



**A Modernidade Contra as Lágrimas:
O Melodrama e o *Nuevo Cine Latinoamericano***

David Ken Gomes Terao¹

Henrique Rodrigues Marques²

¹ Doutorando pelo Programa de Pós-graduação em Múltiplos Meios, no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, com apoio da Fapesp (Número de processo 2020/06447-0, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP)). Mestre pela mesma instituição. Graduado no curso de Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal do Ceará. Realizou os curtas “Casa do Barão” e “Passos Tortos”. Ministrou em 2020 o curso online “Um percurso pelo melodrama de Fassbinder” pela Escola de Cinema.

E-mail: davidterao@gmail.com

² Doutorando pelo Programa de Pós-graduação em Múltiplos Meios, no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. Mestre pela mesma instituição. Graduado no curso de Bacharelado em Imagem e Som pela Universidade Federal de São Carlos. Além de pesquisador, atua como curador, tendo trabalhado em festivais como a MOSCA - Mostra Audiovisual de Cambuquira, RECIFEST – Festival de Cinema de Diversidade Sexual e de Gênero de Recife e Festival Internacional de Curtas Metragens de São Paulo (Kinoforum).

E-mail: henrique.rodriquesm@hotmail.com



Resumo

Ao longo de manifestos políticos, livros de revisão crítica e entrevistas, alguns cineastas-teóricos do *Nuevo Cine Latinoamericano*, grupo de diretores ligados a uma estética moderna e revolucionária transnacional, manifestam clara recusa ao melodrama, gênero narrativo de maior sucesso de público no continente e que formou a linguagem cinematográfica dos cinemas nacionais. No entanto, essa recusa não se deu sem contradição, o desejo de eliminar o melodrama das filmografias latino-americanas não se concretizou, e o gênero seguiu sendo reapropriado até os dias de hoje, sendo inclusive encontrado na obra de cineastas deste mesmo grupo. O presente artigo, primeiramente, identifica os conflitos entre os ideais modernos e revolucionários do NCL com as matrizes melodramáticas, ao mesmo tempo em que localiza ambiguidades na própria relação dos autores com o gênero, reconhecido positivamente por eles em outros contextos. Em seguida, abordaremos a virada para o cinema de gênero na América Latina a partir da década de 1970, em que essa oposição binária "cinema revolucionário/melodrama alienante" se reverte em uma tendência à incorporação das matrizes melodramáticas a diversos filmes de temática política. O que se percebe a partir da oposição veemente ao melodrama pela parte dos cineastas do NCL e da própria história do cinema latino-americano é a maneira como o melodrama, apesar da visão pejorativa que o cerca, se mantém como elemento central e constitutivo da identidade do continente, criando diálogos prolíficos entre perspectiva crítica e linguagem popular.

Palavras-chave: História do Cinema Latino-Americano; Melodrama; Nuevo Cine Latinoamericano.

Abstract

Throughout political manifestos, critical review books and interviews, some theorists-filmmakers from the *Nuevo Cine Latinoamericano*, a group of directors linked to a transnational modern and revolutionary aesthetic, manifest a clear refusal to melodrama, the continent's most successful narrative genre, which formed the cinematic language of its national cinemas. However, this refusal was not without contradiction and the desire to eliminate melodrama from Latin American filmography did not materialize as the genre continued to be reappropriated until nowadays, being found even in the work of filmmakers of this same group. The present article firstly identifies the conflicts between the modern and revolutionary ideals of the NCL and the melodramatic matrices, at the same time that it locates ambiguities in the authors' own relationship with the genre, positively recognized by them in other contexts. Then, we address the turn to genre cinema in Latin America from the 1970s onwards, in which this binary opposition "revolutionary cinema/alienating melodrama" reverts into a tendency to incorporate melodramatic matrices into several films with political themes. What can be seen from the vehement opposition to melodrama by the NCL filmmakers and from the history of Latin American cinema itself is the way in which melodrama, despite the pejorative vision that surrounds it, remains a central and constitutive element of the identity of the continent, creating prolific dialogues between critical perspective and popular language.

Keywords: Latin American Film History; Melodrama; New Latin American Cinema.



Introdução

O melodrama foi o gênero de maior sucesso da indústria cinematográfica na América Latina nas décadas de 1930 e 1940. Importando as matrizes narrativas dos filmes de Hollywood, as várias indústrias nacionais do continente desenvolveram fórmulas próprias populares, também incorporadas à televisão e ao rádio. Apresentando narrativas com características e símbolos próprios, facilmente reconhecidos pelo público, essas produções formaram um robusto mercado interno, lotando salas e consolidando uma linguagem fílmica, comenta Sílvia Oroz. Ou, de maneira resumida: “o melodrama ensinou o cinema latino-americano a falar” (1999: 14).

Ana Lopez relata o desenvolvimento da indústria cinematográfica latino-americana em consonância com o melodrama a partir do enfraquecimento do cinema hollywoodiano no continente com a chegada do som nos anos 30:

Embora o interesse pela novidade dos *'talkies'* fosse a princípio muito forte, Hollywood teve sérias dificuldades com a dublagem e conseguiu alienar uma grande porcentagem de seu público latino-americano por sua falta de discriminação na seleção de seu pessoal de dublagem. Embora nos estúdios fosse eficiente ter mexicanos, argentinos, cubanos e chilenos dublando os mesmos filmes, as diferenças de dialeto eram tão ridículas para o público de língua espanhola que esses filmes foram vaiados nos cinemas de toda a América Latina. A chegada do som abriu, assim, um espaço temporário que uma indústria cinematográfica nacional latino-americana poderia aproveitar: o público latino-americano estava lá; tudo o que era necessário era um produto que eles aceitassem. (1991: 597, nossa tradução)³

Disso, surgiram as duas maiores indústrias nacionais de cinema do continente, na Argentina e no México. Lopez lembra que o sucesso maior do cinema argentino foram os filmes de tango, carregando a forte referência melodramática de suas canções,

³ Although the novelty interest of the talkies was at first very strong, Hollywood experienced serious difficulties with dubbing and succeeded in alienating a large percentage of its Latin American audience by its lack of discrimination in selecting its dubbing personnel. Although in the studios it was efficient to have Mexicans, Argentines, Cubans and Chileans dubbing in the same films, the differences in dialects were so ludicrous for Spanish speaking audiences that these films were actually booed in theaters throughout Latin America. The coming of sound thus opened a temporary space that a Latin American national film industry could take advantage of: the Latin American audience was there; all that was needed was a product they would accept.



enquanto que no México, na “Era de Ouro” de suas produções, tanto melodramas familiares, como a sua versão de cabaré (*cabareteras*) deram o tom das grandes produções. Oroz destaca a força do cinema mexicano para além de suas fronteiras no caso do cinema cubano, uma vez que este foi ajudado pelo negócio de coproduções com o México e assim desenvolveu boa produção de filmes, formando técnicos e elenco próprios do país. Embora as duas nações fossem as responsáveis pela maior parte das produções do continente, o cinema industrial e a consequente produção de melodramas como títulos de maior sucesso se espalhou por vários outros países, tendo no Brasil a significativa — embora de vida curta — filmografia dos estúdios Vera Cruz como exemplo de um esforço de desenvolver um cinema de estúdios aos moldes do que ganhava força à época nos países vizinhos. No entanto, a presença do melodrama na produção cinematográfica brasileira se faz notar mesmo antes do surgimento da Vera Cruz. Como relata Darlene J. Sadlier (2009), o período do cinema silencioso no Brasil foi rico na produção de melodramas, muitas vezes inspirados em clássicos da literatura local, como é o caso da adaptação de *O Guarani* (1911), dirigida por Salvatore Lazzaro.

Apesar da indústria cinematográfica latino-americana no período ter se concentrado majoritariamente no México, Argentina e Brasil, Sadlier sublinha a produção de melodramas em países nos quais “a infraestrutura cinematográfica era bastante frágil ou até mesmo inexistente, como na Venezuela, Bolívia, Peru e Porto Rico” (2009: 4, nossa tradução).⁴ Na Venezuela, uma experiência similar ao projeto da Vera Cruz foi a produtora Bolívar Films, que, como relata Luisela Alvaray (2009), pretendia fazer filmes de qualidade técnica e potencial comercial. Criada pelo produtor Luis Guillermo Villegas, a Bolívar Films produziu entre os anos de 1948 e 1953 nove longas-metragens através de coproduções com a Argentina e o México. Desses nove filmes, seis eram melodramas (ALVARAY, 2009: 38). Em razão dos contratos de coprodução, todos os filmes feitos na Bolívar Films contavam com diretores estrangeiros. Nesse período, um dos maiores sucessos comerciais na Venezuela foi o melodrama *La Balandra Isabel Llegó Esta Tarde* (1950), dirigido pelo então aclamado cineasta argentino Carlos Hugo Christensen (que também viria a dirigir melodramas no Brasil). Além de agradar imensamente o público local, *La Balandra Isabel Llegó Esta Tarde* foi o primeiro filme venezuelano a receber um prêmio em Cannes, ganhando assim projeção internacional. Por esta razão, muitos críticos da época atribuem ao trabalho de Christensen o efeito de aprimorar a qualidade artística e técnica do cinema venezuelano, causando “uma mudança radical” (ALVARAY, 2009: 40) na produção cinematográfica do país.

⁴ in places where the cinematic infrastructure was especially fragile or even nonexistent, including Venezuela, Bolivia, Peru, and Puerto Rico.



O exemplo da Bolívar Films revela uma faceta central da produção de melodramas na América Latina ao longo dessa Era de Ouro: o transnacionalismo. Como reconhece Sadlier (2009), os melodramas proporcionaram um forte e consistente intercâmbio de diretores, estrelas, técnicos e artistas musicais entre os países latino-americanos. Um exemplo dado pela autora, é o da *rumbera* cubana María Antonieta Pons cantando “Aquarela do Brasil”, composta pelo brasileiro Ary Barroso, na produção mexicana *Konga Roja* (1943), de Alejandro Galindo. Em alguma medida, o melodrama cinematográfico não apenas contribuía para a constituição de uma identidade latino-americana, mas também fornecia um terreno fértil para se estabelecer e reforçar laços culturais entre os países da região.

No entanto, como pontua Lopez (op. cit.), essa produção dominante na América Latina encontrou uma forte oposição a partir do final da década de 1950 com a geração do *Nuevo Cine Latinoamericano* (NCL). O NCL, comenta Ignacio Del Valle Dávila (2013), foi um projeto a nível continental que propunha uma aliança das diferentes experiências de renovação cinematográfica desenvolvidas nos diversos países da América Latina, sem, no entanto, abandonar a preocupação com a dimensão nacional.

Nos filmes e nas reflexões teóricas dos cineastas implicados nesse projeto de descolonização cultural estabeleceram-se estratégias subversivas de produção, distribuição e exibição que buscaram desequilibrar, a seu favor, as relações de poder no campo cinematográfico, onde o modelo hollywoodiano detinha uma posição hegemônica. Esse processo estava atrelado a um posicionamento em prol de uma revolução política, que os cineastas procuraram acompanhar e potencializar com suas obras. (DÁVILA, 2013: 173-174)

Dávila reconhece, no entanto, a dificuldade de dar uma definição categórica ao conceito de *Nuevo Cine Latinoamericano*, uma vez que lida com uma amplitude de experiências a partir de diversas cinematografias, e de circunscrever este projeto cinematográfico a um limite temporal bem demarcado. A solução que o autor encontra é diferenciar o conceito simples de cinema latino-americano a partir da ideia de “novidade” que a expressão *Nuevo Cine* carrega, relacionando tal noção àquela comum aos novos cinemas modernos, mas também ao ideal revolucionário de seus cineastas.

Fabian Nuñez (2009) observa que, tal como no caso do pequeno número de textos dedicados à chanchada pelos autores do Cinema Novo, há textos escassos dentro do NCL a respeito do melodrama — embora haja uma crítica direta ao “*Viejo Cine*”, em que o gênero figura em destaque ao lado da comédia — e cita como exemplo



o texto *Ideología del melodrama en el viejo cine latinoamericano* (1972), de Enrique Colina e Daniel Díaz Torres, em que os autores analisam a ligação entre a consolidação do gênero com as transformações das sociedades dos países do subcontinente. O argumento é o da penetração colonial e neocolonial no terreno ideológico-cultural da América Latina, cujos efeitos se reproduzem na “cultura de massa”, reproduzido por sua vez nas cinematografias desses países a partir da influência direta da hegemonia comercial e estética de Hollywood, e assim, finalmente, reproduzindo uma moral covarde e burguesa.

No entanto, caracterizar a rejeição de uma geração de realizadores ao melodrama apenas a partir desse texto crítico em específico, ou homogeneizar essa posição como uma mera pausa na história do melodrama na América Latina é se perder de todas as nuances dos processos e discussões internos ao *Nuevo Cine Latinoamericano*. É preciso um entendimento polifônico das vozes deste cinema e, para isso, transcender os apontamentos de sua crítica e historiografia. Nesse sentido, recorreremos aos próprios escritos dos cineastas que compuseram seus quadros.

Este artigo pretende percorrer o caminho muitas vezes apenas sugerido a respeito do pensamento dos cineastas do NCL em relação ao melodrama, de modo a entender as motivações pelas quais este “cinema das lágrimas” da América Latina, tão caro ao seu povo, foi deixado de lado por essa geração. Este entendimento, porém, não pode se dar sem observar as ambiguidades contidas nas falas desses cineastas-autores-teóricos, e sem pensar *a posteriori* a resposta que o próprio cinema latino-americano deu a essas duas direções da história de seu melodrama. Para tal, dividiremos a discussão em duas etapas. Em um primeiro momento, olharemos para o *Nuevo Cine Latinoamericano* a partir do ponto de vista de seus cineastas, executando uma revisão historiográfica de seus escritos e posicionamentos em relação ao melodrama. Já na segunda etapa, pensaremos os desdobramentos do cinema que os sucedeu com base no que se escreveu sobre as obras, não mais pensadas por meio de uma teoria sistematizada por seus cineastas, mas criadas organicamente no contato com os anseios de um público que sempre se comunicou com o cinema popular, sem que isso significasse perder o senso crítico. Atando as duas etapas, propomos uma análise fílmica do longa-metragem *Cinema de Lágrimas* (1995), dirigido por Nelson Pereira dos Santos, como meio de demonstrar as aproximações entre o NCL e melodrama.

O melodrama pelos cineastas teóricos do *Nuevo Cine Latinoamericano*

O *Nuevo Cine Latinoamericano* foi um cinema da modernidade cinematográfica, não apenas devido aos dados formais que seus filmes apresentavam, mas sobretudo



por ser um cinema de manifestos, de cineastas-teóricos que pensaram maneiras de fazer cinema a partir do alinhamento com uma política revolucionária de mundo e de proposições estéticas diametralmente opostas àquelas do cinema hegemônico de Hollywood, que dominavam os mercados de exibição nos países do subcontinente e eram replicadas como linguagem nas produções industriais dos cinemas nacionais latino-americanos.

O que nos interessa não é abordar de maneira homogênea uma estética dos cineastas do NCL, uma vez que a grande diversidade de formas e pensamentos empregadas em seus muitos filmes mostra o limite de tal abordagem. Nem será o objetivo a comparação entre o discurso e a forma desses filmes em relação à produção do melodrama, uma vez que a prática cinematográfica de grande parte dos cineastas não era voltada a um cinema narrativo que pudesse ser diretamente aproximado ou distanciado do melodrama, mas a produções que misturavam outros domínios como o documentário, o experimental e o ensaio, que sequer faziam menção a esse gênero, por eles descartado. A relação que o NCL estabelece com o melodrama é teórica e crítica. Em textos de alguns dos cineastas há menções diretas ao gênero, em chave de recusa, ao mesmo tempo em que surgem proposições de estéticas alternativas a ele. Neste primeiro momento, então, discutiremos como as ideias de “novidade” trazidas por esse cinema se chocam diretamente com o “velho” cinema feito na América Latina. Tomaremos a liberdade de interligar reflexões provenientes de diferentes países, mas pertencentes a um mesmo contexto, uma vez que para além das particularidades do nacional, havia uma consciência continental nesse cinema latino-americano que partilhava experiências comuns, como lembra Dávilla (op. cit.).

A experiência cubana é um bom ponto para iniciarmos as discussões, uma vez que, como afirma Nuñez, o cinema de Cuba é exemplar do desejo de uma estética moderna do cinema, bem como de uma “radical negação de seu passado cinematográfico” (2009: 225). No entanto, a imersão em uma série de experimentações estéticas que refletissem um profundo engajamento político com os ideais da Revolução dos cineastas cubanos não foi isolada. A partir do final da década de 1960, uma vez que se buscou uma articulação em termos do subcontinente latino-americano, a influência entre Cuba e os realizadores dos demais países foi mútua, de modo que houve uma “cubanização” dos “cinemas novos” nacionais, comenta Nuñez.

No texto *Realidades y perspectivas de un nuevo cine*, Alfredo Guevara (1960), recém-nomeado diretor do Instituto del Arte e Indústria Cinematográficos (ICAIC), faz uma série de reflexões a respeito da forma artística do cinema e de seu alto papel de alcançar corações e mentes com a mensagem que suas imagens carregam. Mostrando clara oposição a uma estrutura mercantilista, responsável pelo que acredita ser a



escravização da arte na sociedade, Guevara faz a negação de todos os filmes que precederam as produções do ICAIC, chamando a filmografia anterior de “pré-história” do cinema cubano, um cinema que não tem antecedentes para se espelhar na busca de um “cinema da liberdade”. Na falta de uma tradição cinematográfica nacional, Guevara faz uma retrospectiva dos movimentos do cinema moderno, com atenção especial ao Neorrealismo Italiano (que, como lembra Nuñez, é a herança pela qual o *Nuevo Cine Latinoamericano* processa as inovações estéticas dos “cinemas novos”), e propõe um cinema que se fizesse livre dos fardos que impediam a expressão da originalidade no cinema, dentre os quais cita o melodrama:

Códigos e censuras, acusações e calúnias, "macartismos" e clichês do anticomunismo convencional e da religiosidade melodramática se encarregaram de encobrir com um manto moralizante e preconceituoso o que nada mais é do que repressão e escravidão da arte. Em tal atmosfera, a presença de autocensura e prostituição intelectual, consequências ideológicas que são diferentes em sua estrutura moral e iguais em resultados, é lógica⁵. (GUEVARA, 1960: 2, nossa tradução)

Guevara propõe para Cuba um cinema que não vire as costas às possibilidades comerciais do cinema, tendo em vista a grande difusão de filmes de língua espanhola não só nos países que falam a língua, como nos Estados Unidos. No entanto, pensa em um cinema que não se adeque cegamente às exigências dos produtores, mas que seja propositivo dos ideais da Revolução, e nisso rejeita as formas comerciais dominantes, dentre elas os “velhos clichês de melodrama choroso” (1960: 9), em uma referência às grandes produções de sucesso na América Latina, sobretudo aquelas vindas do México.

Por sua vez, Tomás Gutiérrez Alea (1984) desenvolve de maneira ainda mais clara e aprofundada os problemas do melodrama nos termos do espetáculo cinematográfico e sua relação com o espectador. Em um de seus vários ensaios teóricos dedicados a pensar o espectador de cinema, Alea faz críticas ao melodrama enquanto espetáculo. Tratando o espetáculo como fenômeno essencialmente contemplativo, o cineasta pensa em duas posturas possíveis para aquele que se coloca diante de tal fenômeno: a posição de passividade e fascinação acrítica; e a postura de espectador ativo, que faz da contemplação do espetáculo um processo de compreensão crítica da

⁵ Códigos y censuras, acusaciones y calumnias, «maccarthismos» y clichés de anticomunismo convencional y religiosidad de melodrama se han encargado de cubrir con un manto moralizante y prejuicioso lo que no es otra cosa que represión y esclavizamiento del arte. En una atmósfera así resulta lógica la presencia de la autocensura y la prostitución intelectual, excrecencias ideológicas diferentes en su estructura moral e iguales en los resultados.



realidade e uma prática transformadora. Nisso, o espetáculo também pode se oferecer de duas formas: como objeto em si, ou seja, como simples objeto de consumo; ou como espetáculo “aberto”, que questione a realidade, transmita inquietações e faça interrogações. Tal espetáculo pela abertura, caracterizado por uma dimensão crítica marcada, teria como exemplos o “*happening*” e sobretudo o teatro épico de Bertold Brecht. Já no caso do espetáculo diante do qual o espectador se aliena na contemplação, o melodrama — citado junto com a comédia ligeira — é apontado como o típico espetáculo cinematográfico de consumo, tendo o *happy end* como elemento invariável, “uma arma ideológica de certa eficácia para alentar e consolidar o conformismo entre os grandes setores do povo” (ALEA, 1984: 49). A partir da figura de um herói, seriam encarnados os valores estáveis da sociedade, tidos como sagrados — a pátria, a religião, a moral burguesa —, de modo que a narrativa os colocaria em ameaça apenas para depois salvá-los, dando a impressão de que tudo está bem e não há nada a ser mudado.

Em Cuba, a recusa ao melodrama se deu de maneira categórica e sistematizada. A forma era tida como escapista e moralista demais para servir à nova consciência revolucionária e já era tomada como superada neste novo cinema. À regra, no entanto, fez-se exceções na obra de Humberto Solás. O cineasta, como lembra Mariana Martins Villaça, “aderiu a uma ‘chave’ de relacionamento com a política cultural do governo, produzindo melodramas exuberantes e optando por abordar a história sobre o prisma do olhar feminino” (2006: 195). A pesquisadora observa, no entanto, que a tentativa de “dar um passo além” das restrições da política cultural do governo cubano encontrou perseguição e censura. Não obstante, dentro do ICAIC Solás encontrou a amizade e a proteção de Guevara, que, embora tenha rejeitado o melodrama, chegou a declarar que o colega era seu cineasta preferido, afrontando assim seu desafeto no instituto: Alea, que supostamente teria uma concordância crítica em relação ao gênero. As indisposições entre Solás, com sua predileção pela forma melodramática, e o ICAIC chegaram aos extremos em 1982 com o lançamento do filme *Cecilia*, que representava uma nova direção do cinema cubano na maior proximidade de um cinema popular. Villaça comenta que a repercussão do filme no instituto foi tão negativa que resultou na transferência de Guevara do meio cinematográfico para o diplomático.

A defesa indireta de Guevara do melodrama a partir da obra de Humberto Solás é apenas uma das contradições que os cineastas teóricos do NCL encontraram dentro de suas propostas revolucionárias de cinema. Os choques entre o cinema consumido pelo povo e os ideais de um novo cinema que carregava a pretensão de dialogar com o mesmo ocorreram na obra de diversos cineastas de toda a América Latina e mostram que o desejo de apagar o melodrama da consciência do continente não se concretizou.



No Brasil, Glauber Rocha, cineasta que reivindicava um cinema *latinoamericanista* e que criou ligações diretas com o cinema de Cuba, traz igual rejeição da tradição cinematográfica brasileira anterior ao Cinema Novo e põe o melodrama na mira de sua crítica a todo o cinema comercial produzido à época no país. Esses filmes, lembra Rocha em *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* (2003), imitavam os *westerns* e os filmes de gângster na representação do cangaço e da favela. O melodrama, por sua vez, seria a forma artística ideal do cinema comercial: o personagem patológico característico do gênero seria oposto ao personagem histórico consciente. Diante de seus mecanismos de identificação, aos quais as classes se submetiam, o melodrama seria, pois algo a ser exterminado (2003: 38).

No texto *Estética da Fome*, que compõe o livro *Revolução do Cinema Novo* (2004), por sua vez, Rocha elogia a estética da violência revolucionária no Cinema Novo e associa tal violência não ao ódio ou ao “velho humanismo colonizador”, mas a uma ideia de amor, “que não é de complacência ou de contemplação, mas um amor de ação e transformação” (2004: 66). Desta forma, o Cinema Novo traria noções de amor distantes daquelas da utopia romântica dos filmes hollywoodianos e por isso teria valores completamente opostos àqueles reproduzidos pelos melodramas, “dada a impossibilidade de amar com fome” (Ibid.).

A recusa do melodrama por Rocha, no entanto, também se mostra apenas em relação a uma forma específica de melodrama, aquele realizado em Hollywood, enquanto parece não desprezar de todo algumas produções nesse tom realizadas no Brasil. Sua *Revisão Crítica* foi dedicada a Humberto Mauro, que realizou, dentre outros, o filme *Argila* (1940) — que segundo Cláudio Aguiar Almeida (1999) unia enredos melodramáticos a uma estratégia de propaganda do Estado Novo. Ismail Xavier (2003) lembra que foi por meio de adaptações de obras de Nelson Rodrigues que o Cinema Novo acessou o melodrama, o que é o caso do filme *Boca de Ouro* (1962), dirigido Nelson Pereira dos Santos, que seguiu mantendo forte interesse no gênero ao longo da sua carreira, e que foi citado enfaticamente por Rocha em sua *Revisão Crítica* como figura fundamental para a formação estética e política do Cinema Novo. O elogio de Rocha a temas nacionais, e à forma melodramática dos filmes desses cineastas mostra que o melodrama não necessariamente pauta os ideais ditos imperialistas do cinema norte-americano, e sim que o gênero se adequa perfeitamente à realidade brasileira e latino-americana.

Para um último exemplo de como os escritos teóricos dos cineastas do NCL trouxeram a problemática da assimilação das matrizes melodramáticas pelas classes populares — encontrando contradições tanto no próprio cinema que servia de referencial à prática revolucionária, quanto nos meios que de fato encontravam os olhos e ouvidos



dessas mesmas classes —, é interessante notar como essas ambiguidades se fazem presentes não apenas no cinema de ficção, mas também na prática documental.

Buscando realizar documentários que não apenas se aproximavam superficial e genericamente do povo, mas que visavam sua participação direta na feitura do filme, Marta Rodríguez e Jorge Silva, em entrevista (1988), comentam o questionamento que recebiam dos camponeses com quem realizaram o filme *Campesinos* (1975) e a ética de escolher as imagens na montagem. Silva em particular relata os perigos de simplificar a relação dos setores populares com o cinema em uma forma de “populismo de esquerda”, de modo que é necessário encontrar uma forma de narrar que seja compreensível por todos, mas também lembra que nem tudo que o povo traz deve ser tomado como verdade no cinema que ele e Rodríguez estavam propondo. Um episódio é muito interessante, pensando a ambiguidade do cinema revolucionário e do melodrama como forma popular. Quando Rodríguez e Silva sugeriram uma reconstrução junto com os camponeses, os trabalhadores propuseram diálogos que se assemelhavam àqueles das telenovelas e radionovelas que consumiam, o que trouxe o dilema para os realizadores de inserir os camponeses na criação do filme, mas de lidar com aquela proposta de uma maneira crítica. O melodrama como discurso massivo se torna popular na boca do povo e coloca em xeque as intenções e métodos do cinema revolucionário.

Pensar a dimensão massiva do melodrama e sua articulação popular é a chave para entender ao mesmo tempo sua rejeição pelos cineastas do NCL e sua permanência no cinema do continente. O que estava em pauta, além dos ideais estéticos e do desejo de fortalecer uma revolução transnacional na América Latina, era uma disputa entre ideias de cinema popular. Os cineastas do NCL reivindicavam uma noção revolucionária marxista de popular, como algo surgido do povo, construído junto a ele. No entanto, o melodrama enquanto forma que prevaleceu não só no cinema comercial, mas também dentro desses cinemas novos, aciona o que Jesús Martín-Barbero pontua como “a matriz cultural que alimenta o reconhecimento popular na cultura de massa (1997: 304). A isso não se pode escapar: o reconhecimento do povo a partir das mediações culturais.

Apesar de todo o esforço de reduzir o melodrama e toda ideia de cinema como espetáculo popular a pura alienação — a contemplação passiva sobre a qual Alea alertava —, o cinema latino-americano em sua veia mais política e combativa não conseguiu escapar à voz melodramática que o conduziu em períodos anteriores ao *Nuevo Cine Latinoamericano*. A partir de meados da década de 1970, o melodrama foi reapropriado na América Latina, bem como o cinema de gênero como um todo, incorporando em diversos momentos o tom de denúncia política.



Politizando o melodrama latino-americano

Ao longo das décadas seguintes, diferentes teóricos e cineastas latino-americanos passam a relocalizar o papel do melodrama na filmografia regional, assim como sua relação com o cinema politicamente engajado. No Brasil, Ismail Xavier publica em 1993 o seminal artigo *Cinema político e gêneros tradicionais: a força e os limites da matriz melodramática*. Logo no primeiro parágrafo do texto, Xavier emprega uma breve reflexão sobre as ambições e fracassos da geração de cineastas latino-americanos dos anos 1960. Segundo o autor, o que unificava o pensamento cinematográfico de cineastas de diferentes países era a produção de um cinema que criasse consciência política e crítica, através de linguagens e estruturas narrativas libertas de clichês, buscando ativamente uma ruptura com o cinema comercial de entretenimento e seus “gêneros tradicionais consolidados no mercado”. Esse gesto de rompimento se nota com precisão na declaração feita por Glauber Rocha de que a chanchada seria a principal inimiga do Cinema Novo (2003: 131), ou na associação feita pelos cubanos Enrique Colina e Daniel Díaz Torres entre o melodrama e a ideologia pequeno-burguesa (1972). Enquanto Rocha acreditava que o entretenimento carnavalesco da chanchada era essencialmente alienante, Colina e Díaz Torres definiam o melodrama como um gênero que não exige o menor esforço intelectual para compreensão do espectador, que por sua vez desfruta o filme através de reações emocionais mecânicas e condicionadas. Em resumo, os cinemas novos da América Latina dos anos 1960 buscavam um cinema capaz de “fazer pensar”.

Como argumenta Xavier, o cinema hollywoodiano já apresentava uma longa tradição de representar em cena problemas sociais e inquietações de um determinado tempo, porém sempre através de uma abordagem sentimentalista, que priorizava soluções fáceis, maniqueístas, almejando a catarse de um final feliz ou ao menos uma resolução. Como sintetiza o autor, um cinema no qual as denúncias eram apresentadas de maneira domesticada e reconfortadora, o que não seria o bastante para uma geração de cineastas mais “analíticos” que “procuravam oferecer uma compreensão iluminadora da experiência histórica da América Latina.” (1993: 116). Para Xavier (e para os cineastas dos anos 1960), o cinema político não seria possível exclusivamente através da exposição temática de questões sociopolíticas; o cinema político demandava uma outra forma, a construção de uma linguagem que acarretasse uma nova pedagogia de conscientização do povo. No entanto, tal projeto foi frustrado justamente pela incapacidade de comunicação entre esse novo cinema e o grande público. É a esse esquema “grandes autores/pouco público” que Xavier atribui um movimento crescente



de retorno aos modelos tradicionais dos gêneros cinematográficos a partir da década de 1970.

Através da análise fílmica do argentino *La Historia Oficial* (1985), de Luis Puenzo, Xavier defende que, apesar da habilidade em cativar grandes audiências, a utilização do gênero melodramático se apresenta insuficiente para uma boa pedagogia política, já que sua estrutura narrativa tende a esvaziar sentidos e a evitar posicionamentos ideológicos. Para o autor, o filme não cumpre o importante papel político de especificar quais eram os valores dos guerrilheiros militantes contra a ditadura militar e quais projetos de país foram destruídos no período: “Tais conteúdos ideológicos, tais projetos destruídos, uma vez especificados como fonte de valor, trariam uma definição do papel histórico concreto da ditadura que fica difícil introduzir; ou melhor, não há interesse em introduzir” (1993: 120).

Desta maneira, Xavier se apresenta mais inclinado a abordar os *limites* ao invés da *força* da matriz melodramática, posicionando-se em um claro alinhamento ao texto escrito por Enrique Colina e Daniel Díaz Torres mais de vinte anos antes. Assim como a dupla de cubanos, Xavier acredita que o melodrama privilegia valores individualistas em detrimento da experiência coletiva, reforçando uma ideologia burguesa que compreende a moral como a nobre autenticidade do herói e que reduz crimes aos direitos humanos como o Mal maniqueísta imposto por vilões canhestros.

Malgrado a frustração expressa por Xavier sobre a incorporação de gêneros tradicionais no cinema político latino-americano pós-moderno, marcado por uma certa nostalgia dos ideais transgressores do *Nuevo Cine Latinoamericano* — assim como pela melancolia de reconhecer seus fracassos —, seria um equívoco entender tal posicionamento como um consenso no panorama continental. Muitos teóricos e cineastas, inclusive alguns diretamente associados ao NCL, vão estabelecer outras relações com o gênero. Sadlier, por exemplo, nos relata que uma edição da revista mexicana *Artes de México: Nueva época* publicada em 1990 foi inteiramente dedicada a refletir sobre a História do cinema mexicano, em função da proximidade do centenário do cinema, comemorado no ano de 1995. O dossiê convidou cineastas, teóricos, historiadores, críticos, atores, roteiristas e demais técnicos da indústria cinematográfica para lembrar seus filmes favoritos do cinema mexicano, assim como refletir sobre as tendências do presente e as promessas do futuro. Participantes de diferentes gerações, os entrevistados citam repetidamente melodramas clássicos como filmes fundamentais para sua vinculação com o cinema mexicano. Sadlier destaca as obras *María Candelaria* (1944) e *Enamorada* (1946), ambas dirigidas por Emilio Fernández e carregadas de forte teor político e histórico, como as citações mais recorrentes. A edição da revista ainda conta com a apaixonada declaração de amor de um jovem Guillermo Del Toro pelo



gênero, criticando a desvalorização de melodramas clássicos e aconselhando cineastas novatos a se apropriarem de elementos melodramáticos em seus filmes; com a pioneira cineasta Matilde Landeta, única mulher a dirigir um longa-metragem durante a Era de Ouro do cinema mexicano, exaltando a sensibilidade estética de *Enamorada*; e ainda com o canonizado cineasta moderno Arturo Ripstein proclamando o melodrama como seu gênero favorito (SADLIER, 2009: 1).

O caso de Ripstein é importante de se destacar por ser, como define Paulo Antonio Paranaguá, *peculiar*. O cineasta mexicano foi um grande entusiasta do Cinema Novo, chegando a declarar que o movimento brasileiro representava “o cinema mais importante feito até então na América Latina” (PARANAGUÁ, 1996: 11, nossa tradução).⁶ O fascínio de Ripstein era tanto que, no auge do Cinema Novo, veio ao Brasil filmar seu episódio do filme antológico *Juego Peligroso* (1966). No entanto, ao mesmo tempo em que se alinhava ideologicamente ao *Nuevo Cine Latinoamericano*, Ripstein ganhava a vida dirigindo novelas televisivas. Essa ambiguidade presente em sua obra coloca Ripstein, como sintetiza Paranaguá, na posição de “herdeiro e questionador do cinema mexicano clássico” (1996: 12, nossa tradução).⁷ Analisando a filmografia do cineasta, especialmente suas parcerias com a roteirista Paz Alicia Garcíadiego, Paranaguá argumenta que seus filmes partem de elementos clássicos do melodrama (a família, a nação, a religião), para subverter os valores do velho cinema mexicano. Para Paranaguá, Ripstein foi um cineasta capaz de conciliar os anseios intelectuais dos anos 1960 com seu interesse pelo cinema de gênero, oriundo de sua formação técnica na televisão. “Um diálogo peculiar entre passado e presente” (PARANAGUÁ, 1996: 13, nossa tradução).⁸ Sem menosprezar a importância do clímax ou de um bom tempo dramático do cinema clássico, a produção cinematográfica de Ripstein consegue se manter fiel à busca da linguagem moderna do cinema político, rebelando-se contra as normas hegemônicas, porém sem deixar de estabelecer um diálogo com a matriz melodramática. Nas palavras do próprio diretor, “a reavaliação do melodrama me parece importante porque ele determina o sangue e a carne das pessoas que vejo cotidianamente. O melodrama é uma espécie de ‘destino manifesto’ nacional; o gosto pelo melodrama é ancestral, praticamente inevitável⁹” (RIPSTEIN apud PARANAGUÁ, 1996: 13, nossa tradução).

⁶ “el cine más importante que se había hecho hasta ese momento en Latinoamérica.”

⁷ un heredero y un cuestionador del cine mexicano clásico.

⁸ un diálogo singular con el pasado y con el presente.

⁹ la reevaluación del melodrama a mí me parece importante porque determina la sangre y la carne de las personas con las que yo me topo cotidianamente. El melodrama es una especie de ‘destino manifesto’ nacional; el gusto por el melodrama es ancestral, prácticamente inevitable.



Além de Arturo Ripstein, outros cineastas diretamente envolvidos com o *Nuevo Cine Latinoamericano* apresentam, em algum momento de suas carreiras, filiações com o melodrama. Paranaguá (1996) cita como exemplos Román Chalbaud da Venezuela, Arnaldo Jabor do Brasil, e o supracitado Humberto Solás de Cuba. Uma notável ausência dessa lista é o próprio Tomás Gutiérrez Alea, que em 1993 dirige o indicado ao Oscar *Fresa y Chocolate*, seu penúltimo filme. Em artigo publicado na revista *Jump Cut*, John Hess define *Fresa y Chocolate* como “não apenas um filme de arte enraizado no Novo Cinema Latino-americano. É também um filme de apelo popular e um melodrama”, assim como aponta a ausência “das ferramentas brechtianas de distanciamento de *Memorias del Subdesarrollo* (1968)” (1997, nossa tradução).¹⁰ Em seguida, Hess cita uma entrevista do próprio Alea defendendo a necessidade de o cinema adotar uma linguagem que atinja o maior público possível. Bastante alinhado ao artigo de Ismail Xavier ao demonstrar o fracasso de representação da memória da ditadura militar em *La Historia Oficial*, Hess argumenta que ao escolher o melodrama como uma via para abordar questões sociais (no caso, a repressão da homossexualidade no regime político de Fidel Castro), o filme de Alea privilegia o sentimentalismo e a reprodução de clichês para reconfortar o grande público, ao passo que reduz as complexidades da experiência homossexual e reforça ideologias sexistas e homofóbicas. Para além das leituras sobre a eficácia política de *Fresa y Chocolate*, o que nos interessa é notar como mesmo Alea — cineasta que, como mencionamos anteriormente, entendia o cinema de espetáculo como arma ideológica que consolida o conformismo do povo — acabou se rendendo aos recursos da matriz melodramática.

Não obstante o exemplo de todos esses cineastas, é Nelson Pereira dos Santos quem nos oferece o mais instigante caso para pensar a relação entre o *Nuevo Cine Latinoamericano* e o melodrama. Considerado o precursor do Cinema Novo, Pereira dos Santos foi convidado pelo Instituto Britânico de Cinema a dirigir um filme sobre a América Latina como parte da comemoração do centenário do cinema. Com carta branca para escolher qualquer tema, fosse em uma obra de ficção ou documentário, o cineasta opta por fazer um filme sobre o melodrama na América Latina. Sobre essa escolha, em entrevista cedida a Paulo Roberto Ramos, Pereira dos Santos nos conta que:

Da mesma forma como nós, brasileiros, temos a imagem da África como cultura única, assim pensam também os americanos e ingleses em relação à América Latina. Não reconhecem as diferenças culturais entre os países deste

¹⁰ STRAWBERRY AND CHOCOLATE is not just an art film with roots in New Latin American Cinema. It is also a readerly film and a melodrama. It has none of the Brechtian distancing devices of MEMORIES OF UNDERDEVELOPMENT (1968).



continente. Impossível contar em noventa minutos toda a história do cinema brasileiro. Imaginem contar também a história dos cinemas argentino, mexicano, cubano e... Como tinha liberdade de escolha entre documentário e ficção, optei por esta. O argumento do filme, baseado no livro *O cinema de lágrimas da América Latina*, uma análise do melodrama. Minha intenção foi a de fazer uma homenagem ao momento de ouro do cinema latino-americano dos anos 1950, quando os filmes mexicanos e argentinos competiam com o cinema americano, tanto em produção quanto em distribuição. Na Avenida São João, por exemplo, de um lado, passavam os filmes americanos e, do outro, os argentinos e mexicanos. (RAMOS, 2007: 343)

É curioso perceber que, embora tenha sido da geração de cineastas que se propôs a pensar um cinema latino-americano que não apenas almejava a construção de uma identidade local, mas que também unificasse culturalmente os países da América Latina através de uma mesma proposta de Cinema, político e revolucionário, Pereira dos Santos tenha reivindicado justamente o melodrama — e mais especificamente o melodrama do velho cinema latino-americano — como maneira de condensar o cinema da América Latina.

Com argumento inspirado no livro de Silvia Oroz (1999), *Cinema de Lágrimas* (1995) conta a história de Rodrigo (Raul Cortez), ator e diretor teatral que, após um retumbante fracasso profissional, decide viajar para o México para descobrir qual filme sua mãe assistiu pouco antes de se suicidar quando ele era criança. Para o ajudar na tarefa, Rodrigo contrata o estudante de cinema Ives (André Barros). Ao definir para o jovem pesquisador seu interesse na produção de melodramas clássicos da América Latina, Rodrigo declara querer ver filmes que sua mãe, suas tias e as amigas delas também gostavam. Essa fala sintetiza o papel que o melodrama ocupa no imaginário latino-americano como elemento onipresente de proximidade afetiva. É o cinema que todos nós crescemos assistindo através de nossas mães, tias e as amigas delas.

Em sua ida ao México, Rodrigo e Ives concentram a pesquisa no acervo da UNAM – Universidade Nacional Autônoma do México. Na cena em que se apresenta a Universidade para o público, a câmera focaliza sua atenção em um cartaz que anuncia em letras garrafais: *EL NUEVO CINE LATINOAMERICANO*. Logo nos primeiros minutos de filme, Pereira dos Santos nos insinua uma relação que se estabelecerá ao longo de toda a narrativa.



O filme segue uma estrutura bastante simples. A maior parte de sua duração é composta por cenas em que Rodrigo assiste a melodramas clássicos do cinema latino-americano, enquanto Ives lhe explica conceitos teóricos sobre o gênero, citando diretamente trechos do livro de Oroz. Durante essas cenas, nós também assistimos, diegeticamente, a trechos dos filmes assistidos por Rodrigo e Ives. Entre uma sessão e outra, vemos os dois protagonistas desenvolverem uma complicada relação que também é marcada por elementos de melodrama. Rodrigo se demonstra apaixonado pelo jovem estudante que, por sua vez, comporta-se de maneira errática e misteriosa, aparentando esconder um segredo que lhe causa muito sofrimento. Ao final da trama, insinua-se que a mazela que aflige Ives é ser portador do vírus HIV, demonstrando a tendência histórica do melodrama de utilizar em suas narrativas a experiência doméstica e individual para tratar de questões “universais” do *zeitgeist* em que está inserido. A cada dia de trabalho, enquanto chegam na Universidade e caminham pelos corredores, a câmera se detém por alguns segundos nas aulas sobre *El Nuevo Cine Latinoamericano*. Da mesma maneira que Ives explica para Rodrigo (e para o espectador) teorias sobre o melodrama, professores anônimos nos fornecem informações sobre a formulação do terceiro cinema, sobre sindicatos na indústria cinematográfica mexicana, sobre o cinema de Alea. Reforçando essa relação com o NCL, tanto os corredores da UNAM quanto os do MAM no Rio de Janeiro (instituição na qual o protagonista desempenha sua pesquisa enquanto está no Brasil) são ostensivamente decorados com pôsteres de filmes essenciais dos cinemas novos, como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964), *La hora de los Hornos* (Fernando Solanas, 1968), *El Principio* (Gonzalo Martínez Ortega, 1973) e *Reed, México Insurgente* (Paul Leduc, 1973). Na mesma medida, Pereira dos Santos constantemente destaca as cartelas de título dos melodramas assistidos pela dupla. Esse movimento de repetição que sempre intercala a História e a teoria desses dois períodos do cinema latino-americano constrói uma ponte, uma aproximação entre o Novo Cinema Latino-americano e o melodrama clássico. Como reconhece Sadler em seu artigo sobre o filme, Pereira dos Santos “cria uma estrutura narrativa realista sobre um homem maduro da geração do Cinema Novo que olha para o velho cinema e passa a sentir um tipo de parentesco com um período longínquo” (2009b: 101, nossa tradução).¹¹

Ao voltar para o Brasil, Rodrigo visita a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e, em um movimento análogo à apresentação da UNAM, a câmera nos revela um cartaz que anuncia uma Mostra de Cinema Novo no local. Lá, Rodrigo

¹¹ He creates a realistic framing story about a mature male of the Cinema Novo generation who looks back at the old cinema and begins to feel a sort of kinship with a bygone period.

recebe uma carta de Ives, declarando ter descoberto o filme que sua mãe assistiu. O filme é o argentino *Armiño Negro* (1953), de Carlos Hugo Christensen. Rodrigo assiste ao filme e, reconhecendo sua mãe na protagonista, chora. Após o término do filme, Rodrigo caminha desnortado pelos corredores do MAM e, atraído pela sonoridade, decide entrar na sala que exhibe *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Estabelecendo uma série de paralelos entre os filmes de Christensen e Rocha, Pereira dos Santos parece interessado não apenas em aproximar, mas em conciliar o Novo Cinema Latino-Americano com a tradição do melodrama na América Latina. Na cena escolhida para Rodrigo (e nós) assistirmos de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, nota-se uma câmera giratória e em close fechado nos rostos dos personagens, registrando um longo beijo apaixonado enquanto uma música melódica e exultante serve de trilha sonora. Sadlier afirma que essa música “extremamente emocional”, composta por Sérgio Ricardo, é bastante similar ao tipo de música usada como trilha sonora em melodramas (2009b: 107). No momento em que o protagonista do filme de Rocha, Corisco (Othon Bastos), declara que ficará lá sozinho para enfrentar seu rival, Rosa (Yoná Magalhães) se joga *melodramaticamente* em seus braços. Já na cena em que Corisco é baleado, vemos Rosa jogada ao chão emitir um visceral e sentimental grito de dor. Enquanto no filme de Christensen um personagem declara que os filhos sempre pagam pelos pecados dos pais, no filme de Rocha uma personagem relata que uma menina foi assassinada para pagar os pecados do povo. Sadlier também observa que a antológica cena final do filme, na qual o casal corre em direção ao mar, não apenas emociona o espectador, mas também lhe oferece catarse (2009b: 107), outra característica que aproxima o filme da matriz melodramática.



Imagem 1: Momentos melodramáticos comparados a cenas do Cinema Novo em Cinema de

Lágrimas (1995) | Fonte: Cinema de Lágrimas (1995), (c) Nelson Pereira dos Santos

Assim como no melodrama argentino, a *magnus opus* do Cinema Novo brasileiro também provoca o pranto em Rodrigo. Se ao assistir *Armiño Negro*, o melodrama de Christensen no qual um adolescente se suicida após descobrir que sua mãe é uma prostituta, Rodrigo chora por projetar em cena sua própria mãe, não é inconcebível supor que ele reconheça no amor entre Rosa e Corisco sua própria história de amor não consumado com Ives. A justaposição desses dois filmes, no término da narrativa, parece querer demonstrar como mesmo o *Nuevo Cinema Latinoamericano* era permeado por uma forte imaginação melodramática e que até mesmo Glauber Rocha apropriou-se em alguma medida de elementos do gênero em seus filmes; que mesmo Rocha era um inevitável herdeiro dessa tradição ancestral; e que mesmo o Cinema Novo também é um cinema de lágrimas.



Imagem 2: Momentos melodramáticos comparados a cenas do Cinema Novo em Cinema de Lágrimas (1995) | Fonte: Cinema de Lágrimas (1995), (c) Nelson Pereira dos Santos

Conclusão

Ao longo deste artigo, buscamos perscrutar o papel do melodrama em diferentes períodos da História do Cinema Latino-Americano, com especial atenção para sua relação com os cineastas do *Nuevo Cine Latinoamericano*, uma geração que pretendia construir um cinema político e revolucionário que superasse o modelo sentimental da matriz melodramática. No entanto, como se percebe nos diferentes trabalhos de pesquisadores que se propuseram a fazer uma revisão histórica do



melodrama na América Latina, existe forte consenso ao ratificar que o melodrama nunca deixou de ser um gênero extremamente apreciado e influente entre as populações desses países. Mesmo no período de maior popularidade do NCL, os melodramas continuavam atraindo grandes públicos e conquistando êxito comercial. Levando em consideração o sucesso que as telenovelas atingem ainda hoje, e o espaço que ocupam dentro da cultura popular contemporânea, sendo inclusive um consolidado bem de exportação entre os países da América Latina, parece-nos seguro declarar que a asserção feita por Paulo Antonio Paranaguá sobre o melodrama não representar um fenômeno do passado, mas sim uma referência presente e constante, segue verdadeira. Suas matrizes “permeiam o inconsciente coletivo e a memória familiar, assim como a canção romântica, o bolero, o tango e outras formas afins, como a fotonovela ou a *novela rosa*” (PARANAGUÁ, 1996: 11, nossa tradução).¹²

Analisando o trabalho de diferentes pesquisadores, constatamos também que mesmo para alguns cineastas da geração do NCL o melodrama se apresentou com uma fonte de inspiração, um referencial narrativo e uma influência estética. Neste artigo concentramos nossa atenção no estudo feito por Paranaguá sobre o cineasta mexicano Arturo Ripstein, mas poderíamos citar ainda a análise de Ismail Xavier (2009) sobre o cinema de Arnaldo Jabor e sua apropriação sarcástica do melodrama em suas adaptações de textos de Nelson Rodrigues, ou o caso de Román Chalbaud que, como nos conta Luisela Alvaray (2009), é considerado o precursor do cinema moderno na Venezuela e é um fã assumido do melodrama da Era de Ouro mexicana. Segundo relata a autora, Chalbaud afirma em diversas ocasiões que muitos de seus filmes partem de uma deliberada tentativa de prestar tributo aos clássicos melodramas da Era de Ouro que amava desde criança. Em 1979, Chalbaud escreve que o melodrama mexicano é “um cinema próximo ao folhetim, ao diálogo e às situações banais que eram, não obstante, um reflexo do espírito Latino” (apud ALVARAY, 2009: 45, nossa tradução).¹³ Ou seja, mesmo no período de nossa História em que o melodrama encontrou seus mais ferozes críticos e detratores, ainda existiam muitos componentes do NCL que reivindicavam o melodrama como parte fundamental de uma identidade latino-americana.

Atualmente, diversos cineastas latino-americanos que se identificam em uma posição politicamente engajada apresentam filiações mais diretas com o gênero. A chilena María Paz González (PINTO VEAS, 2012), conta em entrevista que o melodrama

¹² Impregnan el inconsciente colectivo y la memoria familiar, lo mismo que la canción romántica, el bolero, el tango y otras formas afines, como la fotonovela o la novela rosa.

¹³ “I felt overwhelmed by the naturalism of Mexican cinema—a cinema close to the *feuilleton*, to dialogue and to simplistic situations that were, nonetheless, a reflection of the Latino spirit.”



é uma referência “superimportante” para seu trabalho. Em *Lina de Lima* (2019), González aborda a questão das mulheres que migram do Peru para o Chile em busca de empregos. Em tom realista, acompanhamos o cotidiano da solitária protagonista que trabalha como empregada para sustentar seu filho que vive no Peru. Contrastando com a banalidade e monotonia de seu trabalho, o filme é costurado por uma série de números musicais em que Lina performa canções folclóricas que se apresentam alinhadas a uma imaginação melodramática. No Brasil, uma nova geração de cineastas *queer* como Fabio Ramalho, Julia Katharine e Daniel Nolasco assumem o melodrama como um referencial narrativo e estético. Karim Aïnouz, por sua vez, classifica *Praia do Futuro* (2014) como um melodrama masculino, e *A Vida Invisível* (2019), sua ficção mais recente, foi mundialmente divulgado como um “melodrama tropical”. Em entrevista sobre o filme, Aïnouz (MASSUELA, 2019) explicita sua percepção do melodrama enquanto um gênero essencialmente político, um posicionamento que vai de encontro ao pensamento do NCL e da leitura de teóricos como Ismail Xavier. Segundo o cineasta, “O melodrama não trabalha na chave da vitimização, mas da resistência, da resiliência” (*op. cit.*). Um paradigma oposto ao defendido por Xavier, que definia o melodrama como uma “pedagogia sentimental” (1993) que, ao vitimizar suas personagens, cria a polaridade do Bem contra o Mal e diminui o potencial de reflexão política do cinema.

O pensamento de Aïnouz encontra eco nos escritos de teóricas contemporâneas que investigam a influência da matriz melodramática na América Latina. Além de Oroz (1999), Sadlier (2009) e Paranaguá (1996), podemos citar as investigações de Juana Suárez e Mariana Baltar. Suárez (2014) argumenta que o cinema de diretoras como a peruana Claudia Llosa e as argentinas Lucía Puenzo e Lucrecia Martel apropria-se da tradição melodramática para desestabilizar estruturas hegemônicas. Apesar de defender que essas cineastas se rebelam contra o gênero e suas convenções, Suárez as localiza dentro da tradição do melodrama latino-americano, reconhecendo o potencial do mesmo para a construção de uma crítica feminista. Como conclui, “essas diretoras não o abandonam, nem o adotam plenamente, mas sim utilizam toda uma série de táticas para o localizar na ordem neoliberal vigente, seja em zonas rurais ou urbanas” (SUÁREZ, 2014, n.p.). Baltar (2019), por sua vez, cunha o termo “realidade lacrimosa” para refletir sobre a influência da imaginação melodramática no documentário brasileiro, analisando nomes consagrados como Eduardo Coutinho, realizador amplamente reconhecido como um cineasta politicamente engajado.

Entre aficionados e difamadores, críticos e censores, defensores e detratores, a repercussão teórica e histórica do melodrama latino-americano parece confluir para um único ponto de congruência: o reconhecimento de sua inegável ubiquidade nas filmografias nacionais, mostrando-se relevante e influente desde os primórdios do



cinema silencioso até o cinema de autor contemporâneo. Mesmo na produção dos cineastas do *Nuevo Cine Latinoamericano* mais antagônicos ao gênero (Alea e Rocha, como exemplos analisados neste artigo), é possível encontrar vestígios ascendentes da matriz melodramática. Como defende Chalbaud (ALVARAY, 2009), a imaginação melodramática realmente parece concentrar a essência de um “espírito Latino”, já que sua presença transcende o campo do Cinema e se alastra por toda a nossa cultura. Na América Latina, o cinema, a televisão, o rádio, as revistas, as canções, a literatura, as danças, as lendas, a moda: tudo é inculcido pelo melodrama; o “destino manifesto”, ancestral e inevitável postulado por Ripstein (1996), ou ainda o “inconsciente coletivo e memória familiar” descrito por Paranaguá (1996). Dessa maneira, talvez seja necessário a um cinema latino-americano que tenha como o objetivo a criação de uma pedagogia que *faça pensar* a valorização do dialeto que o nosso cinema *sabe falar*. A conciliação entre a imaginação melodramática e o cinema politicamente engajado na América Latina pode representar a conjugação da reflexão crítica à linguagem do povo. Uma gramática de lágrimas para escrever revoluções.

Bibliografia

- ALEA, Tomás Gutiérrez. *Dialética do espectador*. São Paulo: Summus, 1984.
- ALMEIDA, Cláudio A. *O cinema como “agitador de almas”: Argila, um cinema do Estado Novo*. São Paulo: Fapesp/AnnaBlume, 1999.
- ALVARAY, Luisela. “Melodrama and the Emergence of Venezuelan Cinema”. In: SADLER, Darlene J. *Latin American melodrama: passion, pathos, and entertainment*. Urbana e Chicago: University of Illinois Press, 2009, p. 33-49.
- BALTAR, Mariana. *Realismo Lacrimoso: o melodramático no documentário*. Niterói: EDUFF - Editora da Universidade Federal Fluminense, 2019.
- COLINA, Enrique; DÍAZ TORRES, Daniel. “Ideología del melodrama en el viejo cine latino-americano”. *Cine cubano*, n. 74, 1972, p. 14-26.
- DÁVILA, Ignacio Del Valle. “O conceito de ‘novidade’ no projeto do Nuevo Cine Latinoamericano”. *Est. Hist.*, v. 26, n. 51, 2013, p. 173-192.
- GUEVARA, Alfredo. “Realidades y perspectivas de un nuevo cine”. *Cine cubano*, v. 1, n. 1, 1960, p. 3-10.
- HESS, John. “Melodrama, sex, and the Cuban Revolution”. *Jump Cut*, n. 41, 1997, p. 119-125.
- LOPEZ, Ana. “The melodrama in Latin America: films, telenovelas and the currency of a popular form.” In: LANDY, Marcia. *Imitations of Life: a reader on film and television melodrama*. Detroit: Wayne State University Press, 1991, p. 596-606.



MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

MASSUELA, Amanda. "Karim Aïnouz: Fiz as pazes com a ideia de contar uma história." *Revista Cult*, 2019. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/a-vida-invisivel-karim-ainouz/>. Acessado em: 13 de julho de 2021.

NUÑEZ, Fábian. *O que é Nuevo Cine Latinoamericano? Cinema Moderno na América Latina segundo as revistas cinematográficas especializadas latino-americanas*. 2009. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social – Departamento de Comunicação, Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói.

OROZ, Silvia. *Melodrama: o cinema de lágrimas da América Latina*. Rio de Janeiro: Funarte, 1999.

PARANAGUÁ, Paulo Antonio. "Ripstein y el melodrama: a través del espejo". *Nosferatu*, n. 22, 1996, p. 10-13.

PINTO VEAS, Iván. "Entrevista a María Paz González." *laFuga*, n. 13, 2012.

RAMOS, Paulo Roberto. "Nelson Pereira dos Santos: resistência e esperança de um cinema." *Estudos Avançados*, v. 21, n. 59, 2007, p. 323-352.

ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2003.

_____. *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2004.

RODRÍGUEZ, Marta; SILVA, Jorge. "Colombia: la memoria popular (1977)". In: VV.AA. *Hojas de cine: testimonios y documentos del nuevo cine latino-americano, Vol I*. México DF: UAM, 1988, p. 202-210.

SADLIER, Darlene J. "Introduction: A Short History of Film Melodrama in Latin America". In: SADLIER, Darlene J. *Latin American melodrama: passion, pathos, and entertainment*. Urbana e Chicago: University of Illinois Press, 2009, p. 1-18.

_____. "Nelson Pereira dos Santos's Cinema de lágrimas". In: SADLIER, Darlene J. *Latin American melodrama: passion, pathos, and entertainment*. Urbana e Chicago: University of Illinois Press, 2009b, p. 96-109.

SUÁREZ, Juana. "El decline del melodrama. Cineastas contemporáneas latinoamericanas y la transformación del género." *Cinémas d'Amérique latine*, n. 22, 2009, p. 114-127.

VILLAÇA, Mariana Martins. *O Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) e a política cultural em Cuba (1959-1991)*. 2006. Tese (Doutorado em História Social) – Programa de Pós-Graduação em História Social - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo.

XAVIER, Ismail. "Cinema político e gêneros tradicionais: A força e os limites da matriz melodramática." *Revista USP*, n. 19, 1993, p. 115-121.



____. "Nelson Rodrigues no cinema (1952-99): anotações de um percurso." In: XAVIER, Ismail. *O Olhar e a Cena*. São Paulo: Cosac Naify, 2003. 161-222.

____. "The Humiliation of the Father: Melodrama and Cinema Novo's Critique of Conservative Modernization". In: SADLIER, Darlene J. *Latin American melodrama: passion, pathos, and entertainment*. Urbana e Chicago: University of Illinois Press, 2009, p. 77-95.

Filmografia

Argila [longa-metragem] Dir. Humberto Mauro. Brasil Vita Filmes, Brasil, 1940. 90 minutos.

Armiño Negro [longa-metragem] Dir. Carlos Hugo Christensen. Argentina Sono Film S.A.C.I., Argentina, 1953. 104 minutos.

A Vida Invisível [longa-metragem] Dir. Karim Aïnouz. Sony Pictures et al., Brasil/Alemanha, 2019. 139 minutos.

Boca de Ouro [longa-metragem] Dir. Nelson Pereira dos Santos. Copacabana Filmes et al., Brasil, 1962. 101 minutos.

Campesinos [documentário] Dir. Marta Rodríguez e Jorge Silva. Fundación Cine Documental, Colômbia, 1975. 50 minutos.

Cecilia [longa-metragem] Dir. Humberto Solás. Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficos (ICAIC)/Impala, Cuba/Espanha, 1982. 127 minutos.

Cinema de Lágrimas [longa-metragem] Dir. Nelson Pereira dos Santos. British Film Institute (BFI) et al., Brasil et al., 1995. 97 minutos.

Deus e o Diabo na Terra do Sol [longa-metragem] Dir. Glauber Rocha. Copacabana Filmes, Brasil, 1964. 118 minutos.

El Principio [longa-metragem] Dir. Gonzalo Martínez Ortega. Estudios Churubusco Azteca, México, 1973. 135 minutos.

Enamorada [longa-metragem] Dir. Emilio Fernández. Panamerican Films, México, 1946. 99 minutos.

Fresa y Chocolate [longa-metragem] Dir. Tomás Gutiérrez Alea. Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficos (ICAIC) et al., Cuba et al., 1993. 108 minutos.

Juego Peligroso [longa-metragem] Dir. Arturo Ripstein e Luis Alcoriza. Alameda Filmes/ Nacional Cinematográfica, México, 1966. 94 minutos.

Konga Roja [longa-metragem] Dir. Alejandro Galindo. Producciones Raúl de Anda, México, 1943. 110 minutos.

La Balandra Isabel Llegó Esta Tarde [longa-metragem] Dir. Carlos Hugo Christensen. Bolívar Film, Venezuela/Argentina, 1950. 96 minutos.



La Historia Oficial [longa-metragem] Dir. Luis Puenzo. Historias Cinematograficas Cinemania/ Progress Communications, Argentina, 1985. 112 minutos.

La hora de los Hornos [documentário] Dir. Fernando Solanas. Grupo Cine Liberacion/ Solanas Productions, Argentina, 1968. 360 minutos.

Lina de Lima [longa-metragem] Dir. María Paz González. Quijote Films et al., Chile/Peru et al., 2019. 83 minutos.

María Candelaria [longa-metragem] Dir. Emilio Fernández. Films Mundiales, México, 1944. 102 minutos.

Memorias del Subdesarrollo [longa-metragem] Dir. Tomás Gutiérrez Alea. Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficos (ICAIC), Cuba, 1968. 97 minutos.

O Guarani [longa-metragem] Dir. Salvatore Lazzaro. Empresa Lazzaro e Cia., Brasil, 1991. Duração desconhecida.

Praia do Futuro [longa-metragem] Dir. Karim Aïnouz. Coração da Selva et al., Brasil/Alemanha, 2014. 106 minutos.

Reed, México Insurgente [longa-metragem] Dir. Paul Leduc. Ollín y Asociados, México, 1973. 124 minutos.