

Lágrimas para o Real – a inscrição da piedade através de documentários melodramáticos

Mariana Baltar¹

Introdução

Desde a “invenção” da instância documentária como forma narrativa de transmissão de um saber organizador do mundo que elementos de sedução são amplamente utilizados. Sedução para que o espectador corrobore o argumento transmitido pela obra como a verdade das coisas do mundo. É, e a teoria cinematográfica já tratou de mostrar, esse elemento de sedução que instaura o estatuto de verdade para a realidade transmitida pela obra classificada como documentário.

Partiremos dessa afirmação como fato, bem sabemos que poderíamos ampliar a reflexão, mas aqui, neste artigo, as metas são outras. A idéia de sedução coloca em questão as incorporações das estratégias da ficção no domínio do documentário; algo sem dúvida presente ao longo da história do gênero. Mas é preciso ressaltar a incorporação cada vez mais freqüente, pelo menos no universo do documentário brasileiro, das estratégias melodramáticas. Mais que qualquer outro elemento da ficção, é o melodrama que vem conduzindo o nível de identificação entre espectador e personagens do documentário.

A idéia de Melodrama², tal como utilizada aqui, está vinculada ao uso de códigos de uma determinada narrativa cinematográfica que inscrevem um diálogo com o público na ordem da identificação sentimental, pois está relacionado com tratamentos narrativos de temas caros ao universo da vida privada, ao mundo das paixões; de um sentimentalismo que se contrapõe ao padrão racionalista-naturalista. Universo estético e temático que é enraizada em formas narrativas literárias e teatrais – tributárias dos folhetins e, no universo teatral, com gestuais exagerados e onde a música sublinha, comenta ou antecipa a ação³.

Com o rádio e o cinema, o melodrama se fixa a partir de uma estética lacrimosa, da emoção e da sensação de suspense. É

preciso reconhecer, colocando em perspectiva a historicidade dos usos dos elementos da linguagem, que tal abordagem da compaixão e do medo foram expressas de maneira tão fortemente marcada que acabaram por constituir uma *gramática* do melodrama. Vinculando, por exemplo, a utilização de certos tipos de trilha sonora associada à aproximação do quadro nos rostos dos personagens, como indicativo de inscrição da interioridade e marcando, com isso, uma estratégia de identificação sentimental.

De maneira análoga, podemos pensar em usos de linguagem que estabelecem uma *gramática* documentária; tais como o plano médio como marca realista, a locução em voz over, o uso de entrevistas e o olhar que encara a câmera como as marcas da ‘representação do real’. São formas de articular o filme que carregam consigo a “memória” de seus usos, vinculando-se a um modelo de tratamento estético. Uma voz over, por exemplo, nem sempre é usada no domínio do documentário, mas certamente ela é, em primeira instância, identificada com um sentido de explicação da realidade próprio a tal domínio, numa relação de comprovação com as imagens a ela vinculadas. Essa ordem de identificação é importante pois demarca, na linguagem, uma historicidade que influencia no processo de significação do filme.

É sob essa perspectiva da historicidade que colocamos em correlação Melodrama e Documentário. À primeira vista, parece incoerente; já que o domínio do documentário carrega em si o *peso* de uma “autoridade” socialmente imputada aos filmes, que tem a ver com a expectativa da “representação do real”; ou seja, o que autoriza os filmes classificados como documentários em ser um discurso sobre e do real. Nesse sentido, a conexão melodrama e documentário seria improvável se pensarmos exclusivamente na relação de oposição entre o sentimentalismo encampado pelo melodrama e a racionalidade abarcada pela “autoridade” do domínio documental.

Porém, é preciso lembrar que o documentário, embora tenha ligações íntimas com o mundo do não-ficcional como um todo (universo da utilização científica das imagens cinematográficas desde o final do século XIX; esse sim, radicalmente atrelado ao naturalismo racionalista), como gênero cinematográfico é fundado com base na capacidade de estabelecer vínculos de identificação com o público para fins de mobilização. O tal elemento da *sedução* a que me refiro na abertura do artigo. E nesse sentido, é tributário da narrativa clássica ficcional.

Quando o cientista político inglês John Grierson “cunhou” o termo “*documentário*” e institucionalizou o gênero, o fez para marcar uma contraposição de tratamento da realidade frente à racionalidade naturalista do domínio não-ficcional vigente então, no final dos anos 20. Essa contraposição era justamente a junção com o clássico-narrativo (no qual se insere o melodrama) e por isso Robert Flaherty, com seus filmes *Nanook* e *Moana*, foi o modelo a ser exaltado e seguido.

A idéia de Grierson era propor um tipo de cinema que carregasse a autoridade racionalista junto com os efeitos sentimentais funcionando como um “educador” das massas, eficiente exatamente por seu potencial atrativo. Adjetivos como “didáticos” passam a fazer sentido para o documentário a partir dessa proposta, que será a fundadora da uma tradição ainda hoje respaldada.

Acreditamos que o uso do melodrama se faça especialmente em documentários amparados na construção de personagens e histórias de vida individuais, pois torna-se necessário estabelecer uma relação mais intensa entre o público e os indivíduos que figuram como personagens desses filmes.

É preciso, num modelo de documentário que se quer afastar da articulação tradicional (amparada em figuras generalizadas, em grandes temas explicados numa argumentação de base sociológica), inscrever este tipo diverso de identificação mais pessoal entre obra e espectador.

Esse tipo de documentário de personagens começa a ter mais relevância a partir dos anos 80, configurando-se como tendência a partir dos anos 90. E não por acaso, mas por mudanças importantes no contexto político do mundo e do Brasil. A segunda

metade dos anos 80 marca um certo desmantelamento da mobilização política tradicional e uma queda da influência das teorias de esquerda no pensamento, e prática, intelectual e artística. O vocabulário sociológico de inspiração marxista, que inclui termos como “engajamento” e “classe”, parecem, nesse panorama, meio anacrônicos.

No contexto brasileiro é ainda mais presente essa alteração, pois cinema no Brasil sempre foi intimamente relacionado à atividade política. A figura do cineasta era no contexto de modernização (em especial a partir dos anos 60) fundida com a figura do intelectual. Da segunda metade dos anos 80 em diante, essa correlação vai gradativamente se dissolvendo em função de mudanças no panorama político. Desmantelamento dos movimentos sociais depois de anos de ditadura militar e, especialmente, os macabros frutos que a pedagogia do autoritarismo deixou como ensinamento podem ser os responsáveis por uma certa exaustão do pensamento de esquerda e da arte engajada.

A crescente tendência no domínio do documentário da produção de obras que queiram se afastar do modelo “sociológico” e de imperativo revolucionário e político dos anos anteriores é um sintoma desse cenário. O nível de identificação será, portanto, conduzido de uma maneira a ser mais “pessoal” que “coletivo”.

Nessa perspectiva, sentimentos de comoção, alegria (a instauração do riso, por exemplo) e/ou piedade podem vir à tona. Com relação os documentários que tematizam a região Nordeste, a inscrição da piedade figura como o elemento mais comum, recuperando o tratamento tradicional do tema pelos discursos que produziram o Nordeste como unidade reconhecível simbólica e politicamente. É esse sentimento de piedade que ajuda a formular a equação simbólica que iguala, e condena, a região e os nordestinos à idéia de atraso e pobreza.

Nordeste como invenção vinculada à Piedade

Nordeste não é uma mera delimitação de espaço geográfico. É uma região que vem sendo pensada e estruturada a partir de

delimitações mais simbólicas do que propriamente físicas ou naturais. Há um processo dinâmico de embates que reuniu, para o Nordeste, uma história comum e o transformou num objeto, uma unidade organizada em um contexto sócio-histórico em que figura, no Brasil, os debates da identidade nacional. É a partir dos anos 20, e mais precisamente dos anos 30, que se inicia essa organização do imaginário regional, e conseqüente processo de identificação regional, pois era preciso estabelecer as diferenças para melhor amparar, ou para se lutar contra, o projeto nacional modernizador.

As lutas políticas no contexto da urbanização e industrialização, da oligarquia cafeeira e da decadente oligarquia do açúcar, e de uma incipiente burguesia industrial colocaram em cena intelectuais, cronistas, literatos, políticos e artistas num movimento de pensar o Brasil. Todos articulados para demarcar as forças e os papéis políticos de um país que iniciava a tentativa de deixar para trás a estrutura rural. É nesse contexto que os embates vão se dar em torno de dicotomias muito importantes na época, tais como rural X urbano e arcaico X moderno.

Vindos de variadas maneiras (visual, literária, musical, científica, jornalística), tais discursos instituirão certo imaginário que vai sendo (re)trabalhado desde então, mas que acabou por fixar para o Nordeste um dado sentido de pobreza e sofrimento, porém recheado de uma festividade pueril. A forma como esse imaginário ganha corpo varia ideologicamente, passando da denúncia política das causas da miséria ou chegando ao casuísmo personalista, indicando ora mobilização e questionamento social, ora posicionamentos conservadores.

Era disseminada uma prática de descrição das misérias, dos horrores, especialmente vinculados à seca. Descrições que dão a tônica na composição de um imaginário sofredor para o espaço do sertão e do norte. Essa mesma tônica – de sofrimento e de pedinte – vai atravessar, e perdurar, para o imaginário do Nordeste.

“A descrição das ‘misérias e horrores do flagelo’ tenta compor a imagem de uma região abandonada, marginalizada pelos poderes públicos. (...) Só,

pois, com crise desses paradigmas naturalistas, com a emergência de um novo olhar em relação ao espaço (...) vai ser possível a invenção do Nordeste como reelaboração das imagens e enunciados que construíram o antigo Norte.”⁴

É a produção de um novo olhar regionalista no início dos anos 20 que organiza o Nordeste como unidade, diferenciando-o levemente, enquanto espaço simbólico, do Norte/Sertão, produzido antes a partir de pressupostos naturalistas. O tema do sofrimento, do sertão símbolo e da questão de uma certa inferioridade em relação ao sul (que também será, nesse novo contexto, dividido em regiões, e é onde aparece o sudeste) permanecem compondo o imaginário tradicionalista sobre o Nordeste, inclusive recuperando as práticas discursivas de descrições dos flagelos. É fundamental colocar essa separação em regiões dentro de uma perspectiva de mudança maior no paradigma do pensamento sobre o país.

O antigo regionalismo considerava as diferenças entre os espaços do país como um reflexo imediato da natureza, do meio e da raça. O “novo” regionalismo verá nas diferenças entre as regiões o somatório do que compõe a nação. Nesse sentido, será importante realizar todo um inventário (descritivo e explicativo) dos elementos e manifestações característicos de cada região o que será realizado no âmbito das crônicas e da imprensa, dos discursos literários e das artes visuais.

Entre os anos 20 e 40, abundantes são as notas de viagens desbravadoras ao Nordeste que alimentam jornais como Estado de São Paulo. Em meio ao furor modernista, antropofágico e nacional-popular, vai-se organizando uma nação que se constrói a partir da oposição entre o regionalismo paulista⁵ (do cosmopolitismo, da modernidade urbana) e um regionalismo nordestino (da valorização do medieval, do rural, do tradicional), cada um proclamando sua superioridade em relação ao outro.

Esta tensão gera uma curiosidade pelo pitoresco e o Nordeste configurava-se exatamente como esse pitoresco. É possível atestar tal afirmação com o tremendo suces-

so de espetáculos como o de Cornélio Pires no Teatro Fênix em 1926, “Brasil Pitoresco – Viagem de Cornélio Pires ao Norte do Brasil”: “feito para que o público risse das coisas pitorescas, exóticas, esquisitas, ridículas, dos irmãos do Norte.”⁶

O pitoresco produz os estereótipos do risível ainda hoje presente no imaginário sobre o nordestino. Nesse contexto, o riso - sobretudo com relação ao universo de uma fala e cotidiano rural - virá junto com a descrição dos flagelos, ligados, ambos, pela rede da simplicidade e do atraso. Pelo menos do ponto de vista de um “regionalismo paulista”, preocupado em disseminar uma série de discursos sobre a região.

Por outro lado, aparece uma certa exaltação às tradições rurais, através de um discurso de descoberta e de valorização, que estabelece um contraponto à modernização da vida urbana. Essa exaltação se dá a partir do movimento chamado de *Regionalista*, iniciado em Recife, por volta de 1926, que tem no sociólogo Gilberto Freyre o principal expoente. Esse nordeste tradicional que é exaltado pelo movimento *regionalista* nordestino acaba por respaldar, também, a união de forças oligárquicas pela reivindicação em favor da manutenção de um grupo político em decadência – os representantes da empresa açucareira.

A reflexão e as pesquisas sobre o Nordeste de Freyre, desde a colônia até o império, conferiram para o espaço uma história e memória comum – o que efetivamente o transformou em *região*. Por sua já influência no pensamento intelectual, Freyre agregou correligionários na causa regional (desde pelo menos 1925, quando publicou no Diário de Pernambuco o *Livro do Nordeste*) e convocou a reunião do Congresso Regionalista do Recife, em 1926. No manifesto, escrito por Freyre, ficam claras as idéias do movimento: “Há dois ou três anos que se esboça nesta velha metrópole regional que é o Recife um movimento de reabilitação de valores regionais e tradicionais desta parte do Brasil”.⁷

As pesquisas e práticas discursivas encampadas no contexto do movimento regionalista – seja na literatura (Mário Sette, por exemplo), seja nas artes plásticas (Cícero Dias ou Lula Cardoso Ayres) – produziram

um verdadeiro mapeamento da tradição. O pensamento de Freyre e de outros – “tradicionalistas” do movimento regionalista opõe o Nordeste ao Sudeste na mesma chave que opõem o rural ao urbano. O Nordeste é o espaço do arcaico pois esta foi a sociedade criada pela empresa açucareira e do algodão. Que fundou também uma tradição de fortes laços familiares e personalistas e que precisam ser resgatados, segundo estas formulações.

Fica perceptível, assim, como o discurso desse movimento pôde ser apropriado para a defesa das relações paternalistas de uma elite temerosa frente às mudanças do projeto modernizador. São essas apropriações que fixam o imaginário tradicionalista sobre o Nordeste como ligado à tradição rural e paternalista (a despeito de algumas vozes dissonantes no movimento regionalista mais ligadas à denúncia social). O traço paternalista se reflete, até os dias de hoje, numa política assistencialista, em que o sentimento da *piedade* será a força motriz (pois irá motivar a ajuda, e não o direito à cidadania).

A migração também vai surgir como tema vinculado ao Nordeste pela relação de oposição entre rural e urbano, que ganha força com o crescente fluxo de mudanças de nordestinos para o sudeste a partir da Primeira Guerra Mundial. Mas sua “tematização”, e a fixação do sentido para os fluxos migratórios que liga alteridade e pobreza, se dará apenas a partir da música de Luiz Gonzaga difundida pelas rádios nos anos 40. Novamente, a política paternalista, a memória dos sofrimentos, a saudade dos valores da tradição familiar serão a tônica expressa nas letras dessas músicas.

A imagem do migrante será quase sempre a do rural que se desloca para a cidade, e não se ajusta. Os meios de comunicação, mais notadamente o rádio, tiveram papel primordial pois eram peça chave dentro do projeto desenvolvimentista a partir do Estado Novo e dos anos 40. Eram veículos de integração nacional e até certo ponto, a própria migração era uma prática estimulada. Porém, quando se associa migração a Nordeste (a despeito de outros fluxos migratórios, internos e externos, importantes), velhos conceitos vinculados ao imaginário do atraso que cerca a região voltam à tona.

É apenas a partir da segunda metade dos anos 40 que a fixação do espaço da tradição (e com ele certa nostalgia) vai ser modificada. A influência de teorias marxistas no pensamento social e artístico do país – que já se iniciava em meados dos anos 30, mas que terá força mesmo a partir de 45, com o fim do Estado Novo – traz outras perspectivas para os sentidos conferidos às regiões e para a construção da identidade nacional.

Os temas do Nordeste tradicionalista continuam a vigorar, mas são acrescidos de um cunho de denúncia social, devido ao imperativo da utopia da revolução. É nesse contexto que aparece a poesia social de João Cabral de Melo Neto; a pintura de Portinari e de Di Cavalcante e, no pensamento social, a obra de Josué de Castro⁸.

Pensar o país passa a ser tarefa da classe média intelectual influenciada pelos discursos de esquerda, tentando estabelecer uma aliança com o *povo* na luta contra o capitalismo e o imperialismo. É imprescindível lembrar o contexto de redefinição das forças, e modelos ideológicos, internacionais a partir do final da Segunda Guerra.

A revolução seria, para essa sociedade civil (Partido Comunista, UNE, CPC, Sindicatos...) que chamava para si a responsabilidade pela definição da nação a partir de uma noção de nacionalismo um pouco diferente daquela dos anos 30 (da formação nacional-popular). Uma arte da realidade libertaria o povo da opressão. O Nordeste era visto como o povo oprimido por excelência – a marginalização causada pela migração, o sertão das misérias, e a cultura popular, com suas riquezas como sendo a arma da resistência. Contudo, mesmo atravessados pela visão trans-figuradora da utopia de revolução, os discursos continuam vinculados, de alguma maneira, aos temas tradicionais: o mundo das relações familiares e rurais, da devoção e de uma “autêntica” cultura do povo em oposição ao que é agora nomeado como o desenvolvimento desmedido do capitalismo cosmopolita.

Por um estranho, e inusitado, caminho, “revolucionários de 60” e “tradicionalistas de 30” se encontram reforçando, mesmo que por vias diferentes, o imaginário construído a partir dos anos 20 (vinculado à imagem de

sofredor, miserável e pedinte, e do pitoresco e pueril): “vindo ao encontro, em grande parte, da imagem de espaço-vítima, esfoliado, espaço de carência construído pelo discurso de suas oligarquias.”⁹

O discurso revolucionário não foi efetivamente capaz de trans-figurar o imaginário tradicionalista porque também não transformou as relações de produção. A revolução não aconteceu e a mudança nos sentidos institucionalizados (que remetem a segregação e desigualdade) não se confirmou como rupturas no imaginário.

Melodrama em *Passageiros* para reafirmar o imaginário nordestino

Passageiros foi produzido pela VideoFilmes para integrar a série “6 HISTÓRIAS BRASILEIRAS”, veiculada no canal de TV por assinatura GNT, canal que faz sua publicidade como um canal quase que especializado em documentários. Realizado em vídeo, *Passageiros* foi dirigido, em 2000, por Izabel Jaguaribe e Dorrit Harazim e além das exibições no canal, integrou também uma mostra paralela no Festival É Tudo Verdade de 2001.

Toda a tentativa de *Passageiros* é a de colocar os espectadores no lugar dos sujeitos migrantes, e transpor uma sensação do *sacrifício* como sendo o sentimento comum a todos. Para tanto, estratégias melodramáticas são encampadas ao longo do filme, que acaba assim, por inscrever uma “permanência” com relação ao tratamento tradicionalmente estabelecido na ordem do imaginário social, que associa migração ao assistencialismo e a sentimentos de piedade, escondendo portanto conflitos e tensões sociais e políticas.

A migração neste documentário supostamente ganha contornos contemporâneos. A figura do migrante não se confunde mais, como há alguns anos, com a figura do *retirante*. Os movimentos migratórios são movimentos sazonais – como informa, aliás, a voz over em uma das sequências iniciais do filme. Porém, retirantes como no passado ou “passageiros” como no presente, a figura do migrante será ainda relacionado com a piedade, pois é a mesma política assistencialista que acaba por se interpor na narrativa. Nesse sentido, as estratégias

melodramáticas serão amplamente usadas, de uma maneira a inscrever o nível de identificação necessário à instauração da piedade.

A inserção do melodrama está dividida ao longo do filme a partir do que chamei de *digressões sentimentais* - sequências que interrompem a narrativa central para fixar, melodramaticamente, pequenos dramas e histórias paralelas; provocando, ainda mais, a sensação de identificação com o universo do migrante.

A tônica principal do tratamento da migração em todo o filme é uma ruptura com o tratamento do tipo sociológico realizado pelos documentários dos anos 60, em filmes como *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965), por exemplo. Se lá, o afeto e o indivíduo eram, de certa maneira, apagados em função de um imperativo político-social por conta das condições históricas de produção, aqui é questionamento de ordem mais política que acaba sendo esquecido em função de uma identificação sentimental conduzida de maneira tal que se deixa sobressair um tipo muito específico de política: a política assistencialista.

Diversos personagens circulam em *Pasageiros*, todos circunscritos por um personagem central cuja viagem de volta ao Piauí será acompanhada pelo filme. Marcelo é natural de Pedro II (não por acaso a mesma cidade que aparece na abertura do filme, quando acompanhamos a leitura de uma carta de um pai migrante a seus filhos). Essas “coincidências” são estratégias que remontam à narrativa clássica ficcional, onde cada elemento do filme (do roteiro, aos objetos de cena, aos nomes próprios) terá uma importância no desenrolar da trama. É importante lembrar, então, que o melodrama cinematográfico é vinculado à consolidação do clássico-narrativo.

A principal inscrição do melodrama se faz no que chamo de digressão sentimental. São ao todo 5 inserções desse nível espalhadas ao longo dos 57 minutos de filme. Aqui exponho, com mais atenção, aquela que considero exemplar, e acontece por volta dos 39 minutos, sendo anunciada pelo som instrumental da música *A Vida do Viajante*, de Luiz Gonzaga, em que um dos versos da letra, bastante conhecida, diz “minha vida é andar por esse país”.

Um plano mais aberto onde se vê um homem e uma bicicleta circulando pela cidade. A câmera acompanha seu movimento até a chegada na porta de uma casa. A trilha sonora muda radicalmente para algo mais lento, uma composição de violão cello e o que parece soar como uma flauta doce. É importante ressaltar a esse ponto o papel condutor da trilha musical, inspirando uma mudança de clima. É a marca da *moldura* melodramática que já está em uso.

O homem bate palma num portão para entregar uma carta. Nesse momento, a câmera faz um plano de detalhe na carta e nas mãos da senhora que a recebe. “Oh meu deus”, balbucia a personagem. O som do piano entra na trilha e a câmera faz um ligeiro movimento para frente, agora em plano médio, nos colocando dentro da casa. Novamente, corte para detalhe da carta e das mãos da personagem, que já está sentada. Ela abre a carta num plano que continua muito aproximado acompanhando e ressaltando o movimento de suas mãos. Essas inscrições de planos de detalhes são recursos que carregam a memória do clássico-narrativo ficcional e, mais especificamente, do melodrama. Pois ressalta o objeto – aqui no caso a carta - inscrevendo um sentimento de expectativa, elevando sua importância. Ficamos à espera do que essa carta representa, mas somos levados a sentir, pela trilha sonora que pontua a ação, que se trata de algo da ordem da emoção.

Corte para plano médio da personagem lendo a carta, uma cena muito rápida que estabelece apenas uma ponte para o quadro seguinte, o seu rosto em detalhe a nos narrar a situação da prisão do filho. Toda a fala será pontuada pela trilha instrumental onde o som do piano é o mais forte. Ao final da narração, ela suspira profundamente. É quando se dá um corte rápido e seco para um primeiríssimo plano do remetente da carta. Onde lemos: “Vai com deus carta” junto com o endereço da prisão. A câmera ressalta ainda mais a informação ao fazer um pequeno movimento para frente (um travelling) fechando na palavra Penitenciária I.

A mãe inicia a leitura da carta, uma série de “mamãe, eu te amo”, repetidos um a um pela personagem cujo rosto, que chora, está enquadrado em primeiro plano. Uma lágrima

escorre e quando ela desaparece no nosso campo de visão é o momento para o corte. Plano médio que enquadra a personagem sentada para então fazer um novo corte para um plano de detalhe de carta, onde se vê, dessa vez, o lado do destinatário. Fusão para o plano geral da penitenciária em São Paulo, enquanto ouvimos a personagem ler: “Mãe, fique com deus...”

Veremos ainda quatro planos fixos e rápidos da penitenciária – plano médio do corredor, detalhe da chave fechando a cela e das grades em contra-luz. É o fim da seqüência. A música, que não desapareceu nem por um minuto, faz um leve agudo anunciando, e conduzindo, a fusão com cenas de estrada à noite.

Voltamos, após essa *digressão*, para dentro do ônibus, onde veremos, novamente, como um ciclo que se fecha, pessoas dormindo. A música da seqüência anterior some dando lugar a alguns ruídos ambientes e logo depois a outro trecho (instrumental) da música de Luiz Gonzaga. Toda a atuação da música é muito exuberante, pontuando sempre a seqüência, conduzindo as expectativas emoci-

onais. Essa condução pelo exagero é uma das marcas do melodrama fílmico, bem como a alternância especificamente arquitetada, de planos médios e planos de detalhe.

É um diálogo direto que se estabelece, nessa e em outras seqüências que irrompem – *Passageiros* sem serem retomadas (que chamo de *digressões sentimentais*), com a “memória do melodrama cinematográfico”.

Passageiros termina com uma sucessão de vários retratos de migrantes, em São Paulo e no Nordeste, que dizem seus nomes e seu estado de origem. Uma estratégia de fragmentação dos personagens e, ao mesmo tempo, de instauração de uma unidade narrativa já utilizada no início do filme. É uma seqüência que reafirma o trecho da narração de uma carta que é lida ao longo da seqüência, cujas imagens conferem uma autoridade e existência de realidade ao conteúdo dessa carta. *São Paulo é muito grande e eu sou um só*. Embora muitos, somos todos, os migrantes, *um só*. E São Paulo, esse mundo moderno, pleno de possibilidades, continua muito grande.

Bibliografia

Albuquerque Jr., Durval Muniz. *A invenção do Nordeste e outras artes*. Recife, FJN/Ed. Massangana, São Paulo, Cortez, 1999.

Da-Rin, Silvio. *Espelho Partido. Tradição e Transformação do Documentário Cinematográfico*. Dissertação de Mestrado, Escola de Comunicação/UFRJ, 1995.

Freyre, Gilberto. *Manifesto Regionalista*. 7ª Edição rev. e aum. Recife, FUNDAJ, Ed. Massangana, 1996).

Jacobs, Lewis (org.). *The Documentary Tradition*. Nova Iorque, W. W. Norton, 1979.

Leal, Wills. *O Nordeste no cinema*. João Pessoa, Editora Universitária/Funape/UFPb, 1982.

Lovell, Alan and **Hillier**, Jim. *Studies in Documentary*. London, Secker and Warburg, 1972.

Meyer, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.

Nichols, Bill. *Representing Reality*. Bloomington, Indianapolis, Indiana University Press, 1991.

_____. *Ideology and the Image. Social representation in the cinema e other media*. Bloomington, Indianapolis, Indiana University Press, 1981.

Oroz, Silvia. *Melodrama – o cinema de lágrimas da América Latina*. Rio de Janeiro, Rio Fundo Editora, 1992.

Renov, Michael (org.). *Theorizing Documentary*. Nova Iorque, Routledge, 1993.

Tolentino, Célia Aparecida Ferreira. *O rural no cinema brasileiro*. São Paulo: Ed.

Unesp, 2001.

Xavier, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo, Paz e Terra, 2001.

_____. *O olhar e a cena. Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues*. São Paulo, Cosac e Naify, 2003.

¹ Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Comunicação/UFF.

² Reconheço a existência de uma diferença fundamental de papel político entre o melodrama de raízes teatrais e literárias e o melodrama tal como se configurou no universo do cinema, e ainda dentro do cinema, do melodrama familiar para o melodrama latino-americano. Mas aqui, atenho-me ao melodrama fílmico familiar e a seu sentido de normatização de uma sociabilidade burguesa na instituição de um universo privado (indivíduo, plano emocional) em oposição ao público.

³ Oroz, 1992.

⁴ Albuquerque Jr., 1999:59/62.

⁵ Claro que não é apenas São Paulo que participa desse regionalismo vinculado aos discursos urbanos e de modernização. Mas tal movimento ficou fixado mesmo segundo a nomeação de regionalismo paulista.

⁶ Albuquerque Jr., 1999:45.

⁷ Freyre, 1996:47.

⁸ Ainda nos anos 30, algumas vozes “dissonantes” realizavam certa denúncia política, não por acaso, são artistas ligados ao Partido Comunista, como Graciliano Ramos e Jorge Amado. No entanto, são dissonantes porque o pensamento artístico e intelectual da época era marcado pela definição e conhecimento dos signos de brasilidade, e não exatamente pela denúncia da construção desses elementos.

⁹ Albuquerque Jr., 1999:193.