

**O MELODRAMA EM A SOMBRA DO PAI**

**THE MELODRAMA IN A SOMBRA DO PAI**

**EL MELODRAMA EN A SOMBRA DO PAI**

**Roberval de Jesus Leone dos Santos**

Universidade Federal da Bahia

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7011-7325>

Salvador, BA, Brasil

Recebido: 19/09/2023 / Aprovado: 14/04/2024

Como citar: SANTOS, R. J. L dos. O Melodrama em A Sombra Do Pai. Revista GEMInIS, v. 15, n. 2, p. 185–207, 2024.

Direito autoral: Este artigo está licenciado sob os termos da Licença Creative Commons-Atribuição 3.0 Internacional.

## RESUMO

Este artigo analisa o filme *A sombra do pai* (Gabriela Amaral Almeida, 2018) com base nos conceitos que a literatura vem construindo em torno do melodrama, para mostrar que a obra, ainda que conserve o gênero de horror e outros similares, é melodramática. Como resultado, a hipótese segundo a qual o cinema brasileiro permanece melodramático é reforçada.

**Palavras-chave:** cinema brasileiro contemporâneo; melodrama; som do filme.

## ABSTRACT

This paper analyzes the film *A sombra do pai* (Gabriela Amaral Almeida, 2018) based on the concepts that written works have been building around melodrama, to show that the work is melodramatic, even though it retains the horror genre and other similar genres. As a result, the hypothesis according to which Brazilian cinema remains melodramatic is reinforced.

**Keywords:** contemporary Brazilian cinema; melodrama; sound of film.

## RESUMEN

Este artículo analiza la película *A sombra do pai* (Gabriela Amaral Almeida, 2018) a partir de los conceptos que la literatura ha ido construyendo en torno al melodrama, para mostrar que la obra, si bien conserva el género de terror y otros géneros similares, es melodramática. Como resultado, se refuerza la hipótesis según la cual el cine brasileño sigue siendo melodramático.

**Palabras Clave:** cine brasileño contemporáneo; melodrama; sonido del filme.

## INTRODUÇÃO

O melodrama, em qualquer de suas acepções<sup>1</sup>, parece exercer medo, fascínio ou repugnância. A relação que os campos cultural e acadêmico têm com o melodrama geralmente passa por algum tipo de desmedida, que vai do que Xavier (2003, p. 88) designa por “euforias ingênuas quanto ao alcance do gênero” até a má compreensão (Nogueira, 2008; Bragança, 2007; Xavier, 2003, p. 85).

Xavier (2003) adota um tom sóbrio no conhecido estudo sobre o melodrama, fundamentando-o, com base em Thomasseau (2005), na “tradição”. Nas últimas páginas do texto, contudo, o autor opina<sup>2</sup> mais do que demonstra, para desqualificar o gênero, provavelmente exigindo deste o que não é capaz de fornecer (Barreto, 2021). Zarzosa (2013), segundo a leitura de Silva (2021), desafia essa mesma “tradição” na qual Xavier (2003) se baseia, para estabelecer uma conjectura segundo a qual o melodrama não dramatiza o sofrimento com o escopo de evidenciar valores, mas, sim, dramatiza esses valores para minimizar o sofrimento (Silva, 2021).

No campo da realização, veja-se, por exemplo, a preocupação que a produção do seriado televisivo *The wire* (2002-2008) teve em categorizá-lo como um drama realístico quase puro, mesmo considerando que, na verdade, “dialoga” com “o neorealismo cinematográfico italiano, o

---

<sup>1</sup> Gênero (Thomasseau, 2005; Oroz, 1999); atributo do gênero, como o “melodrama social” de Cawelti (1991); modo (Elsaesser, 1991; Mittel, 2012); imaginação (Brooks, 1991); ou como palavra em seu sentido mais fraco (Goldberg, 2016).

<sup>2</sup> Cito exemplos: “Há melodramas de esquerda e de direita, contrários ou favoráveis ao poder constituído, e o problema não está tanto numa inclinação francamente conservadora ou sentimentalmente revolucionária, mas no fato de que o gênero, por tradição, abriga e ao mesmo tempo simplifica as questões em pauta na sociedade (...)” (Xavier, p. 93). O que se pode dizer a respeito de “tradição”, no melodrama, na medida em que o gênero se reinventa? Há várias obras que negam a afirmação, como *Tudo sobre minha mãe* (Pedro Almodóvar, 1999), no qual questões difíceis de abordar no tempo de uma película (patriarcado e transexualidade são exemplos) são narradas por meio de personagens complexos antes mesmo da onda dos direitos de quarta geração (Hall, 2019). Mais adiante, em um trecho menos obscuro, opina o autor: “No autocomentário, o melodrama celebra sua legitimidade como santuário de nossa autoindulgência, onde cedemos com prazer à experiência regressiva que o gosto exigente e a racionalidade julgam cafona e sem efeito de conhecimento” (Xavier, p. 98-99). Se for para seguir o que exige o gosto e para racionalizar formas artísticas, pode-se dizer o mesmo de qualquer outro gênero, usando como “razão” o gênero oposto. Portanto, não é só o melodrama que sofre tal perseguição. Além disso, o autor esquece que o melodrama pode funcionar associado a outros gêneros com mais ou menos ênfase de seu caráter. *Lucía* (Humberto Solás, 1968) é um exemplo do uso útil do melodrama para abordar questões sociais, no caso o ponto de vista de uma mulher ao longo da história de Cuba. O filme teve claro caráter educativo para a sociedade instaurada por Fidel Castro, mas também uma crítica à própria sociedade nova (a protagonista, apesar do novo papel social, se mantém enlaçada pelo patriarcado), o que nega a pretensão de Xavier (2008) de que o melodrama apenas se presta à autoindulgência.

melodrama e o procedural policial de tevê” (Araújo, 2019, p. 38). A obra quase ufanista de Almodóvar, por sua vez, que parece elevar o melodrama à expressão máxima dos temas contemporâneos, demonstra o quanto permanece (Moura, 2016).

Este artigo não foge da tripla tensão que o melodrama promove, entre medo, fascínio e repugnância. Pelo contrário, aproveita esse movimento para, com base em um produto específico, o filme *A sombra do pai*, entender se há algum vínculo entre o filme e o melodrama (gênero, modo, imaginação etc.), sob a perspectiva de uma estrutura ou conjunto de invariantes.

### **A AUTORIA DE A SOMBRA DO PAI<sup>3</sup>**

*A sombra do pai* é um filme do gênero drama, segundo o IMDb<sup>4</sup>. De acordo com a distribuidora, pertence, também, ao fantástico e ao suspense<sup>5</sup>. Outros sites incluem terror na classificação<sup>6</sup>. Festivais pelos quais o filme passou, todos do gênero horror ou fantasia, confirmam a classificação<sup>7</sup>.

Em uma entrevista, a diretora diz que fez um filme de terror e de horror, mas o entrevistador classifica o filme como suspense. Em outra entrevista, a diretora explica como aprendeu a gramática do terror para fazer um filme que mostra um drama social (Almeida, 2018; Almeida, 2019). São muitos os vídeos com entrevistas concedidas nos quais suspense e fantasia (menor grau) e terror e horror (maior grau) sustentam a classificação de gênero e moldam as escolhas autorais<sup>8</sup>.

Aliás, o fato de a diretora afirmar que construiu a personagem Jorge<sup>9</sup> como o “seu” Frankenstein e as referências que disse ter, na infância ou na adolescência, a respeito de magia e bruxaria, corroboram o fato de que o objetivo da diretora foi usar a gramática dos gêneros terror e horror (narrativa em geral) e suspense e fantasia (preenchimentos narrativos). O fato de os filmes

---

<sup>3</sup> Ver <https://www.pandorafilmes.com.br/filmes/sombra-do-pai/>. Acesso em 16 abr. 2024.

<sup>4</sup> [https://www.imdb.com/title/tt6388464/?ref=ext\\_shr\\_lnk](https://www.imdb.com/title/tt6388464/?ref=ext_shr_lnk). Acesso em 16 abr. 2024.

<sup>5</sup> <https://www.pandorafilmes.com.br/filmes/sombra-do-pai/>. Acesso em 16 abr. 2024.

<sup>6</sup> Como <https://cinemacomrapadura.com.br/criticas/543749/critica-a-sombra-do-pai-2018-um-filme-de-morto-vivo/>. Acesso em 16 abr. 2024.

<sup>7</sup> [https://www.imdb.com/title/tt6388464/awards/?ref=tt\\_awd](https://www.imdb.com/title/tt6388464/awards/?ref=tt_awd). Acesso em 16 abr. 2024.

<sup>8</sup> Por exemplo: <https://cultura.uol.com.br/videos/69019-a-sombra-do-pai-entrevista-com-gabriela-amaral-filme.html>. Acesso em 16 abr. 2024.

<sup>9</sup> Jorge (Júlio Machado), um operário da construção civil, é pai de Dalva (Nina Medeiros) e irmão de Cristina (Luciana Paes).

anteriores<sup>10</sup> e sua formação<sup>11</sup> habitarem essas gramáticas leva a crer que o investimento, de fato, se deu com esse objetivo (Amaral, 2019). Nas fontes analisadas (sites relacionados com a produção e distribuição do filme e outros como o já citado IMDb, Filmow, Adoro Cinema, Omeletes) não há referência que o classifique como melodrama.

## O MELODRAMA

Como assinala Carvalho (2011), “o melodrama é um gênero de difícil definição, uma vez que seus usos e significados vêm sofrendo inúmeras mudanças ao longo do tempo”. A dificuldade não está exatamente no reconhecimento do melodrama enquanto tal, pois a própria tripla tensão mencionada se dá em impressões que são desenvolvidas quer a partir do senso comum, quer a partir de oposições culturais entre o que se considera o bom e o mau gosto (Bosi, 2015; Kaplan, 1993; Eco, 1993; Sontag, 2018), ou mesmo da própria gramática melodramática que a recepção tem em seu repertório simbólico (Oroz, 1999; Merisio, 2017).

Parece que a dificuldade está relacionada à incessante contração entre texto e contexto, no âmbito das relações sociais que agem algumas vezes como determinantes dos modelos adotados para a compreensão do melodrama enquanto fenômeno da cultura. Não é à toa, ao que parece como grande diferença em relação a outros gêneros, a produção de um número considerável de categorias para caracterizar a obra com algum tipo de tom melodramático, como numa escala: gênero, modo e imaginação são alguns exemplos. O consenso, também, sobre o conceito e o alcance de suas ramificações no mundo temático que o próprio melodrama constrói, às vezes de modo assumido (em Douglas Sirk, por exemplo), outras de modo velado (Morisawa, 2016), é uma peça ausente nesse jogo (Silva, 2021).

Entretanto, o melodrama parece não alterar suas estruturas básicas, mesmo com as modificações que a ordem social vai assumindo ao longo do tempo. Em lugar disso, o melodrama, mantendo as características reconhecíveis, deixa os revestimentos dessas estruturas se moldarem, justamente para expressar mais ou menos o que a ordem social expressa em cada momento, isto é, o resultado das negociações em contexto social: *Kramer vs. Kramer* (Robert Benton, 1979) é um melodrama impensável no alvorecer do cinema, em que um homem assume o lar em lugar da mulher; outro melodrama impensável antes da revolução feminista é *Carol* (Todd Haynes, 2015). Xavier (2003) cita outros exemplos e os filmes de Rainer Werner Fassbinder o dizem bem.

---

<sup>10</sup> <https://www.imdb.com/name/nm2681575/>. Acesso em 16 abr. 2024.

<sup>11</sup> <https://www.escavador.com/sobre/1142847/gabriela-amaral-almeida>. Acesso em 16 abr. 2024.

Trata-se, pois, de um conjunto de elementos invariantes que apenas mudam de posição ou de intensidade por sobre e por baixo do conteúdo onde é aplicado, conforme o caso, para expressar quase sempre e muitas vezes necessariamente *pathos*.

Boa parte da literatura é quase unânime neste sentido: é o “*archetype of melodrama*” de Cawelti (1991); são os esquemas e flexibilidades de Oroz (1999); em Martín-Barbero (1977), as estruturas dramáticas (esquemática e polarização); em Xavier (2003, p. 89), o perfil básico; em Huppés (2000), os ajustes ou arranjos melodramáticos que estabilizam o gênero; quanto aos clássicos, como Thomasseau (2005), o próprio Cawelti (1991), Mulvey (1989) e tantos outros, a sinonímia em torno da palavra estrutura ou de expressões como “elementos básicos” ou mesmo “conteúdo específico” é suficiente para rememorar: qualquer que seja a designação parece razoável supor que o melodrama é uma estrutura fixa de efeitos variáveis atuando em conteúdos que interagem com as relações sociais ao longo do tempo. Os invariantes parecem se infiltrar no conteúdo dos produtos e na narrativa, mas também em praticamente todos os componentes que os formam, até mesmo a característica de serialidade (Mittel, 2012).

Os invariantes modificam as posições e os pesos conforme sejam manipulados pelo estilo e pela autoria, no âmbito do que cada época ajusta em termos de negociação social. Embora perpassa a história no bojo de estruturas fixas, o melodrama se modifica exatamente para manter-se ou, para falar como Huppés (2000), permanecer, o que também afirma Martín-Barbero (1977, p. 166). Evidentemente, invariantes, aqui, são adotados no mesmo sentido das regularidades de Bakhtin (2000).

Note que essa capacidade adaptativa do melodrama<sup>12</sup> pode ser a responsável pela própria sobrevivência dos gêneros e modos com os quais convive em caráter ligante ou simbiótico – quiçá, às vezes, predatório – e mesmo de geração ou manutenção de gêneros, comportamentos, estilos e outros. De fato, Brooks (1991) nos fala da retórica melodramática que, por assim dizer, salva a literatura realista; deduzimos, a partir de Sontag (2018), que a cultura *camp* é cria do melodrama.

Um invariante é, por certo, o excesso (Martín-Barbero, 1977, p. 166), admitido até mesmo por Zarzosa (2013), embora fora da posição tradicional. A música é outro (Martín-Barbero, 1977, p. 160), que está fincado na etimologia inclusive (Thomasseau, 2005, p. 16; Oroz, 1999, p. 38). Outro invariante: a recorrência em mostrar (Xavier, 2003, p. 97), mais do que dizer ou contar, para que as coisas e o mundo sejam vistos ou ouvidos (Thomasseau, 2005). Por fim, vejo como quarto

---

<sup>12</sup> Está fora do escopo do artigo entender a ontologia que caracteriza esse ímpeto do melodrama. Ver, a respeito, Williams (2014), Huppés (2000) e Brooks (1991).

invariante – não seria surpreendente haver outros – a presença inevitável das emoções básicas (Martín-Barbero, 1977, p. 159-161; Huppés, 2000; Oroz, 1999, p. 18).

### ***A SOMBRA DO PAI***

Há muitas maneiras de se analisar *A sombra do pai*<sup>13</sup> para mostrar que a autoria utiliza recursos estilísticos e funcionais para representar a narrativa no âmbito do horror, do terror ou da fantasia. Uma das maneiras é comparar o filme com obras paradigmáticas associadas aos gêneros e confirmar as comparações com os conceitos pertinentes que a literatura vem elaborando ao longo do tempo a respeito desses gêneros<sup>14</sup> (Tabela 1). Pode-se fazer isso com o uso da imagem, do som, da narrativa ou de uma mistura. Uso mais o som, até porque a paisagem sonora é reconhecidamente importante em filmes de terror e de horror (Flôres, 2013; Chion, 2016; Manzano, 2010).

**Tabela 1:** Clichês do filme

<b>Clichê</b>	<b>Objetivo</b>	<b>Referência</b>
Sirene encerra uma aula.	Conclui a cena e mostra que a garota lida com mortos e tem uma amiga sinistra (exposição).	<i>Tortura do desejo</i> (Alf Sjöberg, 1944).
Martelada rompe a sepultura.	Enuncia o subgênero e cria a ligação dos mortos com os vivos.	São muito comuns em toda sorte de filmes com zumbis ou mortos-vivos do que Zé do Caixão foi mestre.
Levitação de morto acompanhada por <i>back</i> sonoro de suspense.	Associar a filmes de horror.	<i>O exorcista</i> (William Friedkin, 1973) ou o programa <i>Fantástico</i> ao abordar o sobrenatural (anos 1980).
<i>Travelling</i> de aproximação com som de suspense para a coisa misteriosa.	Promove sensação de presença sobrenatural ou de algo misterioso sem revelação. Aqui acontece, por exemplo, quando o soldador está na profundidade	<i>Nós</i> (Jordan Peele, 2019).

<sup>13</sup> Sinopse da distribuidora: <https://www.pandorafilmes.com.br/filmes/sombra-do-pai/>. Acesso em 16 abr. 2024.

<sup>14</sup> Para uma compreensão detalhada dos gêneros ver Altman (2000) e Pavis (2008).

	de campo e Jorge no primeiro plano.	
Corte para um plano onde um som repentino e intenso (geralmente grave) singra o silêncio.	Difícilmente um filme de terror se sustentaria sem esses sons (Flôres, 2013; Chion, 2016; Manzano, 2010).	Boa parte dos filmes de terror, mas <i>O iluminado</i> (Stanley Kubrick, 1980) é de eleição.
Queda de corpos como se fossem sacos de cimento indo ao chão, como no suicídio do colega de Jorge.	O objetivo é acrescentar valor à queda, para reiterar a presença do Mal (Chion, 2016).	<i>Exorcist II: the heretic</i> (John Boorman, 1977).
Aparição de bonecas, bonecos e figuras similares sempre em uma atmosfera sonora de mistério ou suspense.	Cria um universo infantil, mas completamente dominado pelo macabro ou, pelo menos, por coisas de magia e bruxaria. Possivelmente, os filmes de boneca e bonecos com alma maligna são as referências do filme.	<i>Annabelle</i> (John R. Leonetti, 2014), <i>Barbarella</i> (Roger Vadim, 1968).
A sistemática entrada repentina em quadro de mãos. Em todas essas entradas em quadro há um som adicionando valor (CHION, 2016) à imagem.	O objetivo é causar medo, mas o conteúdo é associado a significados que o filme precisa passar para a recepção, a fim de que o fio da meada não se perca, como em quase todo drama clássico (BORDWELL, 2005).	Uma referência bem conhecida é, sem dúvida, <i>It</i> (Andy Muschietti, 2017), com as entradas de mão ou cabeça sucedidas por sons de sopro assustadores.
Presença intensa do bizarro. A arte da árvore, nesse caso, acompanhada de esquisitos sons de pássaros como numa floresta, a qual, de resto, inexistente, a não ser na	Promove fantasia, até porque a apoteose da árvore acontece na manhã seguinte.	<i>A família Adams</i> (Barry Sonnenfeld, 1991), com ênfase no seriado televisivo homônimo.

imaginação da garota.		
Planos estáticos sucessivos com as personagens ausentes promovidos por sonoridades sinistras ou com algum som em crescendo.	Funciona como respiração do filme, na edição, mas também para induzir a potestade do Mal ou de um ambiente tomado pelo sobrenatural.	<i>A mão que balança o berço</i> (Curtis Hanson, 1992).
Invocação de espíritos, rituais de magia ou bruxaria, vodu, presença de zumbis e sons associados.	Criação de atmosfera, especialmente quando notamos cenas que poderiam ser retiradas sem que houvesse falta, como a de demonstração de vodu pela garota perversa.	<i>O bebê de Rosemary</i> (Roman Polanski, 1969) e <i>Hereditários</i> (Ari Aster, 2018).
Pressão por uma situação até que se precipita um desastre.	Atmosfera tanto de horror quanto de terror e, de início, suspense.	<i>Hereditários</i> (Ari Aster, 2018).
Som de enunciação de figuras sobrenaturais.	Artifício muito utilizado em todos os subgêneros citados, mesmo fantasia.	<i>Nosferatu</i> (F. W. Murnau, 1922).
Reanimação do morto. Essa cena, bastante recorrente em filmes de terror ou mesmo de horror, é muito regular. O morto abre os olhos e um som corta o ar. No caso em análise, é Jorge assumindo o papel de zumbi.	Trata-se de mostrar o atendimento do desejo de Dalva, que faz o pai manter-se vivo.	O antológico <i>Thriller</i> , videoclipe protagonizado por Michael Jackson.
Som dos créditos finais. Geralmente, em filmes desse tipo, o hábito é fechar os créditos com uma música associada ao gênero, mas mais para o gótico (BROOKS,	Concluir a catarse fílmica.	Quase todos os filmes desses gêneros, inclusive fantasia.

1991).

**Fonte:** elaboração própria

De fato, são frequentes as cenas em que se tem a sensação de que a autoria consagra o medo, o suspense e a imaginação performativa no interior das personagens como elementos que objetivam promover ora um, ora outro gênero.

Na cena em que uma árvore brota, a partir dos dentes da mãe de Dalva, e depois se transforma na própria mãe ressuscitada, ou naquela em que a garota devaneia em meio às roupas estendidas na corda, identificamos facilmente o tom fantástico, por exemplo. O mesmo acontece na identificação do tom de horror, quando o sobrenatural se manifesta em Jorge ou mesmo no vodu realizado pela amiga da garota, como se poderia dizer o mesmo do tom de terror, bem marcado com base nos recursos sonoros clássicos do gênero (Flôres, 2013; Chion, 2016; Manzano, 2010), como os cortes bruscos para aparições inesperadas e o som anunciador de algo terrível na iminência de acontecer, seguido de um respiro. Quanto ao drama (Bordwell, 2005), este se estrutura na própria jornada clássica da heroína.

Mas quando esses recursos, ainda que imbuídos de tais gêneros, atingem o excesso por meio da proliferação de clichês desses mesmos gêneros, o que se pode dizer? Teria sido a diretora traída pela força do melodrama? A Tabela 1 mostra um conjunto de clichês de horror, fantasia e terror. Veremos, a seguir, que não é exatamente o modo terrível, horrível ou fantástico o que faz a história funcionar no filme, inclusive a eficácia desses próprios gêneros, mas, sim, o modo melodramático.

Uma das facetas do melodrama é exatamente essa – do que o filme dá provas contundentes: o uso de outros gêneros e mesmo outros estilos numa espécie de *associação biológica*<sup>15</sup>. O melodrama se associa aos vários gêneros para reproduzir-se não necessariamente como melodrama o tempo todo, mas para emprestar seus invariantes aos gêneros associados, promovendo sensações sob um novo revestimento.

No presente caso, horror, terror ou fantasia acontecem, mas por intermédio de recursos melodramáticos, e o excesso de clichês reforça a constatação, sobretudo a intertextualidade com a quantidade de referências a outros filmes, que chega ao pastiche (Jamerson, 1993). Não vemos a inteireza, por exemplo, do terror, senão a forma terrível com a sensação final de compaixão, quando, por exemplo, o soldador provoca o suicídio de um operário. Não notamos o horror propriamente dito, senão lições morais (Brooks, 1991) empreendidas por artifícios horríveis – a

<sup>15</sup> A metáfora se refere aos tipos de relação ecológica (Relação Ecológica, 2022).

sombra do patriarcado, por exemplo, que é, na contemporaneidade, imoral; ou a superexploração do operário, também imoral desde os socialistas utópicos (Engels, 2017). Por fim, boa parte das cenas de fantasia não atinge aquele aspecto de extravagância e atemporalidade imaginativa típicos da fantasia dominante<sup>16</sup>, mas uma mescla entre isso e, às vezes, o mais puro *camp* (Sontag, 2018), como na cena do passe e na festa de aniversário de Dalva.

Nesse caso, os clichês funcionam como engrenagem hábil para que o melodrama se espalhe por todo o filme sob a capa dos mais diferentes gêneros, engendrando na recepção *pathos* e aquele espírito de organização moral que, a cada momento, a autoria inscreve conforme as negociações que completa no âmbito de seu contexto. No caso do filme, o contexto é a condição de um viúvo incapaz de substituir a maternidade, por ser ele próprio criador e produto do patriarcado, bem como a dificuldade inerente a um operário de acumular recursos e renda para a ascensão social.

A solução melodramática é transformar Jorge em um Frankenstein<sup>17</sup>, uma das personagens que mais despertam compaixão (Shelley, 2015), e Dalva em uma rainha do lar que renuncia à infância, tópico, se não tradicional, certamente contemporâneo do melodrama: renúncia da mãe, da namorada, da noiva e tantas outras renúncias femininas (Oroz, 1999). Por que não um filho em lugar de uma filha? Porque não é suficientemente melodramático: é bom lembrar que os invariantes melodramáticos, apesar de mudar de posição e de proporção, guardam historicidade e contêm os resíduos de suas épocas, como a figura da mulher objeto de renúncia (Oroz, 1999); se não for ela, alguém que assuma o lugar.

Quando deixamos a análise geral, dominada pelos clichês que impulsionam o melodrama por meio do excesso, e adentramos à análise local, são muitos os momentos em que o gênero melodramático atua de maneira pura, com as mesmas categorias que a literatura consagrou. Alguns exemplos.

Em 04min20s vemos a cena de um beijo ardente entre Cristina e o namorado (Elton). Cristina está costeadada por um arbusto florido amarelo. O objetivo principal de Cristina é casar-se, o que deixa claro na entrevista durante a visita da agente social: “mas eu estou de saída, porque vou me casar”.

Em 5min20s vemos Cristina fazer uma invocação para manter Elton, com os dizeres de “prender homem”, muito comuns na tradição mágica brasileira (Câmara Cascudo, 2001). A seguir,

---

<sup>16</sup> Ver nota 10.

<sup>17</sup> Originalmente Frankenstein é uma ficção científica (Shelley, 2015) sucumbida, afinal, ao melodrama.

submerge Santo Antônio de cabeça para baixo num copo com água: “Santo Antônio amarra meu homem; Santo Antônio amarra meu casamento”. O ápice da cena se dá quando a irmã ensina à sobrinha que essas coisas só se firmam com sangue.

Em menos de seis minutos de filme, cenas de horror, terror ou fantasia naturalmente aparecem, mas são como aquelas, de natureza melodramática, que dominam o que conta em termos de discurso e sentido. O suspense e a imaginação vão aparecendo mais como ornamento do que como conteúdo persuasivo do discurso narrativo, e parece que é a partir daí que a autoria perde o controle da trama para o melodrama em relação a uma imaginação de suspense que parece não atingir os objetivos: quando Jorge, em cerca de 8 min., diz que no caixão, além de ossos, havia o “vestido de flor amarela” com o qual a mulher foi enterrada, não é à atmosfera de mistério que nos vinculamos, mas à beleza fúnebre que o melodrama empresta a ritos de despedida, como no antológico funeral de *Imitação da vida* (Douglas Sirk, 1959).

Do encontro carnal e espiritual entre Cristina e Elton pintado com as cores do melodrama, saltamos para mais um amor melodramático. Trata-se de Abigail, amiga de Dalva, que se ressentido do fato de a mãe dar mais atenção à irmãzinha do que a ela. Nasce ali um ódio incontornável de Abigail, que será, mais adiante, resolvido pelo ardid do vodu, no interior de um quarto repleto de tons de rosa. O objetivo é trazer a mãe de Abigail “de volta”, para o que as duas amigas invocam espíritos. Fantasia e melodrama, portanto, agindo em simbiose para promover emoções, mas também marcas que definem, segundo a literatura, a natureza mesma do melodrama: o encargo materno deve e tem de ser infinito.

Como se vê, também aqui, a forma fantástica apenas maquia o interior melodramático. Aliás, o ritual, em um zenital absoluto, com as duas personagens sobre a cama e as cabeças unidas de maneira invertida, é a consecução mesma da estética derramada e excessiva cara ao melodrama. Dalva está com uma camisa com motivos floridos desenhados em tricô e Abigail tem uma camisa com um *button* na forma de um gatinho.

Quando as cenas de casa cortam para as cenas da construção, onde Jorge trabalha, ouvimos não uma paisagem sonora coerente com as agruras do trabalho operário, mas nada menos do que um sucesso da década de 1970<sup>18</sup>, ao que parece na própria diegese, quase um samba-canção interpretado por Cláudia<sup>19</sup> cujo tema é a dor de cotovelo.

---

<sup>18</sup> *Deixa eu dizer* (Ivan Lins e Ronaldo Monteiro de Souza, 1973).

<sup>19</sup> Atualmente Cláudia.

*Deixa eu dizer* continua na cena seguinte e alcança o choro de Cristina, em mais um rompimento com Elton, em relação ao qual imaginava que as imprecações e os pedidos a Santo Antônio iriam impedir (13mim30s). Santo Antônio aparece espatifado no chão, com o copo da mandinga derrubado. O som de rádio AM de uma música romântica, estilo juvenil dos anos 80, corta todo o quarto, enquanto a Cristina se desmancha em prantos com a cabeça sobre a mesa. “Ele te deixou, não é?”, pergunta Dalva ao abrir a porta. “Sai daqui, diabo”, responde a tia repleta de lágrimas. Dalva recompõe o Santo Antônio entre um abajur florido e uma caixa de música encimada por uma boneca aterrorizante.

O que estaria fazendo ali ao menos dois relacionamentos completamente imersos em tom melodramático? Não vislumbro mero preenchimento, senão ao menos duas razões: nosso cinema foi melodramático (Oroz, 1999) e continua a sê-lo, e, *et por cause*, é a maneira que a autoria encontra para se apropriar de outros gêneros e fazer a história rodar, inclusive o discurso do feminino da ótica feminina, que deve ser louvado. Isso não torna o cinema brasileiro menor. Torna-o apenas o que ele provavelmente vem sendo.

Ora, dificilmente um filme de terror, horror, fantasia e similares é terror, horror ou fantasia o tempo todo. As histórias paralelas, momentos de respiro, inserção de comédia etc. promovem a sucessão de movimentos que fazem a história seguir, especialmente se se trata do drama clássico (Bordwell, 2005). Há, como se sabe, momentos em falsete, quando determinada cena se reveste de suspense, mas, na verdade, é uma comédia. Sem isso, a história perderia o ritmo<sup>20</sup>.

O que acontece, porém, com *A sombra do pai* é que o recurso fundamental é o de estruturas melodramáticas, aparentemente inadmitidas, que não apenas fazem a história se mover, como também impedem o esboroamento, tal como, por exemplo, num romance gótico, em que a substância é melodramática, embora a forma seja de mistério (Brooks, 1991). O que ainda está para ser esclarecida é a dificuldade de o campo artístico brasileiro não admitir o uso do melodrama como recurso importante em seus filmes.

Noutra cena, um *rosé* é escolhido por Elton para, enfim, pedir a mão de Cristina em casamento. Ao fundo, uma mesa que o melodrama brasileiro consagrou como *camp*: suco em jarra, bandeja com empanada cortada em quadrados e torta de pão. Essa cena é interessante porque as primeiras transformações de Jorge em direção ao Frankenstein se opõem ao tom romântico do pedido de casamento. Na cabeceira da mesa, uma Dalva pela primeira vez sorridente. Ali também é o primeiro ponto de virada, porque Jorge terá de assumir o lar em lugar da irmã: “casinha nova;

---

<sup>20</sup> Ver nota 10.

quer ter filho? Deixa de ser retardada, Cristina”, diz Jorge, em tom machista, para uma Cristina perplexa. Também aí a estética do horror começa a ficar mais acentuada em diversos aspectos. É curioso essa atmosfera ter sido introduzida não pelo suspense ou pelos atos preparatórios do terror, mas pelo melodrama mesclado com fantasia. Ou seja, foi necessário o melodrama como propulsor para fazer o horror e o terror engrenarem rumo aos objetivos da autoria.

Mas o melodrama não desaparece aí. Vemos troca de beijos entre mortos-vivos nos filmes de TV a que Dalva assiste (19min30s), a flor de laranjeira artificial no cabelo de Dalva para a festa de São João; por fim, uma festa de São João que irrompe no filme anunciada por Amelinha cantando *Frevo mulher* (Zé Ramalho, 1979). É impossível não associar a aparição da cena da festa, quando corta do quarto no qual Dalva se arrumava, com o mais recôndito tom de telenovela (Martín-Barbero, 1977, p. 160; Oroz, 1999; Sadek, 2008), em sua sucessão inicial em câmera lenta enquanto a música de Amelinha dá o tom dos figurantes. Um cesto de maçã do amor preenche a direita do primeiríssimo plano de uma Dalva com sua quase imutável face sorumbática.

Quanto mais achamos que o tom melodramático tarda, ele reaparece em momentos dramáticos, como na cena em que Jorge toma café com Dalva. Jorge está completamente alheio dos assuntos mínimos, como férias escolares e fornecimento de marmitas, e Dalva, de supetão, põe a mão pequena sobre a mão gigantesca de Jorge e diz: “vai ficar tudo bem”. Jorge olha o gesto, se surpreende e nos comovemos. Corta para uma cena em que a ponta da ferragem faz um ferimento em suas costas. Como um carma, Jorge carregará a ferida estoicamente até o fim, quando se transforma em zumbi.

Chama a atenção, também, a própria ambiguidade, em alguns momentos, entre a evidência do melodrama, para o analista atento, e a forma do horror da qual o filme se reveste: em 32 min., o colega de Jorge, no final de mais um turno, já desempregado, abraça-o de modo inesperado. A situação é verdadeiramente patética, pois temos, de um lado, um colega de trabalho carente de apoio, sem saber o que dizer em casa. De outro lado, temos um desajeitado grandalhão que parece nunca ter conhecido o afeto ou, se conheceu, não incluiu o de pessoas do mesmo gênero que o dele: fica simplesmente de braços estendidos e mãos pensas enquanto o colega o abraça com força, até que se desgruda do colega e deixa o espectador constrangido.

A trama segue. Emerge o som clássico de suspense enquanto uma entidade que desconhecemos solda alguma coisa através de uma janela, mesmo com o turno encerrado (esse mesmo soldador aparece sem a face mais adiante). Ouve-se um estrondo. Jorge se assusta. É o som típico de um corpo que cai. De fato, o colega está estendido no pátio da construção. Suicídio? Assassinato pela entidade? A sequência pode ser lida como melodramática: o desamparo piorado

pela recusa do abraço de Jorge leva o indivíduo à morte, e isso causa compaixão; mas também pode ser lida como uma sequência de horror, na forma: uma entidade, que já domina a vida de Jorge, se insinua em segundo plano (o som e a atmosfera o dizem bem), para promover, como em todo horror clássico ou mesmo terror, a eliminação de mais uma vítima. Mais uma vez o melodrama injeta substância à forma escolhida pela autoria.

Estamos apenas no primeiro terço do filme: Dalva corre ao quarto do pai em busca de alguma foto da mãe de cuja imagem já começa a esquecer. O pai ouve um barulho, vai ao quarto, senta-se à beira da cama e chora copiosamente, após encolher-se em posição fetal – em quantos melodramas vê-se o mesmo? –, enquanto a filha está escondida embaixo da cama: mais *pathos*, agora entre as personagens. Sob o Frankenstein há uma criança assustada e digna de pena. A face de Dalva é o outro do par agente-paciente de toda cena melodramática: “não fique assim, não chore”, ela deve dizer em pensamento. É o que vemos na face de Dalva, impossibilitada de afagar o pai. O choro fora de plano o torna mais comovente.

A sombra da culpa, sentimento comum no melodrama, não tarda a aparecer, assumida por Cristina, quando visita Jorge no leito de um hospital, onde aparece após uma queda brusca motivada pela bebida. É o prenúncio para a assunção do lar por parte da irmã, pelo menos por um momento (perto de 60 min.).

Das cenas estáticas de bonecas, umas esquetejadas, outras inteiriças, embora pareça ser a intenção da autoria, não é a atmosfera de medo e pavor que lembramos, mas, sim, a mais acentuada estética *camp*, como a do quarto de Abigail, já referido, a qual assume o paroxismo na sequência do aniversário. Essa cena irrompe com uma música de entretenimento noturno (55 min.)<sup>21</sup>.

Corta para um plano de perfil com Dalva sentada à mesa repleta de canapés em cone numa bandeja, com a outra repleta de doces enrolados nos conhecidos papéis franjados (azul e rosa), com copos plásticos, chapéus e uma trança de bexigas se derramando pela parede. Como esperado, chega um bolo quadrado com cobertura de chocolate, o qual a nossa estética *camp* sempre aceita ser confundido com torta, assentado em uma bandeja de papelão revestida de papel alumínio. Para melhorar o efeito, Cristina trás o nome da aniversariante, Dalva, com velas compostas pelo seu nome, pondo U no lugar de L.

É verdade que essa intromissão da estética melodramática no âmbito do horror pode ser um recurso que a autoria encontrou para chamar a atenção da recepção, numa espécie de montagem assíncrona que valoriza o raciocínio ideológico (Flôres, 2013), pois as respectivas faces de Jorge e

---

<sup>21</sup> *I wanna see you tonight* (Rafael Cavalcanti, 2018).

Dalva destoam da ocasião. A hipótese é plausível, porque da sequência do aniversário corta para a sequência da desolação, com bolas murchas, uma pilha de prato da pia etc. Enquanto notamos a atmosfera de incômodo, certo sonambulismo por parte das personagens e a certeza de que Jorge já é quase um zumbi aparece, contraditoriamente, uma estética quase oposta, instalada pelos elementos melodramáticos. No filme, essa sequência é paradigmática nesse sentido. Se assim for, o efeito ideológico não parece ser bem sucedido, porque, por assim dizer, a atmosfera não melodramática passa a ser mera abstração, algo secundário, que só emerge para a consciência porque sabemos se tratar de um filme de horror ou terror, devido à aparição de certos momentos de medo ou susto<sup>22</sup> nas cenas pregressas.

O que se instala na festa de aniversário é, ao fim e ao cabo, a estrutura melodramática, especialmente por parte de dois dominantes: o comportamento brega do casal e a estética *camp*, seja pela cenografia e objetos de cena, seja pela música, seja pelos diálogos. Note que o ritual assume o ciclo completo, quando Cristina pergunta a Jorge se este comprou um presente para Dalva. Diante da negativa, Cristina entrega um presente a Jorge para que este finja que comprou e dê à filha. O presente é um coelho de pelúcia movido à pilha dentro de uma caixa plástica, notável objeto da estética *camp*. Quando o coelho começa a se mover sobre a banca soltando um som entre o estridente e o melífluo – lembra o som dos brinquedos antigos de apertar, para uso especialmente na água –, após Elton ensinar a Dalva como funciona, lembramos imediatamente da estética derramada de Sirk.

Numa experiência bem comum de escola, Dalva plantou um pé de feijão no algodão. O dela foi o único que não nasceu. Mais tarde, ela faz o mesmo com os dentes da mãe, que dá fruto à própria mãe. A moral melodramática, em sua grandeza, surge numa cena que passa despercebida. Poucas cenas após Dalva plantar os dentes da mãe, Jorge aparece no quarto dela colocando a coleção de objetos de feitiçaria da filha – pelo menos é o que ele imagina e o que parece – em uma sacola. Dalva protesta alegando que aquelas são as coisas dela. Rispidamente, empurra a filha de volta à cama e manda que ela se arrume, pois iriam passear “como uma família normal, eu e você”: se o lar esboroa por motivos adversos ou se os alicerces capazes de mantê-lo no eixo de conformidade em relação aos olhos do social se abalam, cumpre recolocar as coisas no lugar. Não é normal uma garota manipular objetos de uma morta, colecionar quinquilharias com aparência de

---

<sup>22</sup> A meu ver, só há uma cena de medo seguido de susto efetivo: é em 1 h. 03 min. De fato, assistindo à a cena uma ou 100 vezes, o susto se repete, mercê do efeito sonoro bem posto.

feitiçaria, ficar enfurnada em casa durante as férias, bem como a série de acontecimentos esquisitos presenciada pelo pai, como a sessão espírita promovida por Dalva.

Normal é que essas coisas, se existem, permaneçam no subterrâneo, mas não no lar infantil. Lembremos *Hereditários*: a vida cotidiana não pode ser comprometida pelo subterrâneo, cada uma ocupando sua dimensão. Em *A sombra do pai* ela o é, cabendo ao melodrama ajustar. Mais do que isso: por qualquer que seja o ângulo, a culpada é sempre a mulher: Dalva e a tia, na ótica masculina, são as culpadas pelo sobrenatural que se apossa daquele lar. Cumpre recolocar as coisas na ordem natural, nem abaixo, nem acima desta, e para tal empresa o melodrama se faz presente. Ora, mas este precisa aparecer com o grotesco para fazer-se atuar: a cena em que Jorge exerce o passeio com Dalva é singular. Lembramos imediatamente da cena em que o Frankenstein de James Whale sem querer deixa uma garota se afogar. Aqui Jorge empurra o balanço a uma altura e ímpeto imbuídos de excesso, fazendo a garota gritar e se horrorizar. O lanche do passeio, antes da cena do balanço, é um algodão doce. Um ódio súbito por Dalva emerge do desajeitado Jorge fazendo o balanço voar. O que é horrível torna-se compadecedor.

Note que a consciência da monstrosidade do pai, incapaz de suportar o encargo doméstico com o encargo do trabalho, como fazem as mulheres, vem da constatação da falta de comida em casa por uma Dalva angustiada, que diz ao pai que vai trazer a mãe de volta. Jorge a repreende e diz que a filha é quem deveria ter morrido no lugar da companheira. Surge um misto de efeito sonoro e música para encerrar a cena de arrependimento do pai. Corta para Dalva destruindo a árvore. A seguir, corta para a tia acordando atordoada tendo uma premonição do que estava a acontecer no lar de Dalva. Cristina corre, na manhã seguinte, para a casa de Dalva e a encontra chorando dentro de um armário. Só não é mais comovente porque de certa forma esperávamos que Dalva estivesse ali mesmo. Após o banho de banheira que Cristina dá na sobrinha o único abraço no filme acontece. A tia se comove possivelmente arrependida de ter deixado o lar com uma criança objeto do descaso de uma monstrosidade. Dalva se empanturra de uma macarronada com molho vermelho. É a engrenagem melodramática nisso tudo sempre e por toda a parte nas bases originais, quer como excesso, quer como expiação: a maternidade, o segundo sentido, a intuição feminina, elementos clássicos que fizeram o melodrama ser clássico, especialmente entre nós (Oroz, 1999; Huppés, 2000).

Enfim, a mãe brota dos dentes plantados (1h09min). Dalva transfere o broto da mãe para o quintal e, a partir daí, o desenlace do filme começa, com o tom melodramático ganhando mais forma a partir da ressuscitação da mãe. A anábase da mãe é a redenção e a catábase do pai a punição. Trata-se da restituição do lar, com a mulher assumindo o “seu” lugar: “volta pra mim, mãe,

volta pra gente”, pede Dalva ao “plantar” a mãe. Um lar sem mãe, com um pai desajustado, produto de uma sociedade carcomida, assolado pela exploração capitalista no seio do operariado, é degeneração. O efeito moral se cumpre.

Na tipologia de Martín-Barbero (1977)<sup>23</sup>, a qual associa melodrama (sentimentos) com a atuação de personagens dramáticos (tipos ou paradigmas), identificamos Jorge como o agressor. Dalva é a vítima, “encarnação da inocência e da virtude, quase sempre mulher. (...) Sociologicamente a vítima é uma princesa que se desconhece enquanto tal e que, tendo vindo de cima, aparece rebaixada, humilhada, tratada injustamente” (Martín-Barbero, 1977, p. 164). A mãe de Dalva encarna a justiceira ou protetora, papel, de certa forma, desempenhado, também, por Cecília, naturalmente em nome da mãe morta. Para Martín-Barbero (1977, p. 164), nesse esquema, “é o personagem que, no último momento, salva a vítima e castiga o Traidor”, que é o que vemos ao fim da trama. O último elemento do esquema é o bobo, encarnado por Elton – todas as aparições se enquadram no âmbito da bobagem –, “que está fora da tríade dos personagens protagonistas, mas pertence sem dúvida à estrutura do melodrama, na qual representa a presença ativa do cômico, a outra vertente essencial da matriz popular” (Martín-Barbero, 1977, p. 165).

### CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para fazer melodrama, falando como Thomasseau (2005), é necessário alto investimento em técnica visual e sonora, competência interpretativa (*mise en scène*) e qualidade autoral. Ou seja, o melodrama demanda talvez mais capital artístico do que outros gêneros. Não é tão simples realizar melodramas. Isso significa que a dificuldade da autoria em assumir o melodrama como escolha pode derivar de uma má compreensão (mercado e academia) a respeito do gênero associada a questões de mercado, que, conforme tem mostrado a literatura usada neste texto, normalmente impõe ao melodrama a condição de “arte menor”.

Este texto mostra que, a despeito da não assunção, pela autoria, do melodrama como instituidor da obra, o campo acadêmico é capaz de readequar a classificação dos produtos ou mesmo esclarecer as questões de gênero e estilo, uma vez que filmes como *A sombra do pai* é de interesse ao estudo do cinema brasileiro contemporâneo, na medida em que reforça a hipótese de que sempre fomos (Oroz, 1999) e continuamos a ser um cinema melodramático. Para que não fôssemos, filmes como esse não poderiam estar no nosso campo simbólico.

---

<sup>23</sup> É praticamente a mesma de Thomasseau (2005).

Instigante é a questão de saber se bem-sucedida é a obra cuja autoria se realiza de modo muito próximo àquilo que a autoria concebeu (o texto domina o contexto e as escolhas do autor se mantêm; ainda melhor, o estilo doma o gênero) ou se é aquela obra cuja autoria se desconstrói para assumir outra feição, às vezes diferente das intenções iniciais da autoria (o contexto domina o texto e as escolhas do autor são contingentes; o gênero doma o estilo).

Note que não se trata de negar a incontestada presença do discurso feminino no filme. Apenas se afirma que isso vem pelos invariantes melodramáticos. De fato, é importante ressaltar que o filme se impõe à predominância de pessoas do gênero masculino no cinema brasileiro<sup>24</sup> até mesmo quando a abordagem é o feminino<sup>25</sup>. *A sombra do pai*, além de possuir um imanescente olhar feminino, seja pelos corpos de mulheres que se articulam durante a trama, seja pela equipe técnica que conduz essa imanência<sup>26</sup>, persegue esse discurso por muitos recursos (música, direção de arte, vocabulário do roteiro e outro). Tudo isso junto corrobora a singularidade da obra, ao abordar questões complexas, como a orfandade gerenciada por um homem, a manipulação do sobrenatural como camada mediadora do acesso ao real e a escolha de planos sonoros e imagéticos que impulsionam o ponto de vista feminino. Parece razoável supor que o melodrama, nisso, exerce papel importante. Não pelo papel menor que se lhe costumam dar, mas pela eficácia de chamar a atenção do público justamente ao adicionar excessos a todos esses elementos, de modo a estampar esse discurso.

## REFERÊNCIAS

AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA. **Participação feminina na produção audiovisual brasileira (2018)**. Rio de Janeiro: Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual – OCA, 2018. Disponível em: [https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/publicacoes/arquivos.pdf/participacao\\_feminina\\_na\\_producao\\_audiovisual\\_brasileira\\_2018\\_0.pdf](https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/publicacoes/arquivos.pdf/participacao_feminina_na_producao_audiovisual_brasileira_2018_0.pdf). Acesso em: 17 abr. 2024.

---

<sup>24</sup> A Agência Nacional do Cinema publicou estudo a respeito do assunto. De acordo com o trabalho, apenas para exemplo, dos 5.385 certificados de produto brasileiro emitidos nos anos de 2017 e 2018, apenas 19% correspondiam a mulheres na direção. Os números só melhoram um pouco nas funções de produção executiva e direção de arte, o que parece associar-se às funções que homens designaram como pertencentes às mulheres (Agência Nacional do Cinema, 2018).

<sup>25</sup> *A vida invisível* (Karim Aïnouz, 2019) tenta, mas é dirigido por um homem.

<sup>26</sup> A direção, a fotografia e a captação de som direto são realizadas por mulheres, respectivamente, Gabriela Amaral Almeida, Barbara Alvarez e Gabriela Cunha.

- ALMEIDA, G. A. A sombra do pai: "Jorge é meu Frankenstein", diz Gabriela Amaral Almeida sobre o personagem de seu novo filme. Entrevista concedida a Barbara Demerov. **ADOROCINEMA**, 1 mai. 2019. Disponível em: <https://www.adorocinema.com/noticias/filmes/noticia-147803/>. Acesso em: 17 abr. 2024.
- ALMEIDA, G. A. A sombra do pai: entrevista exclusiva com Gabriela Amaral Almeida. Entrevista concedida a Robledo Milani. **Papo de Cinema**, set. 2018. Disponível em: <https://www.papodecinema.com.br/entrevistas/a-sombra-do-pai-entrevista-exclusiva-com-gabriela-amaral-almeida/>. Acesso em: 17 abr. 2024.
- ALMEIDA, G. A. Gabriela Amaral Almeida: "a perseguição vai gerar muita narrativa". Entrevista concedida a Luísa Pécora. **Mulher no cinema**, 7 mai. 2019. Disponível em: <https://mulhernocinema.com/entrevistas/gabriela-amaral-almeida-fala-sobre-a-sombra-do-pai-e-cinema-nacional-a-perseguiacao-vai-gerar-muita-narrativa/#:~:text=%C3%89%20um%20momento%20de%20persegui%C3%A7%C3%A3o,Isso%20vai%20gerar%20muita%20coisa>. Acesso em: 17 abr. 2024.
- ALTMAN, R. **Los géneros cinematográficos**. Barcelona: Paidós Iberica, 2000.
- ARAÚJO, J. E. S. de. **Vale tudo no jogo? A poiese de um mundo ficcional realista no seriado televisivo *The wire***. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporânea), Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.
- BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BARRETO, R. **Seminário avançado sobre processos criativos nas indústrias de mídia**. Salvador: UFBA, 2021.
- BAXANDALL, M. **Padrões de Intenção**. São Paulo: Editora Schwarcz, 2006.
- BORDWELL, D. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: RAMOS, F.P. (Org.). **Teoria contemporânea do cinema**. V. 2. São Paulo: Senac, 2005.
- BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2015.
- BRAGANÇA, M. de. Melodrama: notas sobre a tradição/tradução de uma linguagem revisitada, **ECO-PÓS**, v.10, n.2, jul.-dez., 2007, p. 29-47.
- BROOKS, P. The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, melodrama and the mode of excess. In: LANDY, Marcia. **Imitations of life: a reader on film & television melodrama**. Detroit: Wayne State University Press, 1991.
- CÂMARA CASCUDO, L. da. **Superstição no Brasil**. São Paulo: Global, 2001.

- CARVALHO, L. M. M. de. *Amor à flor da pele* e o conceito de melodrama asiático. CÁNEPA, L.; MÜLLER, A.; SOUZA, G.; VIEIRA, M. (Org.). **Estudos de cinema e audiovisual SOCINE**. V. 2. São Paulo: SOCINE, 2011.
- CAWELTI, J. G. The evolution of social melodrama. In: LANDY, M. **Imitations of life: a reader on film & television melodrama**. Detroit: Wayne State University Press, 1991.
- CHION, M. **A audiovisualização: som e imagem no cinema**. Lisboa: Texto & Grafia, 2016.
- ECO, U. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- ELSAESSER, T. Tales of sound and fury: observations on the family melodrama. In: LANDY, M. **Imitations of life: a reader on film & television melodrama**. Detroit: Wayne State University Press, 1991.
- ENGELS, F. **Do socialismo utópico ao socialismo científico**. São Paulo: Dipro, 2017.
- FLÔRES, V. **O cinema: uma arte sonora**. São Paulo: Annablume, 2013.
- GOLDBERG, J. **Melodrama: an aesthetics of impossibility (Theory Q)**. Durham: Duke University Press, 2016.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2019.
- HUPPES, I. **Melodrama: o gênero e sua permanência**. Cotia: Ateliê Editorial, 2000.
- JAMERSON, F. O pós-modernismo e a sociedade de consumo. In: KAPLAN, E. A. (Org.). **O mal-estar no pós-modernismo: teorias e práticas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.
- KAPLAN, E. A. (Org.). **O mal-estar no pós-modernismo: teorias e práticas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.
- MANZANO, L. A. F. **Som-imagem no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- MARTÍN-BARBERO, J. Melodrama: o grande espetáculo popular. In: **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1977.
- MARX, K. **O capital**. Vol. I. Livro I. Bertrand Brasil: 1985.
- MERISIO, P. (Org.). **Sentidos do melodrama: reflexões e dramaturgias**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2017.
- MITTELL, J. **Complex TV: the poetics of contemporary television storytelling**. New York: MediaCommons Press, 2012.
- MORISAWA, M. **Pedro Almodóvar faz drama sóbrio sobre as perdas da vida em ‘Julieta’**: filme cheio de emoções reprimidas e coisas não ditas mostra a mesma mulher em duas fases diferentes. **Veja**, Cultura, 17 mai. 2016. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/cultura/pedro-almodovar-faz-drama-sobrio-sobre-as-perdas-da-vida-em-julieta>. Acesso em: 17 abr. 2024.

- MOURA, L. A. de. **O melodrama de Almodóvar**: uma mise-en-scène do desejo. Dissertação (Mestrado em Comunicação), Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2016. Disponível em: <https://portal.anhembi.br/wp-content/uploads/2022/06/Autora-LEANDRO-APARECIDO-DE-MOURA-Orientadora-Prof.-Dr.-Luiz-Antonio-Vadico-Titulo-O-MELODRAMA-DE-ALMODOVAR-UMA-MISE-EN-SCENE-DO-DESEJO.pdf>. Acesso em: 17 abr. 2024.
- MULVEY, L. Notes on Sirk and melodrama. In: **Visual and other pleasures**: language, discourse, society. London: Palgrave Macmillan, 1989.
- NOGUEIRA, L. Cinema e jornalismo: o melodrama e a tragédia moderna. **Revista FAMECOS**, Porto Alegre, v. 13, n. 20, p. 23-28, 2008.
- OROZ, S. **Melodrama**: o cinema de lágrimas da América Latina. Rio de Janeiro: Funarte, 1999.
- PAVIS, P. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- RELAÇÃO ECOLÓGICA. In: **WIKIPÉDIA**, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2020. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Rela%C3%A7%C3%A3o\\_ecol%C3%B3gica](https://pt.wikipedia.org/wiki/Rela%C3%A7%C3%A3o_ecol%C3%B3gica). Acesso em: 17 abr. 2024.
- SADEK, J. R. **Telenovela**: um olhar do cinema. São Pulo: Summus, 2008.
- SHELLEY, M. **Frankenstein ou o prometeu moderno**. São Paulo: Companhia das Letras (selo Penguin), 2015.
- SILVA, A. L. da. **O melodrama segundo Zarzosa**: ou “sobre como tornar o sofrimento humano visível”. In: Anais do 30º Encontro Anual da Compós , 2021, São Paulo. Anais eletrônicos... Campinas, Galoá, 2021. Disponível em: <https://proceedings.science/compos/compos-2021/trabalhos/o-melodrama-segundo-zarzosa-ou-sobre-como-tornar-o-sofrimento-humano-visivel?lang=pt-br>. Acesso em: 17 abr. 2024.
- SONTAG, S. **Notes on ‘camp’**. Londres: Penguin, 2018.
- THOMASSEAU, J.-M. **O melodrama**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- WILLIAMS, L. **On the wire**. Durham: Duke University Press, 2014.
- XAVIER, I. Melodrama ou a sedução da moral negociada. In: XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena**: melodrama, Hollywood, cinema novo, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- ZARZOSA, A. **Refiguring melodrama in film and television**: Captive Affects, Elastic Sufferings, Vicarious Objects. Lanham: Lexington Books, 2013.

### Informações sobre o Artigo

Resultado de projeto de pesquisa, de dissertação, tese: <“não se aplica”.>

**Fontes de financiamento:** não se aplica

**Apresentação anterior:** não se aplica

**Agradecimentos/Contribuições adicionais:** Trabalho desenvolvido no âmbito do Seminário Avançado sobre Processos Criativos nas Indústrias de Mídia do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas (UFBA). Agradeço à Professora Maria Carmem Jacob de Souza (UFBA), à Professora Ludmila Moreira Macedo de Carvalho (UFRB) e ao Professor Rodrigo Ribeiro Barreto (UFSB) pelas sugestões. Eventuais lapsos são de responsabilidade do autor.

### **Roberval de Jesus Leone dos Santos**

Doutor pela Universidade de Brasília.

**E-mail:** [robervalleone@gmail.com](mailto:robervalleone@gmail.com)

**ORCID:** <https://orcid.org/0000-0001-7011-7325>