



## **O Melodrama em Filmes de Catástrofe: a resolução dos conflitos familiares e a salvação do mundo<sup>1</sup>**

Dayane Assis de Freitas<sup>2</sup>  
Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, ES

### **Resumo**

O presente artigo propõe-se a investigar como o cinema hollywoodiano de catástrofe trabalha as características do melodrama clássico, entre elas, e principalmente, a resolução dos conflitos familiares. O objetivo é relacionar as situações de fim de mundo com os dramas familiares, ou seja, a dissolução dos conflitos entre pais e filhos enquanto o mundo é salvo da catástrofe. Pretendemos também contribuir para afastar a imagem do melodrama como gênero menor e entender que sua forma simplificadora de compreender o mundo tem o objetivo de organizar o caos em que vivemos.

**PALAVRAS-CHAVE:** cinema; melodrama; filmes catástrofe; Hollywood.

Os filmes catástrofe são, desde sua origem na década de 70, sucesso de público e alvo da crítica contra Hollywood que denuncia a superficialidade, os enredos repetitivos, o uso de efeitos especiais em demasia. No entanto, é interessante analisar como a estrutura narrativa é trabalhada a partir das premissas do melodrama, gênero nascido no teatro e absorvido pelo cinema, que desde que se preocupou em delimitar uma narrativa, a partir de Griffith, também passou a se utilizar do melodrama. Inclusive é aí que o gênero ganha novo fôlego com as histórias de espionagem, capa e espada e, sobretudo, com o western, conforme Thomasseau (2005: 136).

Obviamente, nesses filmes o privilégio é dos efeitos especiais que visam ao espetáculo em lugar da reflexão, porém como se dá o controle dos sentimentos do espectador, a manipulação discursiva dos elementos, como os enquadramentos, a fotografia e os objetos de cena, visando a um pretense realismo, também demonstra traços de autorialidade.

Com sua escrita clássica, em que as escolhas linguísticas são “neutras” e “homogêneas”, e cuja montagem é construída a partir de uma estrutura sintática que não permite erros de orientação do espaço, o cinema hollywoodiano proporciona divertimento, assim como o teatro melodramático do início do século XIX, mas de forma mais intensificada.

---

<sup>1</sup>Trabalho apresentado DT 04 – Comunicação Audiovisual do XV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste realizado de 13 a 15 de maio de 2010.

<sup>2</sup> Especialista em Linguagens Audiovisuais e Multimídia da Universidade Federal do Espírito Santo, email: [dayanedefreitas@yahoo.com.br](mailto:dayanedefreitas@yahoo.com.br)



O melodrama no cinema catástrofe atual se baseia em uma estrutura rígida de produção. Conforme apresenta Mascarello (2006, p.340) ao citar Bordwell, o modo clássico de representação leva em conta a definição clara de personagens e objetivos; a linearidade das ações, gerando causas e efeitos perceptíveis; o espaço diegético comportando dentro de cenas e sequências; a necessidade de tornar clara a história; a facilidade de leitura e a redundância.

Percebe-se que o pano de fundo da narrativa desses filmes são as relações familiares e os conflitos entre pais e filhos. A resolução dos dramas ocorre em meio à quase destruição do mundo e reforça no espectador o sentimento de que ao se redimir perante sua família o protagonista redime o mundo de seus erros com o planeta Terra. O protagonista carrega consigo as culpas pessoais e coletivas simultaneamente.

O herói do filme catástrofe leva toda a culpa da humanidade nos ombros (que se resume à falta de cuidado com a Terra, que gera a invasão de seres alienígenas malvados ou a destruição do Planeta). Ao se redirem com seus entes queridos, os protagonistas alcançam a justiça poética, mecanismo de punição e recompensa dos personagens segundo seu merecimento. Assim, com essa estética de repetição, não é difícil se identificar com os sofrimentos dos personagens e entender as causas das catástrofes.

Logo, a relação entre filmes catástrofe hollywoodianos e os pressupostos do melodrama, tendo como foco os dramas familiares e a resolução destes, é muito forte. É preciso investigar a fundo e entender como se desenvolvem ao longo da trama os conflitos entre pais e filhos, e como é a ação do herói para salvar o mundo e a si mesmo. É preciso tentar compreender, do ponto de vista acadêmico, conforme Mascarello (2006, p. 334) “a estética e a economia da Hollywood”, deixando um pouco de lado o negativismo e buscando entender o funcionamento dessa indústria.

Para embasar as discussões sobre a relação entre melodrama e filmes catástrofe apresentaremos algumas características do melodrama clássico, assim como surgiu no teatro europeu no século XIX, e como mais intensamente essas características se intensificaram no cinema hollywoodiano no início do século XX e como influenciam até hoje o cinema mundial. Com foco na narrativa, pretendemos entender como essas produções se apropriam do melodrama, explorando excessivamente a emoção e o sentimentalismo, o uso de efeitos especiais e a música para causar sensações, o enfrentamento de muitos obstáculos pelo protagonista, o sentimento de justiça poética, enfim todas as características que facilitam o reconhecimento pelo público.



## Contexto histórico do melodrama

É consenso entre diversos autores, como Ben Singer<sup>3</sup> e Peter Brooks<sup>4</sup>, a ideia de que o melodrama é um gênero que nasceu no teatro durante a Revolução Francesa. A definição de seus parâmetros estão intimamente ligados ao processo revolucionário que culminou na derrocada dos valores morais. As artes incorporaram esse espírito e também seguiram a tendência social que abraçava a modernidade e renegava a monarquia e a Igreja.

Ao apresentar essas características, nos baseamos em Thomasseau (2005), do qual vamos extrair as características do melodrama clássico (1800-1823), e em Rodrigues (2006), que aborda o melodrama no cinema hollywoodiano do início do século XX até os dias de hoje. Como não é o interesse nos aprofundar na história do melodrama ao longo do tempo, vamos nos ater às características relativas ao melodrama clássico, em que as relações de família e o tom maniqueísta são mais observados, e às características do cinema norte-americano no início do século XX, baseado no melodrama teatral europeu, mas muito mais sensacionalista.

O momento político turbulento, o crescimento do número de trabalhadores nas fábricas, o desenvolvimento das cidades e a ascensão econômica e política da burguesia são apontados pelos estudiosos como fatores que favoreceram o melodrama, que também atendia às demandas da burguesia por temas como democracia e outros ideais liberais.

Mas, somente esses fatores não são suficientes para explicar o sucesso do gênero. Segundo Bragança (2007), é preciso pensar também que a nova relação dos indivíduos com o tempo e o espaço nas grandes cidades e os perigos a que estavam expostos traziam um sentimento de angústia e insegurança. A cidade ameaçadora com suas multidões de desconhecidos na época revolucionária propiciou o surgimento do sensacionalismo, inclusive na imprensa que já tratava os fatos como extraordinários.

A sociedade passou a reivindicar novas representações dos valores morais, por isso o melodrama se tornou a forma de representação no lugar da tragédia, rearticulando e readequando o que Peter Brooks citado por Bragança (2007) chama de “moralidade oculta”, ou seja os valores que estão além das aparências e que deverão ser revelados por meio da *mise-en-scène*.

---

<sup>3</sup> SINGER, Ben. *Melodrama and Modernity: Early Sensational Cinema and Its Contexts*. New York: Columbia University Press, 1991.

<sup>4</sup> BROOKS, Peter. *Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*. New Haven and London: Yale University Press, 1976.



No início do século XX, o melodrama importado da Europa começou a ser encenado nos Estados Unidos com muito sucesso. O acesso do grande público era possível por conta dos baixos preços dos ingressos que custavam entre 10 e 30 centavos de dólar, época conhecida como *10-20-30 melodrama*, conforme Rodrigues (2006). Em relação ao teatro europeu houve uma transformação na configuração dos elementos dramáticos. Assim, o sensacionalismo, que já fazia parte do melodrama nas peças européias, se tornou mais específico e passou a abordar

situações de perigo associadas a um só tempo às tentativas de assassinatos, sequestros, escapadas sensacionais e toda sorte de maldades praticadas pelos vilões que punham em risco a vida da dupla herói/heroína; assim como à presença constante das catástrofes naturais operando no âmbito narrativo como manifestação da providência divina e do mecanismo de justiça poética.

A oposição moral, a hiper-exposição do sofrimento, as emoções extremas e as incongruências narrativas, continuaram a ser aspectos importantes do gênero, mas a partir da década de 1890 os intensos espetáculos de ação e perigo tornaram-se cada vez mais a atração principal do 10-20-30 melodrama. (RODRIGUES, 2006, P. 63).

A atuação melodramática dependia em grande parte dos efeitos cênicos e visuais criados, com o uso até mesmo de balões de gás em cena, conforme relata Singer apud Rodrigues.

Na Peça *The Ruling Passion*, de Charles Brougham (1882), um balão real inflado com gás carregando três passageiros se eleva acima da platéia no Crystal Palace e desce no English Channel. Os passageiros são resgatados em um bote salva vidas por seis remadores. Na peça *Our Silver Wedding*, de autor não determinado (1886), carroças puxadas por cavalos reais carregam 250 crianças numa excursão. Ainda nesta peça há uma encenação de tropas de soldados escapando em balsas rio abaixo. A encenação é feita utilizando grandes tanques de água. Já na peça *The Tornado*, de Lincoln J. Carter (1892), é representada uma tempestade em alto mar. Os marinheiros, a bordo de um barco desenrolam uma imensa vela de pano. Ainda nesta peça há a representação de um navio a vapor que avança sobre a multidão, de uma colisão entre dois transatlânticos e de um tornado. (SINGER, 2001, p.153, apud RODRIGUES, 2006, p.64).

Além dos grandes efeitos cênicos, não podemos nos esquecer da música e da dança, importantes elementos que remetem à origem da palavra melodrama, que surgiu na Itália do século XVII, e remete ao “drama inteiramente cantado”, segundo Thomasseau (2005). O som, complementa Bragança (2007: 39), contribuía para dar dramaticidade à encenação, modular a ação dos personagens e dar sentido aos sentimentos de alegria e tristeza, “[...] criando um diálogo entre os elementos cênicos relacionados diretamente



aos significados visuais da *mise-en-scène*”. Essa característica melodramática foi bastante absorvida pelo cinema.

As peças e, posteriormente, os filmes melodramáticos exploravam cenários exóticos, que, algumas vezes, se movimentavam a partir de dispositivos mecânicos; figurinos; encenações e até efeitos especiais. Entre as situações espetaculares estão a luta para escapar de enchentes, furacões e outros eventos da natureza, as fugas de castelos e as perseguições sobre pontes levadiças. Tudo isso em contraponto ao teatro tradicional francês, baseado na fala. (Rodrigues, 2006). Os exageros na interpretação, os cenários grandiosos e as situações incomuns vividas por personagens comuns também são algumas das prerrogativas melodramáticas. Além disso, há a exaltação à virtude; a perseguição e o reconhecimento do herói.

Entre outras características do melodrama clássico estão o maniqueísmo, por meio da simplificação e da personificação do bem e mal; a exaltação à virtude; a exploração de efeitos patéticos; o uso de pantomimas; o gosto pelo excesso, pelo sensacional e pela grandiosidade dos feitos, muito baseado, de acordo com Thomasseau, “na organização das grandes festas e celebrações da Revolução”. É importante ressaltar que no cinema melodramático, algumas dessas características, como a personificação rígida do bem e do mal, foram relativizadas. O movimento corporal também era uma estratégia utilizada de forma recorrente. Segundo Rodrigues (2006, p. 55) “[...] era comum que a heroína levantasse seus olhos para o céu em uma situação de desamparo ou que o vilão se demorasse em uma longa gargalhada diante do seu triunfo temporário”.

Assim, combinando sentimentalismo e prazer visual, o melodrama se adequou às demandas de uma cultura de mercado, incorporando o novo à repetição, explorando coincidências, acasos e acontecimentos divinos. Essa estética de repetição e de grande exposição possibilitava que todas as informações fossem bastante claras e que a emoção fosse excessiva. Bragança (2007, p. 41) observa a diferenciação que Victor Hugo fez do melodrama no prefácio de Ruy Blas, publicado em 1838: “a tragédia apela ao coração, a comédia à mente e o melodrama aos olhos”.

No melodrama clássico, o vício e a virtude são encarnados por pessoas que, conforme Brooks (1976) apud Rodrigues (2006, p.50), “[...] não possuem complexidade psicológica, mas são fortemente caracterizadas”. Logo, nessa forma de encenação não há espaços para incertezas nem dúvidas, cada indivíduo é facilmente identificado com uma personalidade, boa ou má, triste ou alegre. A bondade é coroada ao final, ao mesmo tempo em que é expulso o mal.



Segundo Saraiva e Cannito (2004, p. 60), na tragédia grega, por exemplo, o destino ou o que se chamava “vontade dos deuses” era o que movia a trama. Já no drama moderno, são homens contra homens lutando por suas necessidades e, invariavelmente, entrando em conflito. Nesse sentido, a noção de justiça poética passa a ser utilizada para designar que a felicidade é o que se recebe ao ter um comportamento virtuoso ou se arrepender dos erros.

Peter Brooks comenta os resultados dessa ética melodramática em uma sociedade que carecia de valores naquele momento.

O melodrama expressa a ansiedade trazida por um assustador mundo novo, onde os padrões tradicionais de moralidade não mais oferecem a cola social necessária. Ele encena as forças da ansiedade com o aparente triunfo da vilania, para depois dissipá-las com a eventual vitória da virtude. Ele demonstra repetidamente que os sinais das forças éticas podem ser descobertos e tornados legíveis. (BROOKS, 1976, apud RODRIGUES, 2006: 50).

No teatro francês, a temática do melodrama se relacionava às aventuras de heróis e suas peripécias para escapar das maldades dos vilões. A aproximação com o público era feita mostrando personagens comuns em situações espetaculares, nas quais o banal se transformava em “drama moral cósmico”, de acordo com Maurício de Bragança, mas em circunstâncias narrativas que se apresentavam como parte da realidade, o espetáculo impregnado do real.

A exploração do sentimentalismo e das situações comoventes possibilitaram uma identificação muito rápida com o público, tratando de temas inerentes à nova estrutura de família burguesa. O melodrama não tinha o objetivo de ser um gênero revolucionário, mas reformador dos valores morais, expondo as questões sociais, mas não pretendendo resolvê-las. A sociedade está sempre em equilíbrio, e não há participação popular ativa, pois o herói da trama tem uma solução autoritária.

A facilidade de identificação do melodrama também vinha do fato de que os autores estavam preocupados em escrever de forma inteligível para todos e, mais especificamente, para que os analfabetos pudessem entender suas lições de moral e virtude, convenientemente baseadas na “missão educadora” burguesa. Essa preocupação, de acordo com Jean-Marie Thomasseau, contribuiu para a formação de uma “poética do melodrama”, forma rigorosa de criação que obedecia a parâmetros pré-estabelecidos.



Entre os temas mais comuns dos dramas familiares estão “[...] heranças, casamentos secretos, desonras, roubos, crianças perdidas e reencontradas”. É importante salientar que as temáticas melodramáticas, talvez de forma precipitada, sempre foram associadas ao público feminino. Principalmente a partir de 1800, os melodramas centralizam atitudes de mulheres virtuosas e esposas fiéis que pelo sacrifício expunham suas virtudes. É dessa época a peça *Coelina ou l’Enfant du mystère*, de Pixérécourt, que Thomasseau considera o primeiro grande melodrama. Como veremos mais tarde, o cinema norte-americano, a partir dos anos 30, retoma essa possibilidade dos dramas familiares, com o sofrimento feminino sendo central em muitas tramas. Segundo Rodrigues (2006, p. 80), nesse período os filmes, inclusive, não eram identificados como melodrama, mas *woman’s film* (filmes para mulher) ou *weepies* (filmes para chorar), embora concentrassem os elementos típicos da representação melodramática.

Como afirmam Saraiva e Cannito (2004, p. 87), o importante no melodrama “é a afirmação da superioridade moral do sofredor em relação à maldade e às ilusões do mundo”. O fim pode ser a felicidade ou a morte, importando menos a unidade dramática que a condução das emoções do espectador a partir de uma história repleta de peripécias e uma *mise-en-scène* que apela bastante ao visual.

Apesar de termos apresentado até aqui das características do melodrama canônico, salientamos que posteriormente este gênero se tornou híbrido, não se encaixando em definições rígidas. É o que vários estudiosos constataram principalmente a partir de 1980, conforme observa Rodrigues (2006, p. 42), quando há um significativo aumento de pesquisas na área.

Muito desse pensamento mais flexível vem da influência dos estudos culturais nas investigações, que voltam as atenções para a análise do melodrama em outros produtos midiáticos, como as telenovelas e os seriados de TV. Assim, muitos autores consideram que o melodrama é mais que um gênero, é um modo representativo que transcende a noção de tempo, cultura ou mídia.

O melodrama contemporâneo pode ser observado em duas vias: mesmo mantendo as bases do que era encenado à época dos teatros europeus, agrega ao longo do tempo as características sociais vigentes, dando a sensação de contínua renovação. O prazer audiovisual gerado pelo espetáculo também explica a força do gênero.

Para exemplificar isso, podemos notar que as temáticas exploradas na atualidade se referem àquelas já encenadas nos cinemas anteriormente, mas com uma repaginação trazida pelas problemáticas atuais. Assim, como salienta Rodrigues (2006, p. 98) ao





dizer que “a participação social e as novas atribuições familiares da mulher, a exploração do trabalho, o desemprego e seus desdobramentos, as inovações tecnológicas e as desigualdades sociais” são os temas mais abordados, sem que isso signifique, no entanto, uma preocupação com a resolução dos conflitos sociais.

Christine Gledhill citada por Rodrigues (2006, p. 98) demonstra que no âmbito narrativo predominam personagens que representam a burguesia e a classe trabalhadora, e no âmbito da produção há a primazia pela criação de um mercado consumidor para as classes média e proletária, contribuindo para o estabelecimento de uma estética popular. Analisando sob a ótica marxista, nessa situação ricos e pobres, trabalhadores e patrões seriam iguais, as lutas de classe seriam dissolvidas graças às compensações materiais advindas dessa relação com a indústria cultural. No entanto, há sempre o embate entre “o desejo melodramático e o mundo socialmente construído”.

As obras cinematográficas atuais que se utilizam da matriz melodramática não baseiam suas narrativas nos cânones do melodrama, mas sim em uma interação constante dos elementos constitutivos da representação melodramática ao longo do tempo. Para Rodrigues (2006, p. 103), as produções hollywoodianas contemporâneas visam a polarização entre bem e mal e ao uso contundente dos efeitos especiais, que possibilitam a cada dia a criação de efeitos mais realistas. Os filmes atuais seguem a risca os paradigmas do melodrama francês e inglês e “valem-se dos efeitos especiais no sentido de gerar a ilusão de verossimilhança e dar um alto grau de detalhamento às situações extraordinárias próprias da narrativa melodramática”.

Imagens cada vez mais espetaculares e, ao mesmo tempo, realistas demonstram que o melodrama bebe da fonte das inovações tecnológicas, independente da época. Essa é a maneira de comunicar com o público, talvez aí uma explicação para a aliança tão duradoura entre cinema e melodrama, de acordo com o pensamento de Nicholas Vardac (1949) citado por Rodrigues (2006, p. 104).

A noção de realismo no melodrama contribuiu para o entendimento de que por meio do gênero se mantém o elemento primordial da representação melodramática, qual seja o espetáculo audiovisual proporcionado por efeitos especiais e elementos narrativos, dramáticos e cênicos que mantêm o telespectador na ilusão de realidade.

Existem diversos exemplos de como isso é forte no cinema, entre eles grandes sucesso de bilheteria, como *O Dia Depois de Amanhã* (Roland Emmerich, 2004); *Guerra dos Mundos* (Steven Spielberg, 2005); e *O Dia em que a Terra Parou* (Scott Derrickson, 2008).





Os filmes relatam situações de fim do mundo e paralelamente desenvolvem os conflitos familiares que deverão ser resolvidos ao mesmo tempo em que o mundo é salvo da catástrofe. A stética de repetição permite reconhecer os personagens, se identificar com seus sofrimentos e entender as causas das catástrofes.

Nos três filmes analisados é possível perceber que há um distanciamento no relacionamento entre pais e filhos. É assim com Jack Hall (Dennis Quaid), que tem a missão de buscar seu filho em uma Nova Iorque inundada; com Ray Ferrier (Tom Cruise), que é divorciado e não se sente à vontade no papel de pai; e com Helen Benson (Jennifer Connelly), que precisa conquistar a confiança de seu enteado.

*O dia depois de amanhã* narra a história de Jack Hall, um famoso cientista que estuda as mudanças climáticas na Terra e prevê que, ao contrário do que se pensa, o Planeta não está esquentando e sim esfriando, por conta do derretimento das geleiras e das mudanças nas correntes do Atlântico Norte. E que, além disso, uma catástrofe mundial está prestes a afetar boa parte dos países, principalmente os Estados Unidos, que mais cedo do que se imagina entrará em uma nova era glacial.

Paralelamente, conhecemos aspectos da vida pessoal de Jack, que não é boa. O cientista é divorciado e não possui nenhum vínculo afetivo forte com sua família. Percebemos que isso está relacionado ao seu trabalho de pesquisa em locais gelados que o obriga a ficar meses fora de casa. A relação com seu filho adolescente, Sam, praticamente não existe, já que o pai não participa de sua vida. Assim, apesar de ser bem-sucedido no trabalho e ser reconhecido por suas pesquisas, a vida familiar de Jack é decadente.

Ao mesmo tempo em que terá que evitar as consequências da catástrofe que se aproxima, Jack terá a chance de conquistar o carinho do filho e reconquistar a ex-mulher, oferecendo uma prova de amor, uma atitude sacrificante. Isso porque quando as inundações atingem Nova Iorque, cidade em que o filho está, Jack fará de tudo para resgatá-lo, colocando sua própria vida em risco. Sam ao final reconhece o sacrifício do pai e o agradece com o perdão. O protagonista recebe assim o reconhecido merecimento pelo senso de justiça poética.

*Guerra dos mundos* mostra a história de Ray Ferrier e sua luta para salvar os filhos da impiedade dos vilões, que, nesse caso, são máquinas alienígenas que invadem a Terra. A narração de Morgan Freeman na introdução do filme denuncia o tom melodramático. “[...] Em outro lugar do espaço intelectos complexos, impassíveis e impiedosos olhavam para o nosso planeta com olhos cobiçosos. E, inevitavelmente, aos poucos armaram os seus planos contra nós”. Assim, o ser humano, com toda a tecnologia, não é páreo para



os seres alienígenas, que possuem tecnologia avançadíssima e por isso têm vantagem na guerra contra os humanos. Em relação ao drama familiar, a mensagem é que os pais devem proteger seus filhos sob qualquer circunstância, devem estar presentes nos momentos em que mais precisam.

Na apresentação do drama familiar, conhecemos o protagonista, Ray (Tom Cruise), trabalhador braçal do porto, irresponsável no trânsito e que sai atrasado do trabalho para receber os filhos que vão passar um fim de semana com ele. A ex-mulher, grávida de outro homem, bem arrumado e demonstrando ser tudo o que Ray não é, vai deixar os filhos com o pai e é com os olhos dela que enxergamos a conduta de Ray: homem bagunceiro, que não liga para a arrumação da casa, não tem comida decente na geladeira e ainda não se preocupou em construir outro quarto para que cada filho tenha seu próprio espaço na casa dele. Percebemos que Ray ainda nutre um sentimento pela ex-mulher ao elogiá-la por estar grávida e bonita.

O espectador percebe que tudo o que aconteceu na vida de Ray o leva a ser um homem frustrado: casou-se cedo e se separou, é de classe média baixa, trabalha muito em algo que não lhe agrada. Sua vida é decadente e sua existência vazia. Mesmo assim, o protagonista é o ponto de referência do público, que tem a esperança de vê-lo mudar sua maneira de ser com os filhos e livrá-los das garras dos alienígenas. Nessa perseguição, o próprio espectador se vê no lugar de Ray, que tem a dura missão de manter a família viva e unida, apesar de tudo que os separa.

A intenção em *O dia em que a Terra parou* (refilmagem de um clássico da *science fiction* dos anos 50) é mostrar que o homem destrói a Terra, logo, se for aniquilado o Planeta terá uma chance de sobreviver. Suas riquezas naturais e a possibilidade de abrigar vida não podem ser desperdiçadas a troco da ganância humana. Paralela a essa, outra mensagem é passada: à beira do precipício as pessoas mudam, conforme diz o alienígena Klaatu, que veio em missão para odernar a destruição do Planeta. Isso porque a protagonista, a cientista Helen Benson, e seu enteado Jacob se reconciliam quando estão à beira da morte pelo ataque dos insetos que irão destruir a humanidade.

Helen e Jacob não têm uma boa relação, pois o menino a trata com frieza. Ele acredita que a madrasta só cuida dele por obrigação, já que o pai morreu e ela não teria com quem deixá-lo. Helen, ao contrário, se esforça por ser uma boa mãe, mas é sempre vista como “a madrasta” pelo menino.

Podemos dizer que os três filmes se baseiam em características do melodrama, tanto em relação à forma, com efeitos especiais deslumbrantes, planos e enquadramentos que



propiciam a atuação lacrimosa, escondem os vestígios de produção, e favorecem o drama, quanto em relação ao conteúdo da narrativa, que explora atitudes sacrificantes, fugas de catástrofes da natureza – como enchentes, furacões, nevascas - e escapadas mirabolantes.

Além disso, é inegável a ação da Providência em diversas situações, uma das grandes características desse gênero. Vejamos: em *O dia depois de amanhã*, por mais que o frio intenso mate outras pessoas, o protagonista Jack e seu filho Sam sobrevivem graças à sua vontade de se reencontrar e a uma “sorte” inigualável. Em *Guerra dos mundos* Ray e seus filhos Robbie e Rachel são perseguidos por alienígenas, escapam de serem aniquilados porque conseguem, inexplicavelmente, fugir das garras das máquinas, mesmo quase sendo engolidos por elas. E em *O dia em que a Terra parou* Helen e Jacob e, conseqüentemente, toda a humanidade são absolvidos pelo alienígena Klaatu que, ao final, percebe que os humanos não são tão maus quanto se pensa.

Essa ação da Providência era demonstrada nas peças e filmes dos primeiros anos do melodrama. Rodrigues (2006, p. 51) aponta que isso era feito por meio “do acaso, das coincidências extremas, das reviravoltas inesperadas e do milagre”. Outra maneira de o espectador conhecer a ação da Providência é por meio do mecanismo de justiça poética que “distribui recompensas e punições de acordo com a trajetória vil ou virtuosa das personagens [...]”.

As características do melodrama, no entanto, não estão representadas da forma canônica, mas diluídas e organizadas de diferentes maneiras. Conforme salienta Rodrigues (2006, p. 62), as obras melodramáticas tanto no teatro quanto no cinema combinavam diferentes elementos de acordo com a intenção do autor.

Ao longo do século XIX, século XX e começo do século XXI, as inúmeras obras melodramáticas produzidas apresentam uma grande variedade de combinações destes elementos, diferentes organizações, ênfase em determinados elementos em detrimento de outros, a supressão de alguns elementos, e mesmo a apropriação da matriz melodramática em obras que se pretendem irônicas, paródicas ou políticas. Entretanto a observação de alguma combinação destes elementos pode indicar a manifestação do gênero nas mais variadas obras.

No cinema não foi diferente. Ao longo do século XX, foram produzidos melodramas em grande quantidade, com características bastante diversas entre si. Identificar algumas características básicas do melodrama no cinema é o objetivo deste trabalho nas páginas seguintes. Entendemos que qualquer análise que se dedique a este propósito dificilmente será exaustiva e suficiente. Por isso elegemos três momentos significativos da história do melodrama



cinematográfico: os primeiros melodramas seriados das décadas de 1900 a 1930, o melodrama familiar das décadas de 1940 a 1960 e o melodrama contemporâneo em algumas de suas manifestações cinematográficas.

No caso do teatro norte-americano, percebe-se que a tradição e as características do melodrama europeu se intensificaram. No entanto, a partir de 1907, é a vez de o cinema ocupar o lugar do teatro na preferência do público, principalmente com os *nickelodeons*, cinemas que exibiam melodramas a custos muito menores que o teatro.

Mas, somente o fator econômico não é suficiente para explicar o crescimento do cinema e a decadência do teatro melodramático nos Estados Unidos. Segundo Singer, 2001, apud Rodrigues, 2006, o público sentia a necessidade de “realismo”, o que no teatro não era possível. Essa hipótese também não dá conta de explicar completamente o fenômeno de migração do público do teatro para cinema, até porque a noção de realismo varia conforme a corrente teórica que a define. Porém, podemos entender realismo aqui como o apagamento dos vestígios de produção.

### **Apropriação do melodrama pelo cinema norte-americano**

Conforme explicitado anteriormente, o sucesso do melodrama no cinema no início do século XX pode ser explicado, entre outros fatores, pelo acesso facilitado das classes pobres às salas de cinema, por conta dos baixos preços dos ingressos.

No entanto, a fórmula do sucesso inclui ainda a representação de homens comuns em situações extraordinárias, conforme já citado, e o grau de realismo das produções, que apagavam qualquer vestígio de produção ou representação, o chamado “Realismo Romântico”, segundo Singer, 2001, p. 176, citado por Rodrigues, 2006, p. 69.

A autora conta que, de 1901 a 1913, muitos filmes continham ação, violência, cenários espetaculares, situações de esforço físico, sequestros e resgates sensacionais, assim como na primeira fase do teatro melodramático. Em relação ao conteúdo, o que se via era a já conhecida polarização moral entre vilões e heróis/heroínas, conflitos gerados por inveja ou ganância dos vilões, coincidências extraordinárias, revelações súbitas e surpreendentes e reviravoltas inesperadas. Rodrigues, 2006, p. 71.

A ênfase no universo feminino também é notada a partir de 1912, principalmente com as mocinhas em papéis de heroínas espertas, independentes e inteligentes. Um exemplo citado por Rodrigues (2006, p. 72), é *The Trainer's Daughter*, de Edwin S. Porter



(1906), também conhecido como *A Race for Love*. A história era a relação de um triângulo amoroso formado pela mocinha, pelo galã charmoso e pelo vilão impiedoso, “e que tinha como *clímax* uma espetacular perseguição a cavalo acentuando a coragem da jovem mocinha”.

Muitas histórias eram exibidas em episódios semanais ou mensais nos *nickelodeons*. Os filmes eram, em sua maioria, melodramas conhecidos como sensacionais e apresentavam todas as características já citadas anteriormente, acrescentando a ênfase no heroísmo da mulher, que passou a representar características essencialmente masculinas como força física, autoconfiança, coragem, autoridade social, e liberdade para ter novas experiências para além do ambiente doméstico. Esses filmes são conhecidos como *Serial-Queen Melodrama*. Entre os títulos estão *The Adventures of Dorothy Dare*, *A Daughter of Daring*, *The Hazards of Elen*, *The Girl Spy*, *The Girl Detective*, *The Perils of Our Girl Reporters* e *The Perils of Pauline*.

A explicação para essa mudança do lugar da mulher nos melodramas pode ser encontrada na esfera social. Com cada vez menos filhos, trabalhando nas fábricas e participando de clubes e sociedades femininas que lutavam, entre outras coisas, pelo direito ao voto, a mulher passou a ser vista de outra forma, inclusive nos filmes. Mesmo com essas mudanças, os filmes seriados ainda se apoiavam na vitimização e no sofrimento da mulher que, invariavelmente, tinha que escapar de sequestros pelo vilão, de forma espetacular.

A partir de 1930 e até 1960, o cinema melodramático norte-americano vive outro momento, mais voltado para a resolução de questões de família no *woman's film* (filmes para mulher) ou *weepies* (filmes para chorar). A mulher tinha o papel de mantenedora dos valores morais, éticos e espirituais, invariavelmente se sacrificando para isso. Com todos os problemas econômicos causados pela quebra da bolsa em 29 e pela Segunda Guerra era natural uma nostalgia e um desejo de retornar a uma ordem social pacífica.

O compadecimento do espectador pelo sofrimento dos personagens é uma das forças do melodrama, ao mostrar atitudes sacrificantes como atos de grandeza de espírito. É o que Rodrigues chama de *pathos* melodramático, organização segundo a qual o espectador é envolvido em uma trama de dilemas morais e éticos pelos quais ele poderia, perfeitamente, sofrer também.

A partir de 1950, não há demarcações rígidas entre vilões e mocinhos, e sim conflitos de interesses entre personagens no chamado melodrama familiar. O papel da família é central, e temas polêmicos como “aborto, problemas sexuais, abuso de álcool e drogas,



sexo antes do casamento, divórcios, crimes e assassinatos, que até então ficavam de fora do escopo da narrativa melodramática, passam a figurar cada vez mais em filmes do gênero”. (Rodrigues, 2006, p. 91).

O surgimento da TV e a impossibilidade de que esta apresentasse temas tão polêmicos possibilitou ao cinema, que concorria com a nova mídia, apresentar esses assuntos. A diferença deste tipo de melodrama para o *woman's film* é a possibilidade de apresentar temas polêmicos. Assim, percebe-se que a contradição para a sobrevivência do amor romântico é necessária, pois este precisa superar grandes obstáculos. Isso é desejado pelo público e observado pelos autores em seus filmes. Os vilões agora não são mais os responsáveis pelos sofrimentos e sim a própria família.

Em suma, é possível diferenciar quatro etapas distintas na existência do melodrama desde o seu surgimento, conforme observa Rodrigues, 2006, p. 97. Em suas primeiras experiências, no teatro melodramático francês e inglês do século XIX, os cenários se movem e os objetos são reais. Quando o melodrama se torna sensacional, já nos *nickelodeons*, passa a mostrar os símbolos da modernidade, como trens, balões, aviões, telégrafos, filmados com câmeras em movimento. Nas décadas de 40 e 50, o que impera são as novidades tecnológicas, como a cor, o uso do cinemascope, a montagem paralela e a possibilidade de filmar com carrinhos e guias. O que se vê no melodrama atual, principalmente relacionado ao cinema catástrofe, é o uso de muitos efeitos especiais, além da cor e da textura, entre outros artifícios importantes.

### **Considerações finais**

A produção hollywoodiana sob o ponto de vista das narrativas poderia ser mais discutida pela academia. Em geral, quando se trata da indústria cinematográfica, alguns pesquisadores o fazem com um tom maniqueísta e acusador, afirmando que os filmes produzem somente alienação.

Os filmes catástrofe talvez sejam um dos gêneros que mais sofrem esse tipo de “perseguição” por conta do forte apelo visual. No entanto, ao analisá-los, percebemos que, apesar de respeitarem os clichês, possuem narrativas bem marcadas por dramas familiares que se relacionam às situações de fim de mundo, causando, de forma totalmente controlada, emoção e sensação no público que lota as salas de cinema.

É interessante notar como esse tipo de narrativa ainda prevalece em filmes de ação contemporâneos, obviamente adequados às demandas sociais atuais. O uso de efeitos



especiais, o sofrimento do protagonista, o trabalho com a trilha sonora, demarcando os grandes momentos de tensão, entre outras características, contribui para a delimitação de uma narrativa melodramática clássica. Os estudos acadêmicos sobre o melodrama já inseriram a discussão sobre suas características não como uma forma narrativa simplista, mas como representação que procura entender, por meio da performance artística e ilusionista, as ambiguidades do mundo em que vivemos, manipulando as expectativas e resolvendo os conflitos por meio da exaltação às virtudes humanas e acreditando que é possível uma mudança de comportamento.

### Referências bibliográficas

BRAGANÇA, Maurício de. **Melodrama: notas sobre a tradição/tradução de uma linguagem revisitada**. Eco-pós, v.10, n.2, p. 29-47, jul./dez. 2007. Disponível em: <<http://www.e-papers.com.br/ecopos/download/RECOV10N2A02.pdf>>. Acesso em: 19 jul. 2009.

MASCARELLO, Fernando. **Cinema hollywoodiano contemporâneo**. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). História do cinema mundial. Campinas: Papirus, 2006.

RODRIGUES, Virgínia Jorge Silva. **Coração de ouro: o cinema melodramático de Lars Von Trier**. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006. Disponível em: <[http://www.poscom.ufba.br/arquivos/Poscom-Producao\\_Cientifica-VirginiaJorge.pdf](http://www.poscom.ufba.br/arquivos/Poscom-Producao_Cientifica-VirginiaJorge.pdf)>. Acesso em: 13 jul. 2009.

THOMASSEAU, Jean-Marie. **O melodrama**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

SARAIVA, Leandro; CANNITO, Newton. **Manual de roteiro ou Manuel, o primo pobre dos manuais de cinema e TV**. São Paulo: Conrad Livros, 2004.

### Referências Filmográficas

GUERRA dos mundos. Direção: Steven Spielberg. São Paulo: Paramount Brasil distribuidora, 2005. DVD (116 min.), son., color. Legendado. Port.

O DIA depois de amanhã. Direção: Roland Emmerich. São Paulo: Twentieth Century Fox, 2004. DVD (124 min.), son., color., Legendado. Port.

O DIA em que a Terra parou. Direção: Scott Derrickson. São Paulo: Twentieth Century Fox, 2008. DVD (103 min.), son., color. Legendado. Port.