

MELODRAMA E ALEGORIA EM VALÊNCIO XAVIER

Prof. Dra Ângela Maria Dias(UFF)¹

Resumo:

A relação paroxística no modo melodramático entre a metáfora do gesto arrebatado, no âmbito do tableau (quadro mudo) e a ênfase da palavra exaltada, em busca de um sentido excessivo, pode ser comparada à estrutura da alegoria barroca que "traz a essência para a própria imagem, apresentando-a como escrita, como legenda explicativa, que nos livros emblemáticos é parte integrante da imagem representada" (WB). A obra de Valêncio Xavier, em sua compleição poética, associando o texto à força evocativa das imagens, numa rede de sentidos intrigante e provocadora, constitui um sedutor experimento para a reflexão desta confluência. Por outro lado, sua sádica urgência de "tudo dizer", acompanhada do efeito de "estética de almanaque" dos livros-objetos resultantes caracterizam a apropriação do melodrama e a intenção alegórica da obra, ao dialogar com motivos e enredos mórbidos e antiquados para caracterizar o que vige na contemporaneidade.

PALAVRAS-CHAVE: melodrama, alegoria, cinema

Crimes à moda antiga constitui um livro muito mais alusivo e provocador, em relação às angústias do mundo contemporâneo, do que, à primeira vista, parece. Ao tematizar um conjunto de oito crimes ocorridos no início do século XX, entre 1906 e 1930, em suas motivações e circunstâncias, e, sobretudo, na repercussão pública que mereceram, esta coletânea de tenebrosas narrativas aborda, de maneira enviesada, o mal-estar e a ansiedade atuais frente ao descompasso entre as incessantes transformações tecnológicas e as expectativas existenciais das coletividades urbanas.

O feitiço alegórico deste conjunto sugestivo de relatos e a respectiva abertura do sentido ao inusitado e ao incerto se apóiam, de início, na estrutura narrativa híbrida e transemiótica que combina imagens e palavras num entrecruzamento capaz de conjugar de maneira surpreendente e cinemática as imagens e o texto escrito. Trata-se de um dispositivo em que a "técnica do desenho decalcado nas fotos de jornal"² não apenas ilustra a narrativa, mas constitui com ela uma espécie de intrigante montagem em que o cruzamento de significações prolifera entre o "quadro mudo" e os elementos visuais — reproduções da imprensa e de outras fontes, além de variados perfis de objetos e de pessoas, em diferentes padrões — e o texto compósito, também produzido por meio da justaposição entre distintas variantes gráficas e sinais desconcertantes, dispondo o decalque plural das vozes envolvidas na reconstituição dos fatos.

Assim, a construção deste livro-objeto põe em cena o emblemático da alegoria que "traz a essência para a própria imagem, apresentando-a como escrita" (BENJAMIN, 1984, p.207), e também a sua origem barroca, na medida em que, a história das catástrofes privadas em cena tem a fisionomia alegórica da natureza-história que só está verdadeiramente presente como ruína e constitui um processo de inevitável declínio (BENJAMIN, 1984, p.199). Aliás, o próprio contexto do início do século XX, ao gestar a estética do Expressionismo, segundo Benjamin, aproxima-se

do século XVII, pela "busca de um estilo linguístico violento, que esteja à altura da violência dos acontecimentos históricos" (BENJAMIN,1984,p.77). Nessa dimensão, as tramas perversas de crime e luto desafiadas, ou os "contos verdade", constituem por si mesmos, o horizonte do *Trauerspiel* (drama barroco) e manifestam, em seu conjunto sensacionalista, o mesmo desconforto diante de um mundo em transformação — em que "o poder da tecnologia está muito além do que qualquer outro século jamais sonhara" (SEVCENKO,1998,p.514) — vivenciado, hoje em dia, no universo do capitalismo avançado.

A intertextualidade inerente à natureza da alegoria "manifesta-se tanto no elemento lingüístico como no figural e no cênico" (BENJAMIN,1984,p.214),e igualmente constitui a vocação dos textos reunidos em *Crimes à moda antiga* que, em sua linguagem de um rebuscamento exagerado e melodramático e em suas imagens mórbidas e ameaçadoras, concretiza "o nexo entre o espetáculo propriamente dito e a alegoria" (BENJAMIN,1984,p.215) e aponta para o horizonte do melodrama.

O melodrama, embora constitua um gênero historicamente situado, será encarado aqui preferencialmente, conforme a lição de Brooks, "como um modo de concepção e expressão, um certo sistema ficcional para dar sentido à experiência, e/ou um semântico campo de força" (BROOKS,1995,p.xvii). Ou ainda, também será tratado, segundo Singer, como "uma complexa associação de elementos", capazes de serem combinados em variadas configurações, características de diferentes espécies de melodrama: o intenso pathos, a extrema emocionalidade, o mecanismo narrativo não clássico, a polarização moral e o sensacionalismo espetacular (SINGER, 2001,p.290).

O melodrama tradicional, mais de acordo com suas origens na década de 1790, durante o processo da Revolução Francesa, que Singer denomina de "melodrama de sangue e trovões" ou melodrama sensacional, combina os cinco elementos, mas requer, sobretudo, os dois últimos: o maniqueísmo ético e o sensacionalismo (S, 291).

No alvorecer da modernidade, num período próximo à virada do século XX, em função das profundas transformações tecnológicas sofridas no âmbito do capitalismo — o desenvolvimento dos meios de transporte e comunicação, a eletricidade, o telefone, os mecanismos de reprodução mecânica — alguns teóricos observam um radical aumento dos estímulos nervosos, do estresse e da sensação indiscriminada de perigo físico (SINGER, 2001,p.62). A imprensa de modo geral, e, sobretudo, a ilustrada oferecem um vívido testemunho da fixação cultural na intensidade sensória da modernidade (SINGER, 2001,p.66) pela frequência com que invocam os temas da violência e da morte, em decorrência do trânsito e da agitada vida na cidade. O conjunto de pressões da modernização, decorrentes da racionalidade instrumental e do individualismo competitivo, num universo radicalmente transtornado pela mobilidade social e pela circulação de mercadorias e informações, obriga o homem moderno a desenvolver uma percepção fraturada e polivalente das circunstâncias espaço-temporais, numa perspectiva instantânea de estímulos simultâneos. Nesse sentido, Benjamin, em consonância com reflexões anteriores de Simmel e de Kracauer, aponta mudanças no modo da percepção subjetiva prevalente na experiência urbana que, estariam refletidas na criação do cinema (SINGER, 2001,p.104):

A associação de idéias do espectador é interrompida imediatamente, com

a mudança de imagem. Nisso se baseia o efeito de choque provocado pelo cinema, que, como qualquer outro choque, precisa ser interceptado por uma atenção aguda. O cinema é a forma de arte correspondente aos perigos existenciais mais intensos com os quais se confronta o homem contemporâneo. Ele corresponde a metamorfoses profundas do aparelho perceptivo, como as que experimenta o passante, numa escala individual, quando enfrenta o tráfico, e como as experimenta, numa escala histórica, todo aquele que combate a ordem social vigente (BENJAMIN, 1985, p.192).

Mas não só as imagens ilustradas da imprensa manifestam uma espécie de fascinação com o horrível, o grotesco e o extremo da imaginação distópica da modernidade (SINGER, 2001, p.89). Desde a década de 1890, que a correlação estreita entre o hiper-estímulo da metrópole e o sensacionalismo espetacular nos divertimentos populares vem sendo observada pelos críticos (SINGER, 2001, p.90). Como anota Singer, os parques de diversões foram um invento da década, assim como o *vaudeville*, no ecletismo de suas performances bruscas e ostensivas. O melodrama, plasmado há praticamente um século, naquele momento, sofre profundas transformações. Troca o *pathos* e o exibicionismo moralizante das vítimas inocentes e seus heróis salvadores pelas performances violentas e pelos espetáculos de catástrofe e perigo físico baseados em complexos mecanismos cenográficos (SINGER, 2001, p.93).

O sublime tecnológico vem, então, substituir a forma tradicional do sublime melodramático inerente à exaltação moral, antes expressa nos *tableau*, na palavra grandiloquente e enfática e na música melodiosa. E este novo tipo de sublime, por atuar "além dos limites da escala, da força e da percepção humana" (SEVCENKO, 1998, p.582), só pode ser perverso e ameaçador. Assim, neste novo melodrama, a tecnologia desempenha um papel central: está tanto no palco, quanto atrás dele, na engenhosidade dos arranjos inerentes à ação ostensiva dos enredos hiper-excitantes. No palco, as últimas maravilhas da idade maquinica aparecem ao vivo, como emblemas da época: automóveis, balões, botes a motor, pontes suspensas, etc. Fora dele, eram necessários efeitos cênicos especiais para a representação de forças naturais — erupções vulcânicas, tempestades de neve, explosões, incêndios, tornados, terremotos — desencadeadas no desenvolvimento das tramas espetaculares. Toda esta mecanização correspondia, então, a uma maturidade, em termos de racionalização econômica, que transformava o melodrama numa espécie de indústria, apoiada num controle oligopólico, na standardização dos produtos e na eficiência da distribuição (SINGER, 2001, p.12).

Nesse momento, como observa Singer, o melodrama teatral será varrido por uma nova onda de mudança tecnológica e racionalização comercial: o cinema, como nova sensação do mercado das audiências de massa (SINGER, 2001, p.12). Em torno de 1907/1908, a meteórica ascensão da máquina cinematográfica movida a níqueis (*nickelodeon*) transportou os heróis, heroínas, e todos os efeitos especiais de sua peregrinação para as telas. Embora, na época, muitos autores tenham enfatizado a maior capacidade dos recursos cinematográficos para forjar cenas grandiosas e incríveis, a partir de uma perspectiva de realismo ilusionista, o fato é que, com muita propriedade, Singer argumenta que o melodrama jamais consistiu apenas num "proto-cinema anêmico"³ (SINGER, 2001, p.291). Muito ao contrário, sempre produziu um tipo de estética altamente teatral e excessiva e, neste sentido, exuberante em seu anti-ilusionismo (SINGER,

2001,p.292). Por isto mesmo, o crítico termina por privilegiar a variante econômica como fator central na súbita migração do melodrama do palco para as telas. Afinal, a versão cinematográfica custava de um-décimo a um-quarto do preço da apresentação teatral (SINGER, 2001,p.12) e a vitória irretorquível do cinema mais uma vez confirma a descontinuidade cultural, como um traço característico da modernidade.

Todo este histórico sobre as relações hereditárias entre o melodrama e o cinema e sobre as origens intertextuais da mídia cinematográfica tem a ver com o contexto de *Crimes à moda antiga*. Os seus oito episódios se estendem de 1906 a 1930, ocorridos, em sua maioria, em São Paulo ou no Rio de Janeiro, excetuando-se a última história que se passa no sul, entre Curitiba e Porto Alegre. As referências às versões cinematográficas dos crimes são pontuais, e vários deles migraram das páginas dos jornais para as telas dos cinemas, produzidos e apresentados no calor da hora, em pleno desenrolar da sequência de investigações e julgamento dos envolvidos.

No Brasil, entre o final do século XIX e o início do século XX, quando ainda consistia numa sociedade agrária e escravocrata e com rarefeita urbanização, a indústria do melodrama tecnológico não chegou a desenvolver-se. Entretanto, a par da importância das comédias de costumes, o teatro do romantismo também ofereceu "dramas e dramalhões copiosos que comoveram largas platéias", nas obras de autores como "Gonçalves de Magalhães, Martins Pena, Luís Antônio Burgain, Gonçalves Dias e Francisco Adolfo de Varnhagen" (HUPPES,2000,p. 157). Além das criações nacionais, também tivemos a encenação de inúmeros dramas e melodramas franceses de sucesso⁴, além de boas atuações performáticas, emblematizadas na figura de João Caetano.

As inúmeras ilustrações do livro de Valêncio Xavier, por serem inspiradas em fotografias e imagens dos jornais pesquisados, não desmentem o sensacionalismo imperante na imprensa da época. O caráter episódico da narração e sua natureza alegórica estão fortemente marcados desde o início de cada um dos relatos, em que, ao título, sucede imediatamente uma imagem francamente impressiva que supostamente pretende adiantar ao leitor algo do que será apresentado.

A disposição em títulos sucessivos que encabeçam os fragmentos justapostos e formadores das diversas narrativas — não necessariamente dispostos em ordem causal ou cronológica — dá a esta uma natureza fortemente descritiva que, na maioria dos casos, leva a um desfecho inconclusivo. A narração dos eventos criminais, com suas diferentes etapas, se tentarmos compreendê-la segundo a diferenciação clássica de Luckács, no artigo *Narrar e descrever*, não tem efetivamente uma qualidade realista, manifestando, a par do tom melodramático e da ênfase mórbida em detalhes pouco explicativos da situação global, uma feição naturalista que, aliás, combina-se bastante bem ao feitio alegórico adotado.

Assim, a visão racional e totalizante de Luckács, seu entusiasmo pelo realismo como forma de representação mais perfeita para dar conta das complexidades do mundo burguês — em sua versão coerente e unificada dos conflitos da intriga — embora não o tenham deixado surpreender as qualidades da estética naturalista, nem por isso, impediram-no de captar nela, aspectos fundamentais. Em relação à importância alegórica assumida pelos objetos, ou, "adereços cênicos" (BENJAMIN,1984,p.156),que, na acepção de Benjamin encarnavam a natureza das

paixões dominantes nos personagens, o ponto de vista luckácsiano é implacável:

Hebbel discerne aqui, agudamente, o outro perigo fundamental que é imanente à descrição; o perigo de que as particularidades se tornem autônomas. Com a perda da verdadeira arte de contar, as particularidades deixam de ser portadoras de momentos concretos da ação, os pormenores adquirem um significado que não depende mais da ação ou do destino dos homens que agem. Com isso, perde-se toda e qualquer ligação artística com o conjunto da composição. (...) A autonomia dos pormenores tem efeitos bastante diversos, se bem que igualmente deletérios, sobre a representação da vivência dos acontecimentos pelos homens (LUCKÁCS, 1978, p. 72).

De fato, a versão ficcional dos crimes narrados, através dos desenhos em que se apóia e das inúmeras alusões a detalhes, em princípio desprovidos de interesse para o conhecimento mais profundo das motivações dos personagens, privilegia bastante os objetos, numa explícita adesão à representatividade alegórica, onde o virtuosismo do adereço cênico ocupa o primeiro plano das intrigas, sugerindo a "precisão com que as próprias paixões assumem a natureza desses adereços" (BENJAMIN, 1984, p. 156).

Assim, desde a primeira história, "Os Estranguladores da Fé em Deus", as ilustrações ganham um papel muito importante, na medida em que transmitem ao leitor o clima moral de crueldade e loucura dos assaltantes. A ambigüidade do título desliza entre a interpretação inicial e literal do sintagma "Fé em Deus" e seu significado contextual, esclarecido num dos fragmentos da narrativa, também assim designado, que explica que "Fé em Deus" é o nome da barca onde a primeira das vítimas foi assassinada. O conto narra a morte violenta de dois irmãos adolescentes, funcionários da joalheria do tio, em outubro de 1906, no Rio de Janeiro, por motivo de roubo. Logo abaixo do título, dispõe-se a ilustração assustadora de um rosto lombrosiano de homem, com os olhos esbugalhados de espanto ou fanatismo, numa espécie de máscara facial da maldade de bandido de folhetim. As demais figurações apresentam a corda, com a qual ambos os rapazes foram enforcados e as várias jóias roubadas da joalheria.

Os títulos dos fragmentos são altamente indicativos do que vão tratar, uma espécie de etiquetas que funcionam como legendas para os cromos dispostos numa linguagem enfática e frequentemente piegas, com farta adjetivação, voltada para a exploração dos motivos e detalhes torpes e violentos. Temos, por exemplo:

Latrocínio

O crime revestia-se da mais repugnante intenção: um assassinato para roubar. Ladrões cruéis sacrificaram uma vida feliz e fizeram mão baixa na vitrina da joalheria, escolhendo as pedras mais preciosas e os objetos de maior valor, deixando de lado as de menor valia. Levaram as jóias e ceifaram uma preciosa vida, a de um menino de quinze anos (XAVIER, 2004, p. 8).

Por seu lado, os personagens são planos e estereotipados, e encarnam paixões sem qualquer ambigüidade, como é o caso de um dos assassinos, que, de início confessou o crime, para depois

resolver negá-lo: "Rocca termina de contar os detalhes de seu crime e declara: — Eu sou um monstro! Se tivesse uma arma agora, me matava (VX,11)". Aqui, como no drama barroco, os objetos se identificam com as paixões que levam à sua utilização (BENJAMIN,1984,p.156) e só a corda, que aparece com destaque no fragmento "A Trama Sinistra", explica a violência do assassinato.

O último fragmento, "O Filme do Fim", situado temporalmente mais de um ano depois, já concluído o julgamento, refere, então, "o extraordinário filme *Os Estranguladores*, do hábil operador cinematográfico Alberto Leal, que vem sendo exibido com sucesso, desde agosto, nos cinemas da cidade (XAVIER, 2004,p.24)". O narrador, conta então já ter assistido o filme mais de uma vez, e curiosamente comenta que o realizador periodicamente, retira-o de cartaz para refazê-lo, "conforme novas verdades que vão surgindo sobre os crimes de Rocca e Carletto" (XAVIER, 2004,p.8).O filme é apresentado como uma obra aberta, em andamento, de acordo com outras possíveis revelações sobre os criminosos, e a aproximação entre arte e vida valoriza a expressão "contos verdade", que é o subtítulo do livro. O final inusitado tematiza a crença naturalista na reprodução precisa do real e, nesse sentido, aponta para uma suposta incompletude do filme, até que tudo finalmente se esclareça:

Sendo assim, o filme nunca estará terminado e se tornará cada vez tão real quanto a própria vida. (...) Se o Sr. Alberto Leal persistir em sua empreitada, daqui a uns 96 ou mais anos teremos um filme com várias horas de duração, onde estarão registradas as imagens, depuradas pela sabedoria do tempo, destes filmes que tanto marcaram nossas vidas e que, por certo, marcarão também as vidas daqueles que irão nos suceder (XAVIER, 2004,p.24, 25).

O final, ironicamente, pressupõe um filme cuja confecção, estendida em quase um século, replica a inconclusividade acerca do sentido das ações humanas, sempre passíveis de oferecer novas perspectivas aos que buscam compreendê-las.

O curioso acerca deste relato é que o "operador cinematográfico" referido, como eram chamados os antigos fotógrafos, não era Alberto, como registra, mas Antonio Leal. Português de nascimento chegou ao Brasil ainda criança, trabalhou na imprensa carioca e iniciou suas atividades cinematográficas em 1905, tendo registrado acontecimentos de impacto na opinião pública do Rio de Janeiro. Atuou como fotógrafo em extensa filmografia sobre *fait divers* e diversas comédias. Durante um período, dedicou-se ao gênero de filme muito popular, na época, os filmes sobre crimes, em sua maioria, baseados em fatos verídicos.

Antonio Leal ainda fez a fotografia de um outro filme, igualmente de longa extensão, como o anterior, e também narrado, como episódio, em *Crimes à moda antiga*, o "A Mala Sinistra", de 1908, sobre o assassinato e esquartejamento de Elias Farhat, cometido por Michel Traad, que colocou a vítima numa mala e tentou jogá-la ao mar, de um transatlântico. Mas, este capítulo do livro de Xavier não menciona o filme que será citado num outro posterior, também sobre um crime semelhante: "O Outro Crime da Mala". O primeiro assassinato é construído como uma espécie de narrativa pluralizada com várias vozes, incluindo supostos solilóquios do criminoso, além de pequenos extratos de seus escritos passionais e poéticos, conjugados aos blocos da narração. Este relato é dos mais engenhosos da coletânea, finalizando com um comentário sobre

o inusitado e o misterioso das motivações e comportamentos:

O que concluímos de tudo isso? Tarefa dolorosa, na verdade, porque não estamos aqui para defender, nem para confortar, mas para buscar a verdade, para podermos formar uma convicção.

Com tudo o mais, o próprio tempo vai passar; porém, se mantivermos em nossa memória o registro destes acontecimentos e ficarmos atentos observando o desenrolar do tempo ao nosso redor, talvez no futuro tenhamos explicação para estes fatos que nos inquietam, e, que neste precioso momento, já começam, lenta ou rapidamente, a pertencer ao passado (XAVIER, 2004,p.88,89).

Além do primeiro episódio, mais duas narrativas se concluem com referência a filmes. A segunda consiste num rumoroso crime ocorrido em torno de 1919, provavelmente contratado e assessorado por uma rica latifundiária do café paulista, a Rainha do Café, dona Íria Alves Ferreira, estabelecida em "Cravinhos, perto de Ribeirão Preto" (XAVIER, 2004,p.92).

O crime de Cravinhos, embora nunca tenha sido totalmente esclarecido, constitui o único caso da coletânea em que o poder político entra como variável e interfere pesadamente nas investigações. Todas as demais histórias — com exceção da "Aí Vem o Febrônio" que é sobre um cruel psicopata dos anos de 1920 — guardam uma estranheza em relação às motivações mais íntimas dos personagens, como se as razões mais aparentes não dessem suficiente conta delas e os sujeitos heterodirigidos se assistissem durante a atuação criminosa.

O último episódio do livro, "Gângsteres Num País Tropical", conta uma história passional em que dois bandidos estrangeiros, o húngaro Rudolph Kindermann e o alemão João Papst, assaltantes e assassinos bem equipados e competentes, são traídos pela amante do primeiro, a alemã Martha Schamedeke.

O intrigante desta triste história — que termina com a morte na prisão dos dois ladrões e a volta de Martha para a Alemanha — é justamente o descabido impulso pelo qual esta última resolve delatar o amante que lhe havia confiado seus segredos, como prova da maior devoção e do mais genuíno amor. Mais uma vez, os impulsos passionais apontam para uma espécie de sublimidade das razões, jamais enunciada, mas apenas aludida pelas imagens e pela ênfase da retórica inflamada.

É bastante curioso sublinharmos o contraste entre o caráter calculado e tecnológico do latrocínio praticado pelos bandidos estrangeiros, "gângsteres", como no título, e a natureza do vínculo romântico e desinteressado entre Kindermann, o líder da dupla, e sua Martha.

O conjunto de relatos, comentados a partir do entrelaçamento entre as estéticas do melodrama e da alegoria, é, sem dúvida, anacrônico e bastante sugestivo de certo mal-estar de uma época marcada pelo hiato entre os costumes e expectativas pré-capitalistas e a irreversível

transformação das paisagens urbanas, açodadas pelas tecnologias de transportes, comunicação e reprodução técnica. É significativo que nos dois crimes da mala, a aposta seja feita na mobilidade do meio de transporte de alcance internacional, como estratégia de dispersão da prova-chave, o corpo da vítima: no primeiro conto, "o grande transatlântico Cordillère" (VX,69), no segundo, o "navio Massilia" (VX,150), ambos saindo de Santos, o maior porto do Brasil, na época.

É bastante revelador o poder do cinema, como instância de repercussão, discussão e divulgação dos grandes problemas, conflitos e desafios do momento. No caso específico do crime histórico atribuído à "Rainha do Café", o papel difusor e democratizador dos costumes políticos agenciado pelo novo invento áudio-visual delinea-se com nitidez, pela própria resistência que gera da parte dos advogados da latifundiária, envolvidos intensamente no impedimento das projeções do documentário.

Hoje em dia, um século depois, em função do torvelinho de crescentes mudanças tecnológicas que nos envolve e inunda o nosso cotidiano, "vivemos um tesarac"⁵. Segundo constata o jornalista Pedro Doria, em seu artigo "Bem-vindos ao tesarac":

A palavra está no vocabulário básico dos publicitários. Os mais afiados gostam de suspirá-la entre palestras. Peter Drucker, o primeiro guru de administração, já falava em tesarac nos últimos anos de sua vida. Assim como vivem de citá-lo os sociólogos que, no Instituto de Tecnologia de Massachusetts (MIT) estudam o impacto da tecnologia em nossas vidas. Tesarac quer dizer mudança profunda. daquelas tão profundas que nos tiram o norte. (...) Tesarac, o neologismo, foi criado pelo poeta americano Shel Silverstein. (...) Tesarac, para o poeta que cunhou a palavra, era isso: um vácuo. Um evento tão brutal e aterrador que transforma a vida. (...) Durante um tesarac, sabemos que o mundo antigo já passou, mas o novo ainda não existe. As regras se perdem. Em algumas décadas, a sociedade se reorganizará. Haverá novas instituições, novas idéias políticas, outra estrutura social (...) Vivemos um tesarac. O mundo está mudando profundamente e sabemos disso. Sabemos também que o causador da mudança é a tecnologia de comunicação. Só o que não sabemos é em que o mundo se transformará (DORIA,2011,p 26).

Crimes à moda antiga, com seus "contos verdade", ao falar do *tesarac* vivido no início do século XX, mesmo num país como o Brasil, ainda periférico, delinea as matrizes do nosso atual, no mundo globalizado, e esboça a violência dos seus rumos imprevistos e, nem sempre, pródigos.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução, apresentação e notas Sergio Paulo Rouanet. São Paulo Brasiliense, 1984.

------. *Obras escolhidas Magia e técnica Arte e política*. São Paulo, Brasiliense, 1985, v 1, p165-196.

BROOKS, Peter. *The melodramatic imagination Balzac, Henry James, melodrama and the mode of excess*. 1ªed 1976. New Haven and London, Yale University Press, 1995.

DORIA, Pedro. Bem-vindos ao tesarac. *O Globo*, Caderno Economia, Digital&Mídia, 12/04/2011, p.26.

LUCKÁCS, Georg. Narrar ou descrever. In: ------. *Ensaaios sobre literatura*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968, p.47-99.

HUPPES, Ivete. *Melodrama O gênero e sua permanência*. São Paulo, Ateliê Editorial, 2000.

RAMOS, Fernão Pessoa; MIRANDA, Luiz Felipe A. de (organizadores). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo, Editora SENAC São Paulo, 2000.

SEVCENKO, Nicolau. A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio. In: NOVAIS, Fernando A.(coordenador geral da coleção); ------(organizador do volume). *História da vida privada no Brasil*. São Paulo, Companhia das Letras, 1998, v.3, p. 513-619.

THOMASSEAU, Jean-Marie. *O melodrama*. Trad e notas Claudia Braga e Jacqueline Penjon. São Paulo, Perspectiva, 2005.

SINGER, BEN. *Melodrama and modernity Early sensational cinema and its contexts*. New York, Columbia University Press, 2001.

XAVIER, Valêncio. *Crimes à moda antiga Contos verdade*. Ilustrações de Sérgio Niculitcheff e Valêncio Xavier. São Paulo, Publifolha, 2004.

- 1 Profa. Ângela Maria DIAS, Professora Associada do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade Federal Fluminense (UFF) email: angelmdias@gmail.com
- 2 Declaração do autor em entrevista colhida no site <http://www.mondobacana.com/edicao-31-cure/valencio-xavier.html> , consultado em maio de 2011.
- 3 A expressão utilizada pelo autor foi "botched proto-cinema" e a tradução é minha.
- 4 Como anotam as tradutoras de Thomasseau, Claudia Braga e Jacqueline Penjon, podemos citar alguns títulos: "Os mistérios de Paris", "O velho cabo da esquadra", "A torre de Nesle", "Richard Darlington", "Os sete pecados capitais", "As duas órfãs" e muitos outros.
- 5 Trata-se de um artigo de Pedro Doria, publicado na seção Digital&Mídia, n'O Globo, Caderno Economia, de 12/04/2011, p. 26.