a autoria do artigo seja de Victor Viana, redator principal do jornal, ou dos diretores do periódico, Félix Pacheco e Oscar Rodrigues da Costa. No texto, afirma-se que

A despeito dos meios artificiais de que, por vezes se serve, o melodrama não é um gênero theatral inferior. É possível que certas produções dessa natureza sejam de segunda ou terceira ordem; mas não há motivo para que se negue a designação de obra-prima a um melodrama bem feito, no ponto de vista do assumpto e da linguagem que desperte a sensibilidade do público.

⁴ Nas citações dos excertos dos jornais respeitamos a grafia da época e da fonte.

Além disso, o autor destaca que “peças representadas com o mais largo acolhimento por parte dos parisienses, na última estação theatral, foram verdadeiros melodramas que outrora teriam merecido diminuto apreço” (Jornal do Commercio, 12 jan. 1930, p.8). Dessa seleção de textos é possível perceber que, embora compartilhada por grande parcela da crítica periodística, assinada ou não, a visão de que o melodrama seria um *gênero menor* ou uma categoria homogênea encontra contraponto em vozes críticas ainda nos anos 1930, não se podendo falar em um consenso absoluto a respeito de sua natureza.

Observando o conjunto de espetáculos teatrais e de óperas que foram descritos como *melodramas*, foi possível compreender que no cenário brasileiro, entre os anos de 1930 a 1939, o repertório era bastante elitizado e priorizava produções clássicas, baseadas em obras do século XIX, majoritariamente estrangeiras. Entre os dramaturgos, Alexandre Dumas, Giacomo Puccini, Giuseppe Verdi e Igor Stravinsky são os artistas citados nos jornais com maior frequência. Dentre os autores brasileiros apresentados nas produções teatrais e líricas, estão Carlos Gomes e Octavio Rangel. Obras como *La Traviata* (de Giuseppe Verdi, com libreto de Piave, 1853, adaptação do romance romântico *A dama das camélias*) e *Fosca* (de Carlos Gomes, com libreto de Antonio Ghislanzoni, 1873), clássicos de repertório do século XIX, e textos recentes como *Perséfone* (de tema clássico, de Stravinsky e André Gide, 1920) e *Montmartre* (que teve Octávio Rangel como ensaiador para a Companhia Brasileira de Opereta e contou com as atuações de Vicente Celestino e Yvette Rosolen) apresentam diversas ocorrências. Destaca-se, nesse contexto, *Perséfone*, incursão pelo melodrama de um escritor laureado como Gide e de um compositor moderno como Stravinsky. A peça em três atos relê um mito grego e apresenta o delito de Perséfone (colher o lírio proibido); a punição aplicada ao ato (a passagem pelo Submundo); e, após *a pena ser paga*, no último ato, a ordem/a luz é restabelecida (Perséfone renasce, iluminando as sombras do Submundo e trazendo a primavera à Terra).

A única ocorrência de um espetáculo teatral descrito como *melodrama* que parece fugir desse padrão é a peça nacional *Algemas quebradas*, que discute a abolição da escravatura. Marco do teatro negro brasileiro, o espetáculo foi encenado pela Companhia Negra de Operetas e Revistas, com direção de DeChocolat e atuação de Grande Otelo. Conforme Petrônio Domingues, tal Companhia, de caráter comercial, foi criada por João Cândido Ferreira (conhecido como *De Chocolat*), que esteve em Paris nos anos 1920 e, retornando ao Brasil, sob impacto da *Revue Nègre*, introduziu diversos novos elementos no teatro musicado no país e fundou a primeira companhia teatral brasileira composta somente por artistas negros (à exceção do português Jaime Silva, cenógrafo). A trupe obteve sucesso com diversas peças que tematizam a questão racial no Brasil.

Na edição de 1º de setembro de 1938, *Algemas quebradas*, que acabara de estrear no Teatro João Caetano, aparece na chamada do sumário de capa e na seção *Theatros e musica* e assim é resenhada:

A peça *Algemas quebradas*, da autoria do propriodirector e empresario [De Chocolat], comporta um pouco de tudo, desde o melodrama à revista. O primeiro acto passa-se antes da Abolição. O publico impressionou-se bastante com os lances pungentes do mullato culto, mas escravo como outros: dos innocentes chicoteados pelo feitor; da filha arrancada dos braços de sua mãe para ser vendida, etc... etc.; e a apotheose da Princesa Isabel despertou enthusiasmo. Mas o motivo maior do agrado do espectáculo e o que parece ter assegurado a duração da companhia foram os numeros de canto e dança, graças à musica facil e sentimental do Sr. Jeronymo Cabral e à interpretação de artistas taes como o Sr. Moacyr Nascimento, o mais applaudido de todos India do Brasil, Celeste Aida e Horacio de Oliveira. O Sr. Carambola deu certo character ao velho Pae João: nos papeis comicosallientaram-se os Srs. Apollo Corrêa e Grande Othello. (Jornal do Commercio, 1 set. 1938, p. 7)

A associação do melodrama à discussão da pauta racial coloca a posição ambivalente desses espetáculos: parece visar mais à sensibilidade do grande público - no modelo do teatro de revista do que a uma defesa mais aprofundada e consistente de ideias. O que se apresenta, ainda, é uma versão *oficial* da história, em que se destaca a *apoteose da Princesa Isabel*, como libertadora, e não a luta do povo negro, visto apenas em seu sofrimento. Nesse sentido, é digno de nota que o *maior agrado* do espetáculo tenham sido os números musicais, o canto e a dança, a música *fácil e sentimental* e, por que não dizer, *melodramática*. Por fim, afirma Petrônio Domingues (2009, p. 115), pesquisador da história do teatro negro no Brasil, fazendo referência a outro pesquisador do mesmo campo:

assevera Tiago Melo Gomes, 'deve-se sempre ter em mente o caráter ambíguo destas peças, já que, longe de ser *teatro de tese*, o teatro de revista visava dar aos temas um tratamento que pudesse satisfazer o maior número possível de gostos.' Assim, as 'coisas da raça negra' eram muitas vezes celebradas nas peças da 'trupe chocolatina' pelo viés do excêntrico, grotesco, em suma, bizarro.

Ao analisar as produções teatrais e líricas, é possível observar que as temáticas das obras associadas ao melodrama por vezes tomam por mote a mitologia grega, a exemplo de *Perséfone*; apresentam o problema moral da prostituição, em obras como *Montmartre* e *La Traviata*; encontram temáticas históricas, a exemplo da peça *Dois proscritos ou a Restauração de Portugal* (de Luciano Fausto Cardoso de Carvalho); e há ocorrências do tratamento de temáticas religiosas judaico-cristãs, a exemplo da peça *A morte de Abel* (drama de Pietro Metastasio com música de Innocenzo Gigli, publicado em 1737).

A questão racial é tratada nas peças ditas melodramáticas em *O preto que tinha a alma branca*, *A escrava branca* e *Algemas quebradas*. Neste último quesito, percebe-se a

presença de textos marcadamente racistas (o primeiro, um *melodrama em dois atos*, de Cyro Ribeiro, e o segundo, aparentemente uma referência à *Escrava Isaura*, ambas apresentadas no famoso e popular Democrata-Circo, da empresa Sampaio Ribeiro, onde brilharam nomes como Vicente Celestino e Oscarito, e por onde passaram artistas negros como Benjamin de Oliveira e Ascendina Santos).

4 O MELODRAMA NA TELA

Dentre as temáticas abordadas nos filmes associados ao melodrama, é possível visualizar a presença de *gangsters*, como no filme *Sempre a mulher* (dir. Alexander Hall, 1938); a temática do cabaré e das prostitutas, exposta por exemplo nos filmes *Broadway* (dir. Paul Fejos, 1929) e *Expresso Shanghai* (dir. Josef von Sternberg, 1932); o melodrama policial com detetives e espiões, como em *39 steps* (dir. Alfred Hitchcock, 1935); a questão racial com utilização de *black-face*, em *O melodrama de Mickey*⁵ (dir. Wilfred Jackson, 1933) e *O cantor de jazz* (dir. Alan Crosland, 1927); e o melodrama histórico em *Fogo sobre a Inglaterra* (dir. William K. Howard, 1937). Entre os pontos em comum aos filmes descritos como melodramáticos no período estudado, é possível verificar que, em todos, sem exceção, no final o *bem* vence o *mal*. O vilão é punido e a vítima, justificada.

A partir de 1930, as aparições de teatro e óperas nos jornais passam a dividir cada vez mais o lugar a esse novo fazer, de modo que na década de 30 é possível visualizar a ascensão do fenômeno das massas, conforme explica Martin-Barbero (1997, p.175):

O longo processo de enculturação das classes populares no capitalismo sofre desde meados do século XIX uma ruptura mediante a qual se obtém sua continuidade: o deslocamento da legitimidade burguesa *de cima para dentro*, isto é, a passagem dos dispositivos de submissão aos de consenso. Esse *salto* contém uma pluralidade de movimentos entre os quais os de mais longo alcance serão a dissolução do sistema tradicional de diferenças sociais, a construção das massas em classe e o surgimento de uma nova cultura, de massa.

Por sua vez, Susan Buck-Morss (2009, p. 20), ao tratar de como as telas - a experiência do cinema - transformaram as formas de percepção como uma prótese e propiciaram o advento da massa, dirá que

O que se amarra a tais exemplos - a guerra, a cidade, as demonstrações de rua - e que é chave para se entender sua dependência em relação à tela como prótese de cognição, é que eles são fenômenos da multidão, ou de 'massa'. O filósofo russo Valery Podoroga argumentou que a massa só pode habitar o simulado, o espaço indefinido da tela. O cinema cria um espaço imaginável onde o corpo da massa existe como em lugar nenhum. 'Nenhuma realidade poderia suportar a

⁵ Uma adaptação de *A cabana do pai Tomás*, de Harriet Beecher Stowe, em que vemos o famoso camundongo caracterizado como negro com traços racistas e estereotipados.

intensidade da massa que se mostra no cinema’.

Essa tomada de cena pela indústria cinematográfica tem em *Broadway* (dir. Paul Fejos, 1929) uma boa ilustração, haja vista que a produção cinematográfica ainda enfoca fortemente o teatro musical, típico das produções populares - ligado à origem do próprio termo *melodrama*, em que o radical *melo-* remete a *melôidia, canto*, no grego. Além disso, no filme é tratada a temática do cabaré, que parece comum a muitas produções rotuladas como melodramáticas na imprensa brasileira, um traço que é digno de nota e de maior investigação, em especial na relação entre melodrama, moralidade e arquétipos românticos como Marguerite Gautier. Além disso, ao final do filme, o vilão, na figura do gângster, é morto, ou seja, a justiça é feita e o casal apaixonado cuja felicidade ele impedia consegue ficar junto, de modo que a “ordem” abalada pelo criminoso, ao final do filme, é restabelecida e o público é recompensado com o esperado final feliz.

Ainda dentro do escopo da massificação do fenômeno cinematográfico, vale destacar como os principais periódicos brasileiros trataram do primeiro filme falado: *O cantor de jazz* (*The jazz singer*, dir. Alan Crosland, 1927). Os colunistas dos jornais apontaram que Al Jolson “canta com uma lágrima na voz”, repetindo o destaque feito pelo modernista Guilherme de Almeida em sua coluna *Cinematographos*, n’*O Estado de S. Paulo* de 27 de setembro de 1929, que marcou a crítica brasileira sobre o filme. Diz o poeta, ainda:

Ora, essa lágrima é justamente todo o grande, inesquecível encanto desse melodrama tão sereno que é *O cantor de jazz*. Ela era inevitável, num filme como este, que nada mais é do que uma autobiografia do grande Al, desse *blackface jazz singer*, tão estranho e tão popular, tão branco de espírito e sentimento, sob aquele *make-up* negro que parece inventado de propósito para realçar ainda mais, pelo contraste, a claridade de sua alma, do seu coração e da sua voz. (Almeida, 2016, p. 240).

Almeida é, pois, o primeiro crítico brasileiro a imprimir ao filme a categoria *melodrama* - não apenas pelo papel central da música, mas pela carga emocional que a voz, nessa música, portaria -, considerando-o, no entanto, *sereno* (procurando apaziguar a tensão da discussão em torno da identidade racial). A *lágrima na voz* do protagonista, cuja bondade é assimilada pelo escritor, ao *branco*, exacerba traços racistas da própria crítica, que confunde o ator Al Jolson (que chegou a ser chamado de rei do *black-face*) com o personagem e os define com a expressão racista *branco de espírito* - em uma obra que faz uso do *black-face*, técnica que tem origens em tempos em que mesmo o direito de atuar era vedado aos negros nos Estados Unidos, e ainda, usado para caricaturar de maneira negativa e estereotipada essa população.

No caso do filme em questão, a questão mostra-se controversa. No artigo *Why Did*

Negroes Love Al Jolson and The Jazz Singer?: Melodrama, Blackface and Cosmopolitan Theatrical Culture, Charles Musser (2011, p. 196-222), professor da Universidade de Yale, enumera três diferentes categorias de críticas ao filme, a despeito de sua relevância na história do cinema: (a) o excessivo apelo sentimental e falta de seriedade (aqui enquadrada a questão do melodrama); (b) a forma *assimilacionista* como a comunidade judaica norte-americana é retratada; (c) as tensões envolvidas nas relações étnico-raciais nos Estados Unidos e a maneira como o filme passou a ser lido como um texto racista. Observando e questionando, com Steve Daly, justamente o grande sucesso de uma obra em que um artifício racista de caricatura e desumanização de pessoas negras - ou *como algo tão errado foi tão popular* - Musser dissecar essas três vertentes. Em relação ao primeiro quesito, o autor diz que o filme pertence ao que Linda Williams chamaria de *body genre*, ou seja, um filme no qual o corpo do espectador é capturado em uma imitação quase involuntária do que se passa com o corpo do ator na tela - o que seria próprio de uma série de gêneros que gozaram de *status* cultural inferiorizado. O corpo em questão, no entanto, é predominantemente o feminino - e no entanto, Al Jolson/Jack Robin são lidos como potencialmente feminilizados, em especial pela assunção de atitudes tipicamente codificadas e historicamente assimiladas às mulheres, como o abandono da carreira profissional pela família. Nesse sentido, a identificação do protagonista com a vítima e a tensão entre o desejo individual e a necessidade de seguir a tradição é, para além da força da música *com lágrimas*, um forte traço melodramático na obra. Musser destaca, ainda, que entre as diferentes perspectivas lançadas sobre a questão racial e as questões de identidade envolvidas no filme, as relações da comunidade afro-americana com o filme e o ator eram deveras complexas, numa análise que compreende desde as reações positivas dessa comunidade em sua imprensa de então ao filme e ao ator até outras ações de Jolson em relação a questões racistas que se deram em defesa da comunidade negra.

Os colunistas dos jornais brasileiros catalogados faziam avaliação positiva do cinema falado - embora o tema tenha sido alvo de longa polêmica, que contou com Vinicius de Moraes entre os defensores de um cinema *puro*, constituído apenas pela imagem (em um manifesto chamado *Credo e alarme*) - e discutiram que o longa-metragem inspirou produções posteriores, sendo “o tronco de uma árvore genealógica [pois] todos os outros *films* descendem dele”, consagrando-se como uma “obra clássica do cinema de sons”, argumentos que, novamente, repetem a resenha inicial de Guilherme de Almeida. O texto é finalizado convidando o público carioca a prestigiar a apresentação do filme no Cinema São José. O filme, apesar de ser considerado o primeiro falado, ainda apresenta letreiros típicos do cinema mudo.

Figura 1: Letreiro do filme *O cantor de jazz*, de 1927

"There are lots of jazz
singers, but *you* have
a tear in your voice."

"Há muitos cantores de jazz, mas *você* tem uma lágrima em sua voz." - Fotograma
Disponível em: https://youtu.be/HgwI_nRFJ2I?si=u2CCNetjk_3HQQGX

Os Estados Unidos passaram a dominar o cenário cinematográfico e difundir o *American Way of Life*, de modo que os filmes estadunidenses eram descritos como *bons* nas resenhas feitas nos jornais analisados pelo simples fato de apresentarem a forma como os estadunidenses viviam; por sua vez, os resenhistas esperavam aprofundamento filosófico e psicológico das produções francesas. Tal situação pode ser demonstrada a partir da comparação entre a resenha feita sobre a peça *La folledulogis* e o filme *Broadway*. Acerca da peça, em sua primeira representação no Theatro Municipal do Rio de Janeiro pela Companhia Germaine Dermos, uma resenha, assinada apenas por L., afirma que "Trata-se duma espécie de melodrama, com observação e com estilo que conta com a dissecação psicológica da pobre heroína". O texto de Frank Vosper, que chegou a ser censurado no Brasil, é descrito como tendo resultado em um espetáculo *forte e profundo*, em que mesmo o uso da violência aparece *sem artificialismo*.

Por sua vez, o filme *Broadway* (1929, dir. Paul Fejos), adaptado de uma peça de Philip Dunning e George Abbott, foi definido nas páginas do mesmo jornal como "o maior melodrama que a tela jamais tinha conhecido" ao enfatizar que sobre ele incidiu o *espírito prático* dos americanos. Note-se, ainda, que em ambos os casos o fato de serem categorizados como melodramas não implicou dizer que havia, nos textos, *falta de psicologia*, um chavão recorrente em se tratando do demérito do melodramático. Pelo contrário; a peça em questão é vista como *de dissecação psicológica*, ou seja, como texto que dá à personagem principal complexidade; por sua vez, a incisão do dito *espírito prático* também pode ser lida como um componente psicológico - do imaginário coletivo, cultural talvez, mas ainda assim, responsável pelas ações dos personagens.

A crítica ainda segue, falando da modernidade desse *melodrama*, aqui afirmada não

apenas pela sua teatralidade, mas pelo retrato da vida moderna, que vibra ao extremo do gozo e do veneno na via que simboliza a grandiosidade, o estrelato e a teatralidade dos musicais:

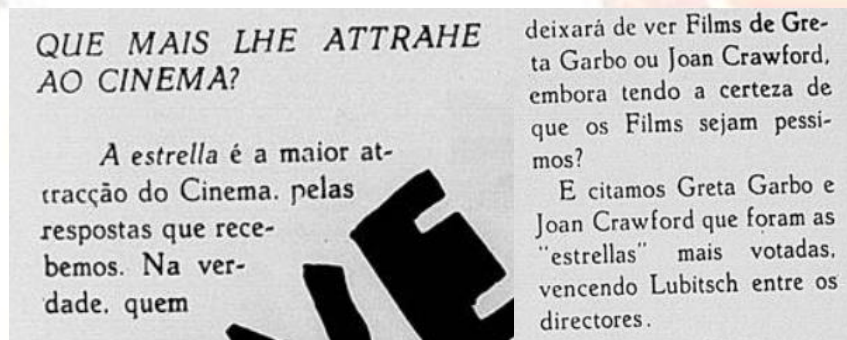
Música, sentimento, drama americano: *melodrama*, não à maneira clássica dos theatros de Athenas ou Syracuse, mas com seu feitio moderno (theatro aberto ante a machina de operar) capaz de manter todos os elementos indispensaveis da vida de nossos dias, principalmente quando essa vida é a que se expande, vibra, palpita e gosa na imensa estrada doirada, elegante e perfida que é a Broadway. (Jornal do Commercio, 6 abr. 1930, p.12)

5 SEMPRE A MULHER

A propósito da formação de um *sistema do estrelato*, “um complexo que englobava o circuito da produção, distribuição e exibição das imagens de atores e atrizes como seres divinizados, ricos, glamorosos, saudáveis e belos, alimentando o mito em torno de seus nomes” (Barros e Spini, 2015, p.13), a revista *Cinearte*⁶veiculou os conceitos de *filme de estrela* e de *filme de diretor*. Durante o período em questão, Greta Garbo, Joan Crawford, Mirna Loy e Marlene Dietrich aparecem como as grandes atrizes em evidência, de modo que, em enquete feita pela revista, quando questionados sobre o que o motivava a ver os filmes, o público leitor respondeu que *a estrela* seria a grande atração das produções.

Figura 2: Enquete feita pela revista *Cinearte* sobre o que mais atrai o público no cinema

⁶ O periódico é considerado fundamental para a história do cinema no Brasil e para a análise da modernização das sensibilidades no país, era amplamente ilustrado, tinha alta qualidade gráfica e enfatizava informações sobre o cinema hollywoodiano, mas também trazia crítica cinematográfica e tratava da iniciante produção do cinema nacional. Criada por Mário Behring e Adhemar Gonzaga, tornou-se quinzenal em 1933, depois bimestral e, em sua última fase, que durou até 1942, mensal. A revista chegou a ter tiragem de 250 mil exemplares por edição, o que demonstra seu sucesso, para os parâmetros da época e do mercado editorial brasileiro.



Fonte: Resultado da enquete de Cinearte depois de recebidas as respostas de todo o Brasil, Cinearte, 15 dez. 1933, p. 5

Dada a centralidade das grandes estrelas na produção cinematográfica da década de 1930, a indústria hollywoodiana investiu na rivalidade feminina como motor para venda de filmes. “Essa guerra era encenada na imprensa, cujo papel foi fundamental na construção do estrelato hollywoodiano.” (Barros e Spini, 2015, p. 15). *Cinearte*, mesmo fora dos Estados Unidos, insere-se nessa mesma lógica, a qual, no entanto, criou um efeito colateral para a indústria cultural, que “viu aumentar vertiginosamente o poder das estrelas de tomar decisões por tornarem-se fundamentais para o funcionamento da fábrica de sonhos e de dinheiro. Seus nomes vinham antes dos atores em letras garrafais: os filmes eram de Greta Garbo e não dos diretores.” (Barros e Spini, 2015, p. 24). A esse propósito, veja-se o que se diz de Joan Crawford - cuja atuação não é associada diretamente a nenhum melodrama nessa década - na resenha do filme *Emma* (1932, dir. Clarence Brown), no qual ela sequer atua, mas é posta em comparação com a já veterana Marie Dressler, que morreria dois anos depois:

É fácil criticar um Film de Joan Crawford. Se o material é mau, mau o cenário e apenas sofrível a direcção, escapa a *estrella* e pode-se dizer que o Film tem Joan Crawford e essa recomendação só salva o Film. A *estrella* sempre é bilheteria e não se fica na contingência de pregar no deserto, ou antes, procurar um valor só num Film desamparado. (Cinearte, 31 ago. 1932, p. 34)

Garbo, por sua vez, é mencionada em diversos textos, e também não foi associada a nenhum melodrama dentro do *corpus* analisado. Em um dos textos em que ocorre menção ao melodrama - um panorama dos *astros do firmamento* da Metro-Goldwyn Mayer, escrito por Rita Gale (Jornal do Commercio, 5 nov. 1933, p. 35) - a autora menciona a aura de mistério em torno da figura da atriz, e entre as coisas que se diziam sobre ela, consta que não teria voltado ou teria casado secretamente na Suécia. A referência seria a estadia no país para as filmagens de *Rainha Christina* (1933, dir. Rouben Mamoulian), também não associado pela imprensa ao melodrama. Na produção, Garbo aparece comandando a Suécia aos seis anos de idade após a morte de seu pai em um campo de batalha. Garbo resiste ao casamento com alguém da nobreza, veste trajes masculinos e se mostra

bissexual. *Rainha Christina* possivelmente não foi classificado como um melodrama histórico, pois ao final da produção Christina abdica do título de rainha para se casar com um plebeu espanhol, porém ele morre pouco tempo antes do matrimônio. Conforme Barros e Spini (2015, p. 30), os estúdios e as revistas especializadas anunciaram o filme como “romance heterossexual”, cuja personagem central abdica do trono pelo amor de um estrangeiro, assumindo assim o estereótipo melodramático da mulher apaixonada. Isso não diminui o forte impacto e a transgressão de normas de gênero e sexualidade que o filme apresenta. No filme, a protagonista subverte todas as convenções em torno do que seria a mocinha melodramática, vítima dos ardis de um traidor e à espera de um justiceiro. Pelo contrário, se mostra forte e dona do próprio desejo, chegando mesmo a se apresentar como homem, a beijar outra mulher e abdicar do trono que seria seu por direito.

Figura 3: cena do filme *Rainha Christina* de 1933, no momento em que Greta Garbo, vestida em trajes masculinos, beija a serviçal Ebba.



Disponível em: http://cinemalivre.net/filme_rainha_christina_1933.php

Uma das grandes estrelas dos anos 30 que aparece associada ao melodrama é Marlene Dietrich. Na resenha do filme *Expresso de Shangai* (dir. Josef von Sternberg, 1932) veiculada por *Cinearte* (27 de julho de 1932, p. 36), discute-se como o diretor teria tido a capacidade de transformar o que poderia ser um “melodrama comum, ao qual, em matéria de situações vulgares, não falta nem sequer o villão que fecha a pequena á chave e o galã que entra arrombando a porta”, em um “film digno de se ver” (expressão que é reiterada ao longo do texto). Estrelada por Marlene Dietrich, a película acompanha a viagem de estrangeiros em um trem que parte de Pequim a Shangai durante a Guerra Civil Chinesa, em 1931. Dentre os passageiros está Shangai Lily, uma cortesã de luxo que reencontra seu antigo amor, o capitão britânico *Doc Harvey*. A personagem lida com um dilema clássico do melodrama: todos sabemos o segredo que ela carrega - a promessa de sacrifício feita ao comandante rebelde chinês Chang para salvar seu amado, o capitão britânico Harvey - e que não pode confessar ao próprio amado, o qual por sua vez não a compreende e se desilude de seu sentimento, por acreditar que Shanghai Lily voltará à

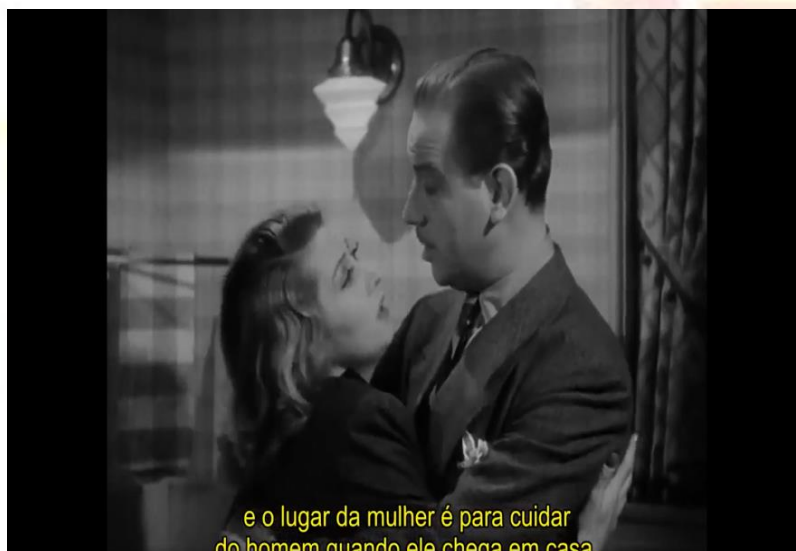
prostituição. Como analisa Sarah Kozloff (2000, p. 245) a propósito do papel dos interditos e do silêncio nos melodramas, a frase de Shanghai Lily, “‘Nos separamos e eu joguei minha vida fora porque eu não me importava de barganhar por amor com palavras’, brilhantemente captura o paradoxo do gênero, porque é uma declaração nuamente reveladora sobre não falar.”⁷ O gênero caminha, portanto, entre a necessidade pulsante de dizer muito, senão tudo, e a constitutividade do não dizer para que a própria intriga narrativa exista.

Ao final, o par romântico, depois de muitos desencontros, se reconcilia, e a cortesã fica com o capitão britânico e tem seu passado perdoado. Neste caso, além da presença da estrela Marlene Dietrich, vale ressaltar a concepção de *filme de diretor* apresentada pela revista *Cinearte*: “É um Film digno de se ver. Todo elle, alías, traz aquele gosto ‘Von Sternberg’”. O filme é cotado como *muito bom* pela revista e a resenha é finalizada com a declaração de que os espectadores “Vão ver como o cerebro de um homem que conhece o Cinema [Von Stenberg] transforma um melodrama em diversão inteligente”. Percebe-se a ênfase no masculino e em como sua inteligência, sua racionalidade - o *cérebro* - seria capaz de *depurar* a emoção e transformá-lo em algo *digno* de ser visto - no que se deduz que o melodrama não o seria. O embate de gênero que, como vimos, ganha relevo no poder insidioso e na fama conquistados pelas grandes estrelas, aqui é subsumido à força com que o homem poderia transformar um indesejado sentimentalismo, estereotipadamente associado ao feminino, em arte - ou ainda, em *diversão inteligente*, mesmo que trabalhando com vários de seus clichês.

Tanto nas resenhas quanto nos filmes, o machismo é muito presente. Nos textos catalogados, as atrizes são frequentemente adjetivadas como *bonitas* ou *encantadoras*, mas raramente mencionadas por suas qualidades artísticas. Além disso, na maioria dos filmes as personagens femininas são julgadas caso queiram trabalhar, sendo apresentadas como frágeis e incapazes de viverem sem homens. Quando as mulheres buscam independência ou questionam as regras sociais, são retratadas como prostitutas.

Figura 4: cena do filme *Sempre a Mulher*, de 1938

⁷Tradução nossa para: “We parted and I threw my life away because I didn’t care to bargain for love with words’ brilliantly captures the genre’s paradox, because it is a nakedly revelatory statement about not talking.”



A despeito do machismo que perpassa quase todos os dados, um dos filmes que parece destoar é a produção *Heroínas do ar*, que aponta o protagonismo feminino na resolução de problemas e coloca a mulher como piloto de avião, profissão que, até os dias atuais, é vista como masculina. A resenha feita no *Jornal do Commercio* em 12 de abril de 1939 aponta que “Pela primeira vez será apresentada na tela uma história tão vibrante e linda sobre corações femininos”. No entanto, apesar de o filme colocar as mulheres como autoras de suas próprias histórias, mesmo que em contexto de propaganda de guerra, a resenha é carregada de machismo ao apontar que as elas são motivadas por questões emocionais, e destacar a beleza das jovens protagonistas, conforme exposto nos excertos: “Fizeram o possível para demonstrar que é rara a mulher que segue esta arriscada carreira, sem haver um motivo escondido bem no fundo do coração”. Além disso, ao invés de apontar a qualidade artística das atrizes, é descrito o quanto elas são bonitas: “Eis o que acontece com Trixie, Gerry e Lois, as 3 bellas jovens protagonistas de *Heroínas do Ar*”.

Figura 5: cena do filme *Heroínas do ar* (*Tail Spin*) de 1939



Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Mp9A-UzFosQ>

CONCLUSÃO

A década de 1930 foi um momento de grandes transformações no contexto das artes e na construção da modernidade brasileira, e no *corpus* ora reunido observamos a associação do termo *melodrama* a filmes, óperas e peças de teatro, sua presença em folhetins e crônicas, mas também em relatos e análises de acontecimentos políticos que enfatizam o caráter *adjetival* (mais do que a rotulação de um gênero dramático ou artístico) dado ao melodrama naquele momento. Em comparação com os textos reunidos pelo projeto relativos às décadas anteriores do século XX, foi possível verificar as profundas metamorfoses do melodrama durante sua passagem do popular ao massivo e como o conceito se intersecciona com outras discussões pungentes daquele momento e da contemporaneidade - as questões étnico-raciais e de gênero. A leitura dos teóricos Martín-Barbero, Thomasseau, Brooks e Kozloff, e especialmente do trabalho de Luz Rodriguez-Carranza, foi de grande importância para compreensão de que o melodrama extrapola a condição de gênero textual e corresponde a um modo de imaginação cultural atrelado à construção das identidades nacionais modernas.

Por meio desta pesquisa feita nos periódicos, da qual aqui apresentamos alguns recortes, foi possível verificar como o *melodrama* foi associado a manifestações artísticas muito diversas, a partir do olhar que a década de 1930 lançava às próprias obras em circulação e do imaginário nacional-popular da Era Vargas. O imaginário, como afirma Raúl Antelo, é um conjunto variado e proliferante das imagens como práticas discursivas que oferece uma resposta ativa aos conflitos constitutivos de uma cultura, e no fascismo

assume suas ambições mais totalizantes. Para além das imagens do Estado Novo onde descansam os valores da hierarquia e da normatividade, analisadas pelo autor em *Potências da imagem* (2004), na perspectiva de constituição de um programa nacionalista fundado no amálgama, no qual ficaria latente o “inconsciente ótico” do Modernismo, outras imagens - também normativas, uma vez que o melodrama busca a reinstituição de alguma ordem, de alguma norma - oferecem um anverso dessa leitura, no qual pulsam, também, outras forças (produzidas) da imaginação e do desejo.

REFERÊNCIAS

A NOITE. **Hemeroteca Digital**, 2023. Disponível em:

<https://hemerotecadigital.bn.br/acervo-digital/noite/348970>. Acesso em: 13, jun. 2023.

ALMEIDA, Guilherme de. **Cinematographos**: Antologia de crítica cinematográfica. Org Donny Correia, Marcelo Tápia. São Paulo: Ed. Unesp, 2016.

ANTELO, Raúl. **Potências da imagem**. Chapecó: Argos, 2004.

ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Ana Maria Valente. 3. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

BARROS, Carla MiucciFerraresi; SPINI, Ana Paula. Star system, sexualidade e subjetivações femininas no cinema de Hollywood (1931-1934). **ArtCultura**. Uberlândia, v. 17, n. 30, p. 11-30, jan-jun. 2015.

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

BUCK-MORSS, Susan. **A tela de cinema como prótese de percepção**. Trad. Ana Luiza Andrade. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2009.

CINEARTE. **Hemeroteca Digital**, 2023. Disponível em:

<https://hemerotecadigital.bn.br/acervo-digital/cinearte/162531>. Acesso em: 24, abr. 2023.

_____. A tela em revista: O Expresso de Shangai (Shanghai Express) - Film da Paramount - Produção de 1932. **Cinearte**, Rio de Janeiro, Ano VII, n. 335, 27 jul. 1932, p. 36. Disponível em: <<http://memoria.bn.gov.br/DocReader/162531/26908>>. Acesso em 25 jul 2024.

_____. A tela em revista: Emma (Emma) - film da M. G. M. - produção de 1932. **Cinearte**, Rio de Janeiro, 31 ago. 1932, p. 34. Disponível em: <Disponível em:

<https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=162531&Pesq=melodrama&pagfis=27120>>. Acesso em 25 jul. 2024.

_____. 'Resultado da enquête de Cinearte depois de recebidas as respostas de todo o Brasil: Que espécie de *film* gosta mais?'. **Cinearte**, Rio de Janeiro, ano VIII, n. 381, 15 dez. 1933, p. 5. Disponível em: <<http://memoria.bn.gov.br/docreader/162531/16114>>. Acesso em 25 jul 2024.

CORREIO DA MANHÃ. **Hemeroteca Digital**, 2023. Disponível em: <https://hemerotecadigital.bn.br/acervo-digital/correio-manha/089842>. Acesso em 31 out. 2022.

DOMINGUES, Petrônio. Tudo preto: a invenção do teatro negro no Brasil. **Luso-Brazilian Review**, vol. 46, no. 2, 2009, pp. 113–28. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/25654828>. Acesso em 4 abr. 2024.

GALE, Rita. Cinema: Os astros do firmamento da Metro Goldwyn Mayer. **Jornal do Commercio**. Ano 107, n. 31. Rio de Janeiro, 5 nov. 1933, p. 5. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/364568_12/25838>. Acesso em 25 jul. 2024.

JORNAL DO COMMERCIO. **Hemeroteca Digital**, 2023. Disponível em: <https://bndigital.bn.br/acervo-digital/jornal-do-commercio/170054>. Acesso em 14 set. 2022.

_____. Cinemas: “O cantor de jazz”, amanhã, no S. José. **Jornal do Commercio**. Ano 103, n. 11. Rio de Janeiro, 12 jan. 1930, p. 8. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_12&Pesq=melodrama&pagfis=254>. Acesso em 25 jul 2024.

_____. Cinemas: Broadway: the greatest melodrama screen has ever known. **Jornal do Commercio**. Ano 103, n. 82. Rio de Janeiro, 6 abr. 1930, p. 12. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/364568_12/1748>. Acesso em 25 jul. 2024.

_____. Teatros e musica: João Caetano: “Algemas quebradas”, estréia da Companhia Negra. **Jornal do Commercio**. Ano 111, n. 283. Rio de Janeiro, 1 set. 1938, p. 7. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/364568_12/55923>. Acesso em 25 jul. 2024.

_____. Cinemas: Heroína do ar. **Jornal do Commercio**. Ano 112, n. 163. Rio de Janeiro, 12 abr. 1939, p. 6. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/364568_12/58406>. Acesso em 25 jul. 2024.

JOSÉ, João. Um discurso de Sinclair Lewis. **Correio da Manhã**. Ano XXX, edição 11347. Rio de Janeiro, 21 abr. 1931, p. 5. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/089842_04/6687>. Acesso em 25 jul. 2024.

KOZLOFF, Sarah. **Overheatingfilm dialogue**. Los Angeles, Londres: California University Press, 2000.

LUDWIG, Paula Fernanda. **O melodrama francês no Brasil**. Tese de Doutorado. Santa Maria: UFSM, 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufsm.br/bitstream/handle/1/4005/LUDWIG%2C%20PAULA.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em 10 abr. 2019.

MARTIN-BARBERO, Jesus. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Trad. Ronald Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: EdUFRJ. 1997.

MUSSER, Charles. Why Did Negroes Love Al Jolson and The Jazz Singer?: Melodrama, Blackface and Cosmopolitan Theatrical Culture. **FilmHistory: AnInternationalJournal**, V. 23, N. 2, 2011, p. 196-222.

PEREIRA, Alfredo Severo dos Santos. **As falsas bases do comunismo**. Curitiba: Vila do Príncipe 3ª ed. 2003.

SEVERO, Alfredo. As falsas bases do comunismo: XXVI - O Bolchevismo soviético. **Jornal do Commercio**. Ano 103, n. 202, 24 ago. 1930, p. 8-9. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/364568_12/4936. Acesso em 9 nov. 2023.

THOMASSEAU, Jean Marie. **O melodrama**. Trad. Claudia Braga e Jacqueline Penjon. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005.