

Embalos passionais das canções melodramáticas: um olhar panorâmico para a obra de Karim Ainouz¹

Passional swinging of melodramatic songs: overlooking Karim Ainouz's oeuvre

Mariana Baltar²

Laís Torres³

Resumo: *Este artigo se debruça sobre o papel singular das canções populares no repertório melodramático latino americano, argumentando como a presença das canções não apenas reitera o modo excessivo de encenar típico do gênero, mas também convoca engajamentos passionais ao acionar um repertório cultural afetivo. Partimos da consideração de que a presença da canção e os diálogos intermediários com as indústrias fonográfica e radiofônica é elemento singular dos cinemas clássicos latinoamericanos, miramos um olhar analítico e propositadamente panorâmico para a obra de Karim Ainouz. Através das análises da presença recorrente da canção popular no cinema de Ainouz, conseguimos demonstrar os diálogos peculiares com o modo de encenar excessivo e nossa longa e rica tradição latina melodramática.*

Palavras-Chave: 1. Melodrama; 2. Canções; 3. Excesso

Abstract: *This article explores the singular role of popular songs within Latin American melodramas, arguing that their presence not only reiterates the genre's typical excessive mode but also evokes passionate engagement by triggering an affective cultural repertoire. Based on the premise that the presence of song and intermedial dialogues with the phonographic and radio industries are unique elements of classical Latin American cinemas, we take a purposely panoramic analytical look at the work of Karim Ainouz. Analyzing the recurring presence of popular songs in Ainouz's cinema, we demonstrate the peculiar dialogues between an excessive aesthetic and our long, rich Latin American melodramatic tradition.*

Keywords: 1. Melodrama 2. Popular Songs 3. Excess

1. Introdução

Em *As Canções* (2011), último documentário finalizado por Eduardo Coutinho, o depoimento de uma personagem explicita o caráter catártico do próprio ato performático

¹ Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Estudos de Cinema, Fotografia e Audiovisual. 35º Encontro Anual da Compós, Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Natal - RN. 9 a 12 de junho de 2026.

² Doutora em Comunicação, professora e pesquisadora do PPGCine – UFF, marianabaltar@id.uff.br

³ Doutoranda em Cinema e Audiovisual pelo PPGCine – UFF, laistorres@id.uff.br

proposto pelo dispositivo do filme. Em uma das passagens mais longas da obra (com duração de 10 minutos), Lídia relembra uma intrincada e complexa relação com o amante. Exerce na fala uma autocrítica dura ao se chamar de vigarista e de modo factual, e ao mesmo tempo repleto de pausas e comentários de efeito dramáticos, reconta o momento em que, de revólver na mão, ameaça o amante, colocando fim à relação: “pela misericórdia desse deus que eu odiava, a bala não saiu”, disse Lídia em sua entrevista, antes de cantar, ao final de seu depoimento, “O Tempo vai apagar” (Roberto Carlos, 1968). A cadência e tom de sua fala são (auto)estruturadas para ao mesmo tempo antecipar e reiterar a conclusão dramática do caso de amor narrado pela figura forte e ativa de Lídia. “Foi muito bom”, diz ela sobre sua presença no filme, antes de se levantar, retirar-se do palco para, da coxia, ou seja, fora de quadro, deixar vir seu derrame de lágrimas. Não vemos uma Lídia que chora e desaba após a rememoração desse pedaço da sua vida, mas o som de suas lágrimas e soluços em meio à imagem da cadeira vazia do palco nos captura nesse choro.

Para outra das personagens de *As Canções*, Coutinho, do antecampo, pergunta: “Lembrar e falar ajuda a cicatrizar ou não?”, ao que Silvia responde: “Ajuda bastante.” e reafirma que é como “ (...) contar pra todo mundo que eu procurei outro caminho”. Corte seco, Silvia se levanta e sai do palco. Novamente a cadeira vazia, agora sob o manto do silêncio, ecoam estas últimas palavras que são como uma sumarização do movimento do filme.



FIGURA 1: A cadeira vazia como simbolização exacerbada
FONTE: Capturas de tela de *As Canções* (2011)

Estas duas sequências, e em especial o plano do palco vazio, nos parecem um franco desejo melodramático de fazer da cadeira e do silêncio símbolos (melo)dramaticamente

marcantes, sedimentando engajamentos afetivos que se sustentam em pactos de intimidade e outras ordens de endereçamentos sensoriais e passionais aos espectadores.

Se começamos esse artigo pelas *Canções*, é porque o dispositivo montado pelo filme de Coutinho conseguiu perceber, como poucos, o apelo passional, catártico e envolvente que a canção popular tem no repertório cultural brasileiro. Em *As Canções*, 17 personagens se performam cantando músicas que exemplificam suas vidas e falam das suas lembranças e dramas íntimos que invariavelmente estão relacionados a sofrimentos por separações e abandonos. As músicas são simbolizações exacerbadas desses dramas — símbolos de vida, de moral e de visões de mundo que se *presentificam* na canção. Simbolizações exacerbadas e valores abstratos que se encarnam em personagens e objetos são, como nos ensina Thomas Elsaesser (1987), Peter Brooks (1995) e Mariana Baltar (2019) procedimentos típicos do excesso melodramático.



FIGURA 2: Os luminosos olhos de Maria Félix na sequência de “Malagueña Salerosa”.
FONTE: Capturas de tela de em *Enamorada* (1946)

Em *Enamorada* (1946), melodrama clássico da era de ouro do cinema industrial⁴ mexicano dirigido por Emilio Fernandez, o general José Juan Reyes, personagem vivido por Pedro Armendáriz, performa uma serenata para Beatriz vivida pela exuberante Maria Félix. Acompanhado pelo prestigiado *Trío Calaveras*, performam o bolero *Malagueña Salerosa*. “Si por pobre me desprecias / o te concedo razón / Yo te concedo razón / si por pobre me desprecias / Yo no te ofrezco riquezas / te ofrezco mi corazón / Te ofrezco mi corazón / a cambio de mis pobrezas / Malagueña salerosa. Besar tus labios quisiera / besar tus labios

⁴ Para se deleitar com a cena: <https://www.youtube.com/watch?v=-BaVxQwVROo>

quisiera / Malagueña salerosa / Y decirte niña hermosa / que eres linda y hechicera / Eres linda y hechicera / como el candor de una rosa / Como el candor de una rosa.”

A presença do bolero e do *star system* fonográfico sumarizam o drama da narrativa: sujeitos opostos socialmente que se unem no amor, equalizando as dicotomias e desigualdades do México revolucionário. Na sequência, Pedro Armendariz, ator e personagem racializado que encarna o homem do povo agente da revolução mexicana, é enquadrado por uma câmera alta que, emulando o ponto de vista da personagem de Maria Félix, filha da elite local, que o observa desde sua sacada, anuncia: “Venho te pedir perdão, Beatriz. Mas talvez você não me queira escutar. Eu te peço perdão e pedirei sempre, sem esperar que você me conceda. Talvez minhas palavras se percam antes de chegar a seus ouvidos, porque tem que subir muito alto e sua sacada está sempre fechada. Por isso, outras vozes terão que dizer-lhe, o que você não permite que eu lhe diga”. Plano e contra plano conjugam uma coreografia de olhares que sintetiza o arco de emoções que enlaça as personagens, culminando no close-up luminoso do olhar marejado de Maria Félix.

A luminosidade contrastada, fruto da fotografia fenomenal de Gabriel Figueroa, e o manto passionai do bolero nos envolve exacerbadamente, promovendo um ponto de inflexão na narrativa e antecipando o desfecho do filme, quando Maria Félix se desgarra das suas pérolas e segue em campanha revolucionária com seu amado. Um desfecho que presentifica os valores morais do projeto modernizador do México dos anos 1940 que, através da recuperação dos imaginários da Revolução Mexicana, propagava, não sem certa paternalização domesticadora, uma espécie de *pacificação* do popular e do massivo, da tradição e da modernidade.

Já em *Madame Satã*, lançado em 2002, um filme posterior ao período da Retomada do cinema brasileiro, traços fundamentais do melodrama clássico serão recuperados para contar a história de João Francisco dos Santos (vivido por Lázaro Ramos). Ambientado no bairro da Lapa, no Rio de Janeiro da década de 1930, o filme traz canções populares da época, utilizando do rádio, das vitrolas e das performances para fazer circular na narrativa as músicas ouvidas e cantaroladas pelos personagens como forma de construir a atmosfera da obra. Um samba emblemático do período, “Se Você Jurar”, composta por Ismael Silva e Nilton Bastos e lançada em 1931 em vozes como as de Francisco Alves e Mário Reis, marca

uma das cenas centrais de consolidação da noção de família não normativa, mas afetiva, constituída por João. Na cena, assim que a personagem é liberada da prisão, a família formada por Laurita (vivida por Marcélia Cartaxo) e Tabu (vivida por Flávio Bauraqui) organiza uma festa para recebê-lo de volta à casa. Tabu, muito melindrosa, dá corda numa vitrola e a canção passa a tocar no quintal e ela a dançar, rodopiando pelo espaço, puxando João e Laurita, embalando o trio em risadas e canções. Na sequência, a câmera acompanha os rodopios de Tabu e a canção funciona não só como um elo afetivo entre as três pessoas da mesma família, mas também comenta a situação política do período, ao aludir à hipocrisia higienista e moralista do momento, tema transversal da obra de Karim.

As cenas descritas pertencem a três filmes radicalmente diferentes, porém que possuem em comum a presença do modo melodramático de narrar e construir a cena. A presença do melodrama nessas obras se percebe em muitos aspectos, mas aqui nos interessa especificamente as maneiras como as canções populares, especialmente as performadas no interior do tecido narrativo, conseguem aglutinar elos afetivos e repertórios culturais através de seu papel de simbolização exacerbada dos dramas íntimos dos personagens. As canções populares — sobretudo, ainda que não exclusivamente, as performadas como canção nos filmes — recolocam o *melos* no melodrama.

Neste artigo, queremos conectar o papel das canções populares nos melodramas brasileiros contemporâneos com uma longa e singular tradição do melodrama latino, ao cabo argumentando como as relações intermediárias com o cancionário e a indústria fonográfica no Brasil e na América Latina foram preponderantes para o desenvolvimento do nosso cinema popular-massivo. Para tanto, vamos focar nossa atenção analítica para a obra de Karim Ainöuz, cineasta brasileiro que mais assumidamente abraça o diálogo com o modo melodramático. Um olhar zenital para o conjunto dos seus filmes consegue nos mostrar algumas repetições estruturantes em sua filmografia, sendo, uma delas, o uso sistemático da canção popular dentro da lógica da simbolização exacerbada do excesso melodramático.

2. O que é que o melodrama tem?

Mais que um gênero sobre temas chorosos, o melodrama é uma imaginação: um modo que se articula a partir do excesso para nos capturar em engajamentos afetivos que mobilizam identificações, exercendo assim um papel acima de tudo “moralizante”. Por isso, Peter Brooks (1995) vai entender o melodrama como uma grande e importante pedagogia moralizadora da modernidade ocidental, argumentando que tal imaginação e pedagogia foi fundamental no conturbado contexto das revoluções burguesas que se espalharam de maneiras singulares pelo mundo.

Um dos aspectos centrais do melodrama seria justamente sua extraordinária capacidade de usar as ações e os fatos do mundo real, da vida social, como uma espécie de metáfora (...) A realidade é amplificada por uma dramaturgia do excesso que torna sensível a presença, nas situações do dia a dia, de motivações obscuras, de emanções do inconsciente (essa região do ser em que se escondem nossos desejos elementares e nossos tabus). Dentro de um contexto aparentemente realista e cotidiano, encena-se um drama hiperbólico e sobrecarregado. (...)

A dramatização veemente, a sobre-estilização dos elementos expressivos traduz, assim, as energias incontidas, o estado limítrofe dos personagens, sempre tensionados entre o caos irracional do desejo e a pressão por normalidade e estabilidade que a vida social impõe. O melodrama acusa, melhor que qualquer outro gênero, o caráter opressor de todos os códigos e convenções sociais (Oliveira Jr, 2012, p. 42-43)

O melodrama foi fundamental na consolidação global dos projetos de modernidade não porque produziu uma adesão direta ao referencial estético que constituiria a partir daí, mais vinculado a racionalidade e contenção, mas porque, justamente, enquanto forma de narrar hiperbólica e simbolizadora, conseguiu congrega os fluxos sensoriais e sensacionais que as intensas mudanças destes projetos pulverizavam.

Ao se pensar o melodrama em um contexto mais amplo, é necessário refletir também sobre a função social da lágrima na cultura ocidental como signo de redenção moral, como exacerbação de um comportamento que não se filia a uma contenção domesticada das emoções, o que contraria o modelo de comportamento imposto e desejado por uma classe burguesa, cujo padrão almejado de conduta se baseia em um racionalismo (Bragança, 2007, p. 31)

Aprendemos com os escritos de Jesús Martín-Barbero (2001), Ana Amado (2002), Maurício Bragança (2007) e, especialmente, com Silvia Oroz (1992) que o melodrama é uma importante matriz cultural da América Latina, tendo sido formador do nosso imaginário, traduzindo e mediando os grandes tópicos da vida societária para o público em geral, colocando em cena de um modo peculiarmente pedagógico e passional os temas políticos e culturais mais prementes.

Carlos Monsivais definiu o melodrama como ‘chave do entendimento familiar da realidade’, enunciado que, por um lado, alude ao modo de funcionamento social do gênero em sua relação com processos culturais do Continente e, por outro, (...) à indubitável força ideológica subjacente no próprio fato de ligar o pessoal e o político (Amado, 2002, p. 7)

O modo melodramático consegue fazer isso operando a partir da categoria estética do excesso, esse regime que se estrutura a partir das reiteraões e saturações do corpo fílmico, operando um modo de fazer encarnar em intensidades visuais, gestuais e sonoras os dilemas morais e passionais da narrativa. Através da simbolização exacerbada e da antecipação (Baltar, 2019), o excesso melodramático consegue consolidar as projeções empáticas e engajamentos sensoriais centrais ao pacto melodramático. A simbolização exacerbada pressupõe um efeito de *presentificação* dos elementos chaves dos arcos do enredo “quase que numa estrutura de substituição dos conflitos e valores em símbolo” (Baltar, 2019, p. 133), onde a materialidade da voz e das palavras dos atores, cada objeto do cenário e do figurino, da luz e dos cortes e movimentos (no palco e na câmera) são pautados por uma grandiloquência e por um sentido metafórico da caracterização do personagem.

Já a antecipação é um mecanismo de *mise-en-scène* capaz de colocar o corpo espectral em estado de suspensão:

A antecipação funciona na narrativa quando o público detém um saber em relação aos caminhos do enredo que os personagens não detêm. (...) Por saberem mais, os espectadores antecipam o que está por vir, projetando na narrativa algo que ainda não está expresso totalmente, mas que está indicado. (Baltar, 2019, p. 138)

O excesso enquanto categoria estética e suas três formas de operação no melodrama (antecipação, obviedade e simbolização exacerbada) atravessa as muitas camadas da estrutura narrativa e de encenação. Especificamente, a presença da canção nos melodramas funciona como simbolização exacerbada e, não raro, também como elemento de antecipação, e como tal, acaba sendo um dos elementos mais caros aos estudos do cinema melodramático na América Latina. A canção consegue participar da formulação excessiva traduzindo e ilustrando os sentimentos das personagens, repetindo-se na narrativa, não raro passando de *diegética* para *extradiegética*, e trazendo em si um repertório de fora do filme, suscitando outras sensibilidades e adicionando camadas de saturação emocional.

Como já afirmado, o melodrama na América Latina é mais do que um gênero narrativo, é uma tradução (Bragança, 2007) dos valores da sociedade moderna europeia em um território que não passou pelo processo de modernização a partir das revoluções burguesas.

[...] as raízes do melodrama estão extremamente ligadas à noção de popular, todavia, vale ressaltar, na América Latina os processos de hibridização e miscigenação entre o popular, o massivo, o culto e o erudito tornam o melodrama um elemento compósito. Em outras palavras, o melodrama gera e é gerado pelos processos culturais do popular massivo, o qual pode ser entendido como a complexidade de hibridização entre posições que conformam as relações socioculturais e político-econômicas latino-americanas que, aparentemente, poderiam soar como opostas. (Da Silva, 2022, p. 189)

Darlene Sadlier destaca que se nos Estados Unidos o melodrama cinematográfico da primeira metade do século XX estava mais vinculado nas cenas de ação e enredos rocambolescos de localização de mocinhos e bandidos, o melodrama latino-americano se mostrava mais literalmente vinculado a uma associação do *melos* (música) ao drama. Apesar de fazer essa importante observação, Sadlier (2009) não desenvolve as implicações da afirmação. Ela é mais que uma anotação pontual, ela diz respeito às singularidades do desenvolvimento do cinema clássico industrial na América Latina em diferenciação ao cinema estadunidense pois, de fato, os cinemas industriais no Brasil, no México e na Argentina, dos anos 1930 e 1940, tomaram emprestado o prestígio e o *star system* das fortes indústrias fonográficas e radiofônicas destes territórios — mobilizando, assim, um sistema intermediário em que as canções e as estrelas do rádio impulsionam as obras cinematográficas. Assim, o uso da música pelo melodrama latino se tornará, portanto, uma característica diferencial do gênero das demais reapropriações, confirmando “o papel fundamental que o *melos* desempenha para criar os extremos emocionais que reduz a plateia às lágrimas.”⁵ (Sadlier, 2009, p. 4)

3. Melodramas latinos e a centralidade da canção popular

A força das canções nos melodramas da América Latina faz parte de um repertório cultural muito específico numa sociedade majoritariamente iletrada até metade do século XX, reafirmando as relações codependentes entre os meios massivos de comunicação. Muitos são

⁵ “the pivotal role that *melos* plays in creating the emotional extremes that reduce audiences to tears.” (Sadlier, 2009, p. 4)

os exemplos dessas trocas intermediáticas no percurso da história dos cinemas clássicos latinos, desde as chanchadas que “lançavam” as músicas do carnaval aos melodramas mexicanos cujos roteiros se baseavam em letras de boleros famosos.

Se da palavra ‘melodrama’ temos uma junção entre melos (música/melodia) e drama (encenação/ficção), os estudos do gênero cinematográfico dedicam uma parte considerável de seus esforços para compreender o uso estrutural e narrativo das canções. A música desempenha, desde o melodrama clássico, um papel tanto estrutural quanto temático, já apontado por Thomas Elsaesser (1989) em seu célebre *Tales of Sound and Fury*, publicado pela primeira vez em 1972.

Mas queremos demarcar aqui, ainda que brevemente, como na América Latina esse papel estruturante da canção ganhou força mais radical para o projeto de cinema como um todo. Nesse sentido, vale lembrar que o considerado primeiro filme sonoro do México, *Santa* (1931, dirigido por Antonio Moreno e estrelado por Lupita Tovar), teve uma motivação dupla: a novela literária de Federico Gamboa, publicada em 1903, e o homônimo bolero de Augustin Lara, composto especialmente para a obra. A canção, cuja letra resume bem o enredo e a devoção do pianista Hipólito, narrador da obra, em relação à protagonista, diz: “En la eterna noche de mi desconsuelo / tú has sido mi estrella que alumbró mi cielo, / y yo he adivinado tu rara hermosura / y has iluminado toda mi negrura. / Santa, Santa mía / mujer que brilla en mi existencia, / Santa, sé mi guía / en el triste calvario del vivir. / Aparta de mi senda todas las espinas, / calienta con tus besos mi desilusión. / Santa, Santa mía, / alumbrá con tu luz mi corazón”.

Décadas depois, já na consolidação do melodrama como gênero hegemônico do cinema mexicano nos anos 1940 e 1950, associados a um novo projeto de construção de identidade nacional pós-revolução mexicana, os boleros e rumbas performados nas películas reforçavam a estratégia pedagógica dos usos do excesso melodramático como uma maneira de se expandir no imaginário popular e de consolidar uma indústria cinematográfica nacional.

Algumas das obras desse período foram identificados e categorizados pela crítica acadêmica como melodramas indigenistas, representando a cultura indígena mexicana como um pilar da sociedade que se construía através de melodramas da revolução, que tematizavam as transformações sociais ocorridas no processo modernizador que catapultou o México de

uma sociedade colonial para outra urbanizada e moderna. Além destes, os *melodramas cabareteros* (ou de cabaré), conseguiram dar uma voz e um tom à temática do processo de urbanização do país. Os boleros de Agustín Lara e o famoso trio Los Panchos consolidaram canções performadas nos filmes que hoje são facilmente reconhecíveis, consolidando um imaginário de cancionero que não se dissocia da ideia de ‘melodrama mexicano’. Esse imaginário, por exemplo, é amplamente aludido em muitos dos filmes de Pedro Almodóvar, como pode ser atestado na icônica cena de Penélope Cruz cantando *Volver*, no filme homônimo de 2006.

Os boleros eram peças fundamentais na cultura popular mexicana desde as primeiras transmissões de rádio nos anos 1920 e surgiram de maneira híbrida, amalgamando influências latinoamericanas e caribenhas, incorporando elementos da canção romântica mexicana, como a trova yucateca, e o uso do piano por Agustín Lara. Maurício de Bragança menciona que os boleros rapidamente deslocaram-se de pano de fundo da narrativa como meros acompanhamentos musicais, e se tornam o ponto de partida para as produções dos melodramas de cabaré. As letras dos boleros eram como partes do roteiro, e a personagem passaria por cada situação descrita na música, muitas vezes tocada diegeticamente. O ambiente do cabaré também facilitava o uso de apresentações musicais, o que diferenciava o melodrama mexicano do hollywoodiano.

Com grande frequência, o título do filme era originário da canção-tema, funcionando como um leitmotiv da narrativa (...). O cinema mexicano seria invadido pelas narrativas melodramáticas de tom fatalista advindas das letras de bolero que, a esta altura, já se convertiam em reconhecidas narrativas nacionais. (Bragança, 2014, p. 279)

Os filmes foram incorporando músicas afro-caribenhas, como o mambo, a rumba, e inclusive o samba e as marchinhas carnavalescas brasileiras. Todos os ritmos utilizados nos números musicais faziam parte do repertório de canções populares latinoamericanas e caribenhas, e eram amalgamados e exportados todos no corpo da ‘rumbera’, a prostituta-protagonista dos melodramas de cabaré. O filme que mais exemplifica este uso das canções populares, tanto como “leitmotiv narrativo” quanto nas apresentações musicais, é *Aventurera* (1949, Alberto Gout), cuja inspiração é um bolero de Agustín Lara de mesmo nome, e que traz como protagonista Ninón Sevilla, cujo texto estelar encarna a força vulcânica da rumbera. A canção de mesmo nome, de 1930, é tocada diegeticamente no ambiente do cabaré

duas vezes no filme: uma com astro cantor mexicano Pedro Vargas e outra performada pela cantora Toña la Negra, famosa no México pelas interpretações dos boleros de Lara.

Nesses dois momentos, os cantores são mostrados em planos próximos, ou enquadrados no mesmo plano com a protagonista que está fora do palco. Os dois rostos conhecidos da música popular parecem amarrar esse laço entre a cultura popular e a obra, colocando *Aventurera* como um produto fílmico mexicanizado em todas suas esferas, com suas próprias inspirações e autorreferências particulares ao melodrama. Assim, o melodrama mexicano destas décadas tem uma ligação indissociável das canções populares nacionais e vizinhas, e seu uso tem forte laço industrializado por essa construção reiterada da nacionalidade e também para exportação.

O bolero também foi reinventado, ganhando regravações nas décadas de 1980 e 1990, como aponta Colón (1995). Esse desejo de resgate de um produto cultural tão importante para a formação da identidade nacional mexicana pode ser visto pela perspectiva da nostalgia: “O desejo nostálgico de ‘regressar’ a uma época anterior, descontextualizando-a, oferece um tempo e um espaço social que permite às pessoas forjar suas identidades desde suas histórias da intimidade, e em contraste com o acelerado ritmo da sociedade atual.” (Colón, 1995, p. 31). A respeito disso, podemos pensar o bolero e, portanto, a canção popular que se associa ao repertório melodramático, como uma ferramenta de recuperação desse repertório junto com sua carga dramática, possibilitando reatualizar e ressignificar para essas canções. Embora o caso mexicano seja particularmente exemplar, especialmente na composição do imaginário e repertório melodramático latinoamericano, ele é longe de ser exclusivo. Por toda América Latina (obviamente incluindo-se o Brasil nesse território cultural), as relações intermediáticas entre canção popular e narrativas audiovisuais foram marcadas por um uso estrategicamente excessivo⁶.

⁶ Prova disso é o uso que as telenovelas fazem da canção, associando-a, como mecanismo de antecipação, ao personagem. Do ponto de vista histórico, também cabe lembrar o primeiro filme sonoro brasileiro, *Acabaram-se os otários* (1929). Ainda que não esteja na categoria de melodrama cinematográfico, o filme se valeu do prestígio da música caipira para os anúncios do filme, a partir das canções de Paraguassú. Apesar de ter sido dado como perdido, o filme ganhou uma reconstituição em 2019 possibilitada, entre outras coisas, pela descoberta de discos com canções do filme que, de caráter bastante narrativo, se associavam diretamente com a trajetória dos personagens e facilitaram a montagem da reconstituição. (Para saber mais sobre o processo deste trabalho, consultar o memorial de Juliana da Silva (2019)). Essa relação narrativa-personagem-canção desemboca no audiovisual contemporâneo mais proeminentemente na relação do público brasileiro com as

A canção popular utilizada no cinema melodramático tem uma função muito clara: se conectar com o público, fazendo emergir nele as sensações evocadas por esse repertório cultural e, assim, movimentá-lo além da simples identificação com o personagem, num engajamento passional proporcionado pela canção, já que evoca memórias no espectador que não são do território do cinematográfico, mas que afetam diretamente sua experiência. Apesar de logicamente carregar suas especificidades quanto aos públicos que consomem a dada canção, essa carga afetiva do terreno da memória, reatualizada constantemente por esse movimento de resgate e consumo nostálgico, tem uma capilaridade muito maior entre distintos setores sociais. A canção, nesse sentido, se torna um repertório mais homogêneo numa sociedade, como a latino-americana, tão desigual.

Outras consequências da difusão permanente e ubíqua: melhor que qualquer outro produto da indústria cultural, *a canção se difunde em todos os meios, em todas as classes e entre todas as idades da sociedade. O grande sucesso é evidentemente o sucesso universal, que atinge todas as camadas do público.* (Morin, 1973, p. 150) [grifos nossos]

Partindo de uma apropriação dialógica do modo melodramático e dessa longa e profícua tradição cinematográfica, os heróis e heroínas de Aïnouz refletem, a partir de seus dramas íntimos e seus embates com o mundo, uma perspectiva ampla sobre suas identidades, vivências e contextos políticos no Brasil contemporâneo. Nessas narrativas, o uso recorrente da canção popular produz o mesmo duplo jogo de engajamentos e diálogos que também produziu nos cinemas clássicos latinos: de um lado recuperam toda a tradição do papel de simbolização exacerbada da canção nos melodramas latinos e de outro, mobilizam memórias afetivas e saberes localizados a partir do repertório cultural popular acionado pelo cancionista.

4. A canção como elo afetivo

Desde o curta-metragem *Seams* (1993), o cineasta faz uso da canção popular como pontuação narrativa, como metacomentário do texto e elo entre os personagens. Mais que

trilhas sonoras de telenovela — esta sim, de sólidas bases melodramáticas — e a comercialização de mídias físicas (discos de vinil e CDs) com as músicas tocadas nas obras.

isso, as canções presentes nas obras ficcionais⁷ do cineasta, seja como trilha que compõe diegeticamente as sequências, seja como atração performadas no corpo fílmico, tem o poder de evocar no corpo espectral uma memória afetiva conectada com o repertório cultural mais amplo e que extrapola o campo do filme. Embora tratemos, aqui, do cinema de Aïnouz, esse uso da canção popular como aparato de reconhecimento cultural e engajamento passional não é ponto fora da curva no cinema brasileiro contemporâneo. Na verdade, seu uso parece ter correspondências em outras obras desse tempo histórico que, assim como Aïnouz, tendem a associar as formas e técnicas do melodrama latino ao repertório *queer*. Fábio Ramalho encontra, em seu texto de 2023, esse mesmo uso no filme *Inferninho* (2018), dirigido por Guto Parente e Pedro Diógenes, em que as canções escolhidas para o corpo do filme não se valem apenas do sua imediata correspondência com a narrativa em si — de, por exemplo, uma letra que explicita os mesmos dilemas emocionais das personagens a quem a canção se direciona ou por quem ela é performada — mas também pelo seu valor simbólico ligado a um repertório cultural específico que evoca, no espectador que a reconhece, um outro tipo de engajamento.

Elsaesser aponta a música como recurso estilístico que cumpre uma função tanto estrutural quanto temática, marcando o teor emocional das cenas. Em *Inferninho*, podemos apreender essa dupla função ao considerarmos o papel desempenhado pela música, tanto no que se refere ao seu caráter reiterativo e circular na organização da obra, quanto pela relevância da canção popular como produto cultural que adquire proeminência nos repertórios mobilizados para delinear uma experiência sentimental. (Ramalho, 2023. p. 39-40)

Ao utilizar a canção *Meu Mundo Caiu* na voz da cantora Maysa para compor uma sequência do curta documental *Seams* — a encenação ficcionalizada de uma história contada a ele — Karim denota, nesta escolha, o desejo de mobilizar todo um repertório afetivo ligado à canção e a sua intérprete para além, apenas, das correspondências narrativas entre a letra da canção e o texto do filme.

Em entrevista a Julio Bezerra, Aïnouz “diz ser um leigo, jamais entendeu exatamente o que é uma nota musical, mas sempre que começa um filme pensa logo em uma ou duas músicas que o guiam pelo processo inteiro.” Ele destaca, então, as músicas que usou como guia para seu processo de criação do filme: “Tudo o que eu tenho”, para *O Céu de Suely*;

⁷ Nesse caso, nos referimos ao cinema de ficção produzido e filmado no Brasil, tendo em vista que Karim também dirigiu, recentemente, *Firebrand* (2023) e *Rosebush Pruning* (2026), ambos no Reino Unido.

“Sonhos” e “Dois”, para *Viajo porque preciso, volto porque te amo*; e, ainda, uma bateria de escola de samba para *Madame Satã*. Na entrevista, concedida em 2011 após as filmagens de *O Abismo Prateado*, o diretor afirma que:

‘Abismo Prateado’ foi uma experiência ainda mais radical. Quando penso nele, lembro da definição de melodrama – *melos*, do grego, que significa música, e drama, também do grego, que significa ação. A combinação de música e ação me interessa enormemente. Dança me interessa enormemente. Acho que seria impossível eu fazer um filme onde não haja uma cena de dança. (Aïnouz *apud* Bezerra, 2011)

É neste momento da entrevista, inclusive, que Aïnouz vai reafirmar que usa certas convenções do melodrama, associando, já de imediato, essa relação entre a música e a formulação do projeto do filme.

Retomando o exemplo do início deste trabalho, em *Madame Satã*, o uso da canção popular se aproxima muito ao que já foi identificado no melodrama mexicano. O filme, que se passa nos anos 1930, usa o repertório da indústria fonográfica da época, com músicas populares que tocavam nas rádios, mas também se utiliza das experiências de vida da figura histórica de Madame Satã por meio do uso estratégico do samba. Nesse sentido, a canção em Satã opera em dois sentidos — na ambientação das cenas e nas performances, semelhante ao padrão percebido nos melodramas de cabaré.

Observando o filme por esse repertório, conseguimos destacar um uso bastante complexo do cancionário popular em *Madame Satã*, fruto, muito provavelmente, da extensa pesquisa que o diretor empreendeu antes da realização do longa (que a princípio, seria um documentário). O que é importante destacar é que as canções utilizadas são reiteradas ao longo da minutagem, seja na voz de um personagem, seja na releitura da performance, e a canção em si destaca uma das formas de trabalhar as dicotomias do melodramático.

Após a primeira cena do filme — a leitura dos crimes de João Francisco na cadeia pela voz de Eduardo Coutinho, destacando a história oficial escrita sobre o personagem — conhecemos João no Cabaré Lux, num primeiro plano, fazendo *lipsync* da canção que está sendo cantada pela performer no palco. A canção francesa “Nuits d’Alger” faz parte do espetáculo de Vitória, para quem João trabalha. Detrás da cortina de contas, João observa, decora e performa nos bastidores a canção que assiste, fascinado. A música cantada por Vitória acompanha o personagem enquanto ele se desloca para a Lapa. Destacando a dicotomia entre o cabaré de luxo e o cabaré que João frequenta, o Danúbio Azul, ouvimos o

samba “Se Você Jurar” tocando quando o protagonista aparece por lá — enquanto ele canta a canção dançando com Laurita, uma prostituta com quem mora, e a música será repetida nos créditos finais, além de estar presente na cena já mencionada no início do nosso artigo.

Este samba de Ismael Silva e Nilton Bastos tem, em sua letra, o conflito de dois mundos antagônicos, o mundo da malandragem e o mundo do trabalho; a letra discute a possibilidade de regeneração do malandro por meio do amor, mas não se o amor não for verdadeiro, pois a vida na malandragem seria muito boa. Essa música destaca no campo da trilha musical o que está sendo demonstrado visualmente — o conflito do mundo do trabalho (Cabaré Lux) e da malandragem (Danúbio Azul), em que João performa diferentes *personas* de si mesmo.



FIGURA 3: João conversa com a estrela Vitória no Cabaré Lux
FONTE: Capturas de tela de *Madame Satã* (2002)



FIGURA 4: João dança com Laurita no Danúbio Azul
FONTE: Capturas de tela de *Madame Satã* (2002)

A presença e repetição de outra canção é importante de ser destacada: “Noite Cheia de Estrelas”, de Cândido das Neves. No filme, João conhece Renato, por quem se interessa; ao levá-lo ao seu quarto, o tango-canção gravado em 1932 por Vicente Celestino está tocando na rádio. João começa a performar a música para Renato, adaptando a letra para si. A letra

segue: “Lua / Mande a tua luz prateada / Despertar a minha amada / Quero matar meus desejos / Sufocá-la com os meus beijos / Canto / E a mulher que eu amo tanto / Não me escuta, está dormindo”. João adapta para seu próprio eu-lírico, cantando para o homem à sua frente, substituindo para “o meu amado”, “sufocá-lo com os meus beijos” e “o homem que eu amo tanto”, e a performance resulta em Renato lhe dando um beijo, por fim. A música, quase como um tema do par romântico, será cantada por João Francisco na primeira performance no Danúbio Azul após o personagem sair da cadeia e descobrir que Renato foi morto. A canção, agora, passa a ser comentário da narrativa, já que está contando a história do próprio protagonista que performa a música; o eu-lírico sofre “a história dolorosa desse amor” em público, cantando sua dor pelo amor perdido — arrancando aplausos e lágrimas da plateia que o assiste — e elaborando seu luto por Renato naquele momento da narrativa. Sua versão é tão forte no filme que após sua performance, o personagem Amador cantarola a canção no bar vazio, cantando-a com o eu-lírico de João, ao amado masculino, e não na versão original — simbolizando assim a aceitação do dono do bar à sexualidade de João por meio da canção.



FIGURA 5: João canta “Noite Cheia de Estrelas” para Renatinho
FONTE: Captura de tela de *Madame Satã* (2002)

A segunda performance do filme já é mais animada, com um pout-pourri da música “Mulato Bamba”, de composição de Noel Rosa, com “Ao Romper da Aurora”, de Ismael Silva. A primeira canção adquire um tom mais divertido quanto cantada por João, ornando com o tom cômico que é recorrente em parte das composições de Rosa. Ele canta, envolto de miçangas e penduricalhos depois de interagir com a plateia perguntando a eles quanto pagariam pela Mulata do Balacochê (sua personagem): “As morenas do lugar / Vivem a se lamentar / Por saber que ele não quer / Se apaixonar por mulher”. A letra adquire outro tom quando cantada pelo personagem homossexual, assumindo essa posição de deboche em

relação à plateia que o queria devorar. Já “Ao Romper da Aurora” aparece como um comentário cheio de camadas, a começar pelo próprio compositor Ismael Silva, figura negra importante do samba carioca e, segundo apontam algumas biografias, abertamente homossexual. A junção das duas músicas comenta novamente a dualidade em que o filme se apoia, dois mundos distintos, do samba canção de Noel Rosa ao samba de partido alto de Ismael Silva, que estão em constante diálogo do corpo do protagonista. Nesse sentido, a canção popular assume um papel estrutural de apontar os temas repetidos, comentando o que está no tecido da narrativa, saturando-o de significações, próprio do excesso.



FIGURA 6: João performa “Ao Romper da Aurora”
FONTE: Captura de tela de *Madame Satã* (2002)

Já em *O Abismo Prateado*, é a desilusão amorosa de Violeta, interpretada por Alessandra Negrini, que é pautada pela canção. O filme é baseado em uma canção de Chico Buarque, “Olhos nos Olhos”, que tem como eu-lírico uma mulher abandonada que relata ao homem que a deixou sobre seu processo de superação da dor. A música é cantada por um personagem ao final da narrativa, o pintor (e cantor amador) Nassir. Numa cena bastante irrealista, em que a protagonista Violeta, Nassir e sua filha andam pelo aeroporto Santos Dumont vazio de madrugada, ele passa a cantar a música e é acompanhado pela criança: “Quando você me deixou, meu bem / Me disse pra ser feliz e passar bem / Quis morrer de ciúme, quase enlouqueci / Mas depois, como era de costume, obedeci / Quando você me quiser rever / Já vai me encontrar refeita, pode crer / Olhos nos olhos, quero ver o que você faz / Ao sentir que sem você eu passo bem demais”. Esse é o comentário maior da narrativa, sobre a protagonista desertada pelo marido e que tenta reconstruir a própria noção da realidade na noite que se segue após o abandono.

Mas antes de passar à canção principal, ainda há outros dois momentos em que a canção popular se faz presente e importante no tecido narrativo. O primeiro, na introdução do personagem Nassir, um migrante nordestino que está voltando para o estado de origem, no fluxo migratório reverso; ele é apresentado num quiosque na praia de Copacabana, de madrugada, comprando um sorvete para a filha. Na rádio, a música “Quando Um Grande Amor Se Faz”, de Cleiton e Camargo. A canção, também sobre desilusão amorosa, é um sertanejo dos anos 1990. “Quando um grande amor se faz / De tudo a gente pensa ser capaz / É uma ilusão querer que a vida / Seja sempre linda com estrelas coloridas / Sem espinhos nos caminhos do amor”.

A canção “Olhos nos olhos” é cantada pelos personagens em uma das sequências finais, no Aeroporto Santos Dumont, num momento de performance que mais uma vez reafirma o papel narrativo, melodramático e excessivo em que a canção opera como elemento de saturação do que já está posto no texto. No entanto, sua versão mais popularmente difundida, na célebre gravação de Maria Bethânia em 1976 no disco *Pássaro Proibido*, não é a que ouvimos. Na última sequência do filme, quando o personagem Nassir está indo embora do Rio de Janeiro atravessando a ponte Rio-Niterói, a canção que ouvimos é uma gravação feita exclusivamente para o filme na voz de Bárbara Eugênia, com um arranjo bastante distinto da versão mais conhecida gravada por Bethânia. Em vez do arranjo robusto de guitarras e violinos e, claro, da voz intensa de Bethânia, a canção apresentada distorce levemente a voz de Bárbara Eugênia que utiliza batidas de sintetizador que tornam esta, à primeira escuta, a versão mais “karaokê” da canção, vinculando-a, assim, a outro repertório cultural.



FIGURA 7: Violeta, Nassir e Bel cantam “Olhos nos olhos”
FONTE: Captura de tela de *O Abismo Prateado* (2013)

O Abismo Prateado, de 2013, parece espelhar muitos temas já trabalhados em *O Céu de Suely*, de 2006, e recupera um dos usos da canção feito no filme predecessor. Em sua jornada no contrafluxo migratório predominante no Brasil, Hermila, de *O Céu de Suely*, volta de São Paulo para Iguatu, no interior do Ceará, esperando que seu namorado vá encontrá-la. Quando o encontro não acontece, ela se vê abandonada por Mateus, o namorado que a tinha feito sair fugida da cidade rumo ao sudeste, agora com um filho pequeno para criar sozinha. Hermila tem que reaprender a ser sozinha e superar o abandono enquanto tenta redescobrir seu lugar no mundo. A canção popular no filme passa por uma reconexão com as pessoas na sua cidade natal. Logo que ela percebe que o namorado não vai voltar, há uma cena dela com a amiga Georgina num karaokê, na rua, “Eu não vou mais chorar” do grupo Aviões do Forró. A amiga a chama para cantarem juntas a canção que segue: “Eu não vou mais chorar / Eu não vou mais chorar / Sofro até te esquecer / Mas não vou mais chorar / Eu não vou mais chorar / Você só me fez sofrer”.



FIGURA 8: Hermila e Georgina cantam “Eu não vou mais chorar” no karaokê
FONTE: Captura de tela de *O céu de Suely* (2006)

Mas é na sequência da canção “Tontos e Loucos”, vemos Hermila dançando longamente com a amiga e outras pessoas no bar, a música altíssima. Nesse momento, a música não está comentando a narrativa, mas estabelecendo um momento de elo afetivo entre a personagem, seu mundo e sua felicidade. Nesse ponto da narrativa, a protagonista já está tomando as rédeas de seu destino, querendo escapar de Iguatu novamente, mas dessa vez sem fugir nem renegar suas raízes. O forró, aqui, atua como um elo de Hermila ao espaço da cidade, seu repertório e faz com que ela crie relações com as pessoas ao seu redor.



FIGURA 9: Hermila se integra ao forró de Iguatu.
FONTE: Captura de tela de *O céu de Suely* (2006)

O mesmo acontece em *Motel Destino* (2024). Há dois momentos de dança — performance — da canção popular no filme. O primeiro, quando o protagonista Heraldo vai a uma festa à noite, no dia anterior a um “serviço” que deve prestar à criminosa Bambina — o último para que se veja livre da dívida que tem. Heraldo dança com as pessoas da festa, e com seu interesse amoroso da noite, a coreografia da música “Coração”, do grupo Aviões do Forró, denotando seu pertencimento àquele espaço e cultura.



FIGURAS 10 E 11: Heraldo dança com Marta a canção “Coração”
FONTE: Capturas de tela de *Motel Destino* (2024)

Já na cena do estranho churrasco de Heraldo, Elias e Dayana — o patrão e sua esposa, com quem Heraldo tem um caso — temos uma outra cena performática da canção. Quando a música “Pega o Guanabara” toca, Dayana e Heraldo começam a dançar a coreografia conhecida pelos dois; faz parte do repertório cultural deles. Elias, o marido sulista, não sabe dançar a coreografia, mas tenta desajeitadamente acompanhar. A música, nesse momento, não comenta a narrativa pela letra, mas demonstra como a conexão entre Heraldo e Dayana é mais harmoniosa, já que eles estão em sincronia na coreografia e ao cantar a música, ao passo que Elias erra os passos e a letra da música. A música de Wesley Safadão e Alanzim Coreano

atua como elo entre o casal proibido, um símbolo na narrativa que demonstra a proximidade e sintonia dos personagens, ao passo que distancia Elias daquela dinâmica — cultural e afetivamente.



FIGURAS 12 E 13: Elias não acompanha a coreografia de “Pega o Guanabara”
FONTE: Capturas de tela de *Motel Destino* (2024)

Esse distanciamento cultural e afetivo já estava determinado pela narrativa, sendo Elias um homem nascido no sudeste brasileiro enquanto Heraldo e Dayana são do nordeste, do estado do Ceará, onde a história se passa. A função da canção popular, aqui, é a saturação do que já está posto no texto — Elias não partilha do mesmo repertório cultural de Heraldo e Dayana e, portanto, não acessa o elo afetivo dos dois, não percebendo a traição da mulher — servindo ao uso estético do excesso da repetição de uma ideia em todas as camadas do tecido fílmico, reforçando o que já está demarcado no texto.

No caso de *Praia do Futuro*, na mesma perspectiva já mencionada de Aïnouz como um diretor que “elege” uma canção para acompanhar seu processo criativo, escolheu a música “Heroes”, de David Bowie, para a inspiração da atmosfera do longa. Em sua divulgação, essa menção à canção foi muito repetida tanto por Aïnouz quanto pelos atores. Em uma matéria, é dito que o diretor “[i]nspirado por aquela que diz ser ‘a canção mais bonita de todos os tempos’, [...] diz que sua intenção era traduzir em filme o sentimento evocado [pela música]”. Em outro momento, o diretor diz que a canção não encaixava no filme, ficando com aspecto de “videoclipe”. A música, no entanto, guia as sensações construídas pela obra, e é ela que finaliza o longa, tocando nos créditos hipercoloridos (em contraste com o próprio filme).

Há, no filme, outros dois momentos marcados pela presença musical: ao início, a música “Ghost Rider” toca bem brevemente, se enquadrando na ideia da narrativa comentada,

ao passo que o momento da canção seguinte, quando “Aline”, uma *chanson française*, é tocada, simbolizando o elo afetivo dos personagens Donato e Konrad quando o brasileiro está na Alemanha com o parceiro. A canção francesa interpretada por Christophe é cantada pelos dois personagens a plenos pulmões dentro do apartamento de Konrad; a letra segue a linha romântica de uma mulher que desaparece e seu parceiro chora e grita para que ela volte — muito do que traduziria a vontade de Konrad para que Donato não voltasse ao Brasil e ficasse com ele na Alemanha. Envolta da própria ideia de repetição em si mesma, a canção compõe toda a sequência de *Praia do Futuro* e não volta a ser utilizada no filme.



FIGURA 14: Donato e Konrad cantam “Aline” um para o outro
FONTE: Captura de tela de *Praia do Futuro* (2014)

Já em *A Vida Invisível*, o filme mais melodramático por excelência — tendo sido projetado e vendido como um *melodrama tropical* em *releases* de imprensa e estampado no cartaz do filme durante sua divulgação — teve como inspiração um fado famoso cantado por Amália Rodrigues, “Estranha Forma de Vida”. “Foi por vontade de Deus / Que eu vivo nesta ansiedade / Que todos os ais são meus / Que é toda a minha saudade / Foi por vontade de Deus / Que estranha forma de vida / Tem este meu coração / Vive de vida perdida / Quem lhe daria o condão? / Estranha forma de vida / Coração independente / Coração que não comando / Vives perdido entre a gente / Teimosamente sangrando / Coração independente / Eu não te acompanho mais”. Essa música se conecta com a narrativa de *A Vida Invisível* num nível de comentário da narrativa mais direto, já que as irmãs Guida e Eurídice são descendentes de imigrantes portugueses e este repertório do sentimentalismo do fado estaria diretamente ligado a elas.

Parece antagônico que o filme que foi mais ferozmente defendido pelo diretor como sendo parte do escopo do gênero cinematográfico do melodrama seja justamente aquele que

não faz uso desse recurso tão caro aos melodramas latino-americanos. No entanto, a obra tem uma outra relação sensível com a canção, de inspiração que direciona o processo criativo e que, de alguma maneira, segue o que também foi feito em *Praia do Futuro* nos créditos finais. O diretor elegeu, para ambos os casos, músicas que seriam exemplares para a narrativa que estava contando, como guia, uma bússola sensível. Os dois filmes têm canções não brasileiras como epítome de suas narrativas, mas não no sentido observado em *Abismo*, cujo roteiro foi baseado na canção, mas como construção de atmosfera e comentário narrativo, ainda que não usado como música dentro da diegese.

O uso do fado de Amália Rodrigues apenas nos créditos — assim como a música de David Bowie nos créditos de *Praia do Futuro* — já denota um uso diferenciado da canção no melodrama latino-americano de Karim Aïnouz, pois a música aparece colada ao processo criativo do cineasta e, assim como as outras canções populares, ocupa uma posição de destaque nos longas-metragens aqui apresentados.

5. Considerações finais

Se os cinemas melodramáticos contemporâneos tendem a se referenciar aos melodramas já celebrados dentro dos estudos acadêmicos sobre o gênero cinematográfico, como os melodramas familiares de Douglas Sirk ou as reapropriações brechtianas de Rainer Fassbinder, o esforço deste trabalho reside em apontar — e apostar — na diferenciação do melodrama latino-americano em relação a eles.

Embora esta argumentação tenha se concentrado no trabalho de Karim Aïnouz, tentamos demonstrar aqui não o uso da canção como marca estilística do cineasta, mas destacar a continuidade da tradição do melodrama latino-americano no cinema melodramático brasileiro contemporâneo a partir da leitura da obra desse cineasta que, ao que consta, tendeu a abraçar a defesa do melodrama cinematográfico, associando-se à tradição já celebrada academicamente sem os preconceitos e os receios que são implicados no gênero por parte da crítica.

A canção-inspiração que está no início do processo criativo do cineasta, é mais do que um processo individual no qual a canção norteia a elaboração do roteiro, direção e montagem. Ainda que não tão evidente em todas as obras, a canção-inspiração que norteia as sensações

que o cineasta quer imprimir em sua obra pode ser considerada herança direta dos melodramas mexicanos baseados em boleros, que não só comenta a narrativa na qual é baseada, mas também evoca no espectador o repertório cultural — e, com ele, emocional — associado à canção.

A canção popular, portanto, está na constituição fundamental de um jeito brasileiro de fazer melodrama na contemporaneidade que, atrelada às tradições dos melodramas clássicos latino-americanos, recupera particularidades culturais e confere ao gênero cinematográfico uma singularidade nacional.

Referências

- ALVARENGA, Breno; COSTA, Fernando Morais. **Quando a música fala pela personagem: o uso de canções românticas diegéticas em três filmes brasileiros contemporâneos**. In. Revista Eco-Pós, 25(1), 39–61, 2022 Disponível em: https://ecopos.emnuvens.com.br/eco_pos/article/view/27833/15274
- AMADO, Ana Maria. **Imagens afetivas no cinema Latino-americano**. Coleção Memo. Ensaios/Ficção. São Paulo, Fundação Memorial da América Latina, 2002.
- BALTAR, Mariana. **Realidade Lacrimosa**. Niterói, Eduff, 2019
- _____. **Corpo e afeto: atualizações do regime de atrações no cinema brasileiro contemporâneo**. In. Aniki – Revista Portuguesa de Imagem em Movimento. Volume 10; n. 2, 2023.
- _____. **Tessituras do excesso: notas iniciais sobre o conceito e suas implicações tomando por base um Procedimento operacional padrão**. In. Revista Significação, ano 39, nº38, 2012.
- BENAMOU, Catherine L. **Televisual Melodrama in an Era of Transnational migration: exporting the Folkloric nation, harvesting the melancholic-sublime**. In. SADLIER, Darlene. J. *Latin American Melodrama. Passion, Pathos and Entertainment*. Chicago, University of Illinois Press, 2009.
- BRAGANÇA, M. **Melodrama: notas sobre a tradição/tradução de uma linguagem revisitada**. In. Comunicação e Melodrama. EcoPós, v. 10, n. 2, julho-dezembro de 2007.
- CARVALHO, C. **Melodrama e nação no Cinema Brasileiro dos anos 1940**. Tese. Programa de Pós-Graduação em Sociologia. UFC. Ceará, 2007.
- DA SILVA, Anderson Lopes. **Melodrama, excesso e narrativas midiáticas: uma sistematização baseada na abordagem de parentesco intelectual**. Matrizes, v. 16, n. 1, p. 181-207, 2022.
- ELSAESSER, Thomas. **Tales of sound and fury. Observations on the family melodrama**. In. GLEDHILL, Christine (org) – *Home is where the heart is. Studies in Melodrama and the woman's film*. British Film Institute, 1987.
- GLEDHILL, Christine (org). **Home is where the heart is. Studies in Melodrama and the woman's film**. British Film Institute, 1987.
- HAMBURGUER, Esther. **O Brasil Antenado. A sociedade da telenovela**. RJ, Jorge Zahar, 2005b.
- HUPPES, Ivete. **Melodrama. O gênero e sua permanência**. São Paulo, Ateliê Editorial, 2000.
- LOPEZ, Ana. **The Melodrama in Latin América. Films, telenovelas and the currency of a popular form**. In. Wide Angle, volume 7, nº 3., 1985.
- MARCANTONIO, Carla. **Global Melodrama Nation, Body, and History in Contemporary Film**. NY, Palgrave Macmillan, 2015.
- MARTIN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações – comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: EdUFRJ, 2001, 2ª ed.
- MULVEY, Laura. **Melodrama inside and outside the home**. In. MULVEY, L. *Visual and other pleasures*. Bloomington: Indiana Univ. Press, 1989.

- OLIVEIRA Jr, Luiz Carlos. **Em defesa do melodrama**. In. GUIMARÃES, Pedro Maciel e CARLOS, Cássio Starling (orgs.) Douglas Sirk: o príncipe do melodrama. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil; Ministério da cultura, 2012
- OROZ, Silvia. **Melodrama - o cinema de lágrimas da América Latina**. Rio de Janeiro: Rio Fundo Editora, 1992.
- RAMALHO, Fabio. **Saia e veja o mundo – Sobre melodrama, amor e viagens**. In. Zanzila – Revista Brasileira de Estudos sobre Gêneros Cinematográficos e Audiovisuais. v. 11 n. 1, 2023 Disponível: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/zanzala/article/view/40208>
- RUTHERFORD, Anne. **What Makes a Film Tick? Cinematic Affect, Materiality and Mimetic Innervation**. Bern, Peter Lang Publishers, 2011
- SADLER, Darlene (org) **Latin American Melodrama. Passion, pathos and entertainment**. Chicago, University of Illinois Press, 2009.
- SILVA, Cristiane Valéria. **Do personagem ao público: a questão da identificação no melodrama**. Revista Eletrônica do Grupo PET. Ano I – Nº I – jan. a dez. de 2005.
- STEWART, Michael (org). **Melodrama in Contemporary Film and Television**. NY, Palgrave Macmillan, 2014.
- WILLIAMS, L. **Film Bodies: gender, genre and excess**. In. BRAUDY, Leo e COHEN, Marshall (eds). Film Theory and criticism. NY/Oxford, Oxford University Press, 2004.
- XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena – Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.