

**2 Filhos de Francisco (Breno Silveira, 2005): a maioria de um clássico melodrama latino-americano<sup>1</sup>**

Leandro Afonso Guimarães\*

**Resumo:** Este artigo pretende verificar como *2 Filhos de Francisco – A História de Zezé di Camargo & Luciano* (Breno Silveira, 2005) dialoga com o melodrama. Pouco tratado como tal na época de seu lançamento, e dirigido por um cineasta que rechaça o termo, esta investigação pretende mostrar como o primeiro longa do diretor, apesar da negação, se insere em uma tradição muito maior – latino-americana. Uma releitura do longa tenta ainda trazer outras possibilidades interpretativas e, a partir delas, arriscar colocá-lo como um exemplo plausível para ideias sem exemplos, de Martín-Barbero e Thomasseau.

**Palavras-chave:** cinebiografia, cinema latino-americano, cinema brasileiro, *2 Filhos de Francisco*, melodrama.

**Los dos hijos de Francisco (Breno Silveira, 2005): la edad adulta de un clásico melodrama latinoamericano**

**Resumen:** Este artículo tiene como objetivo verificar como *Los dos hijos de Francisco (2 Filhos de Francisco – A História de Zezé di Camargo & Luciano)*, Breno Silveira, 2005) dialoga con el melodrama. Poco tratada como tal en el momento de su estreno, y dirigida por un cineasta que rechaza el término, esta investigación pretende mostrar como el primer largometraje del director, a pesar de su negación, forma parte de una tradición latinoamericana mucho más amplia. Una relectura del largometraje trata también de traer otras posibilidades interpretativas y, a partir de ellas, arriesgarse a situarlo como ejemplo plausible de las ideas sin ejemplos de Martín-Barbero y Thomasseau.

**Palabras clave:** cine biografía, cine latinoamericano, cine brasileño, *Los dos hijos de Francisco*, melodrama.

**2 Sons of Francisco (Breno Silveira, 2005): the adulthood of a classic Latin American melodrama**

**Abstract:** This article intends to prove that Breno Silveira's *2 Sons of Francisco (2 Filhos de Francisco – A História de Zezé di Camargo & Luciano)*, 2005) dialogues with melodrama though its director rejects the term and film critics rarely mentioned the genre in connection with the film when it was released. In addition to showing how the film fits into the broader tradition of Latin American melodrama this article aims at exploring other interpretative possibilities such as the notion of ideas without examples posited by Martín-Barbero and Thomasseau.

<sup>1</sup>Este artigo foi realizado com o apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq – Brasil.

**Key words:** biopic, Latin-American cinema, Brazilian cinema, *2 Sons of Francisco*, melodrama.

**Fecha de recepción:** 25/02/2022

**Fecha de aceptación:** 23/02/2023

## Introdução

Alguém otimista pode tentar ver um avanço na generosidade da mirada contemporânea para o melodrama. Se a francesa Ivete Huppés (2000: 19) frisa que “mais de cento e cinquenta anos depois das primeiras aparições nos principais palcos da corte, (...) os preconceitos que o cercam” persistem, a argentina radicada no Brasil, Silvia Oroz (1999: 17), lembra do “preconceito com que o gênero foi visto ao longo de suas mutações históricas” na seara do cinema latino-americano. Sim, o olhar de soslaio direcionado ao melodrama chega até as veias, artérias e corações da América Latina, lugar onde o gênero, nas palavras da vizinha-conterrânea, foi responsável pela “educação sentimental de mais de uma geração” (Oroz, 1999: 14), especialmente (mas não só) na primeira metade do século XX, quando o cinema consolidou sua popularidade. Estamos diante, todavia, de duas publicações com mais de vinte anos, o que nos faz questionar se a aversão ao termo segue alta. Uma resposta possível vem de um dos cineastas mais populares do cinema brasileiro atual —à época estreante na direção de longa metragem com a maior bilheteria do Cinema da Retomada, e que, quando morreu ano passado, estava em pré-produção de um filme sobre ninguém menos que o cantor Roberto Carlos (Campos, 2020)—: Breno Silveira. À época já consolidado como diretor de cinco longas metragens, em 2017 ele fez o seguinte comentário: “procuro fazer com meus atores a coisa menos melodramática possível” (Genestreti, 2017). Com essa frase, Breno Silveira não só desanima o otimista que iniciou o texto, como externa claramente o desejo de negar o melodrama no seu discurso. É essencial, por outro lado, questionar se esse discurso encontra a prática: na matéria fílmica que a obra do cineasta nos traz, os atores de fato vão para o caminho menos melodramático possível? Mais

especificamente, indo de encontro ao que concerne esta análise: em visita ao seu primeiro longa, à obra que o consagrou, *2 Filhos de Francisco — A História de Zezé di Camargo & Luciano* (2005, Breno Silveira)<sup>2</sup>, é plausível afirmar que ele evita os rumos melodramáticos?<sup>3</sup>

Para analisar um filme não só consagrado, que completa sua maioria em 2023, é importante empreender uma breve retomada crítica. Uma rápida busca, elencando sites e nomes com razoável visibilidade, chegou a nove escritos no ano do lançamento do longa. *Bito* (2005), *Carreiro* (2005), *Ewald Filho* (2005), *Fireman* (2005), *Gardnier* (2005), *Sampaio* (2005) e *Yabu* (2005) não incluem a palavra melodrama em suas críticas. Quando, por outro lado, ela é convidada para o texto, é óbvio o juízo de valor. “Nos momentos em que provoca emoção, o filme dribla as armadilhas do melodrama rasteiro” (Janot, 2005); “o roteiro foge do melodrama mesmo quando a oportunidade se apresenta, (...) (mas) há momentos, ao longo do terceiro ato, em que a narrativa escorrega no melodrama que evitara com tanto cuidado até então” (Villaça, 2005). Ou seja, uma fatia substancial da crítica contemporânea ao filme, em linhas gerais, não trouxe o melodrama para a conversa. Quando o trouxe, deixou claro que ele não era uma adição positiva.

Além de textos críticos, é significativo mencionar três trabalhos de mais fôlego. O primeiro é *Cinema Brasileiro e Identidade Nacional: análise dos primeiros anos do século XXI*, em que os autores abordam “Os cinco filmes do século XXI pré-indicados pelo Brasil para concorrer ao Oscar: *Abril Despedaçado*, *Cidade de*

---

<sup>2</sup> Na época do lançamento, *2 Filhos de Francisco* (Breno Silveira, 2005) foi o maior sucesso brasileiro de bilheteria do movimento chamado Retomada, que começa em 1995 – isto é, a maior bilheteria em 10 anos. Além disso, foi a produção nacional que teve mais público no Brasil desde *A Dama do Lotação* (Neville de Almeida, 1978). Entre 2005 e 2009, o filme seguiu no topo, sendo ultrapassado apenas por *Tropa de Elite 2* (José Padilha, 2010). Na lista mais atualizada da Agência Nacional de Cinema – Ancine (2020), e se aí incluirmos os mais de 100 anos de história de nosso cinema, o longa está em 11º lugar entre os maiores públicos de todos os tempos no país – isto é, nem todo ano algum filme brasileiro, seja ele de qual gênero for, consegue bater a marca de 5,3 milhões de espectadores do longa sobre a dupla sertaneja.

<sup>3</sup> Este artigo é parte de uma pesquisa em andamento de doutorado, com foco na análise de cinebiografias musicais latino-americanas feitas no século XXI.

*Deus, Carandiru, Olga e 2 Filhos de Francisco*” (Santos e Costa, 2007: 2). Nessa publicação, o melodrama é utilizado para referir-se a *Olga* (Jayme Monjardim, 2004) e a *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998), mas não ao longa de Breno Silveira. O segundo trabalho, e ainda mais interessante para esta pesquisa, é a dissertação *2 FILHOS DE FRANCISCO: Um fenômeno de público apoiado no enraizamento cultural brasileiro* (Gonçalves Netto, 2008). Nas 108 páginas do estudo, não há nenhuma menção ao melodrama. Uma das raras publicações a encaixar o filme nessa prateleira vem de fora:

A cinebiografia de sucesso *2 Filhos de Francisco*<sup>4</sup> estabelece uma história trágica de vida real ao som de música sertaneja, das regiões mais áridas do Brasil, atualizando a combinação entre melodrama e música para audiências contemporâneas (D'Lugo, López e Podalsky, 2017: 54, tradução nossa).<sup>5</sup>

A essa altura, é indispensável conceituar melodrama, que tem uma biografia extensa, com raízes seculares, que passam (não somente) por Itália (ligado à ópera), França (próximo do drama e romance histórico) e Inglaterra (literatura gótica) (Elsaesser, 1991: 69), antes de chegar ao cinema. “A palavra nasceu na Itália, no século XVII: melodrama designava, então, um drama inteiramente cantado. O termo apareceu na França apenas no século XVIII, durante a querela entre músicos franceses e italianos” (Thomasseau, 2005: 16). O melodrama teatral, “escreve Pixérécourt, nada mais é do que um drama lírico no qual a música é executada pela orquestra em lugar de ser cantada” (Pixérécourt citado em Thomasseau, 2005: 131) — ele é um gênero que “privilegia primeiramente a emoção e a sensação. Sua principal preocupação é fazer variarem estas emoções com a alternância e o contraste de cenas calmas ou movimentadas, alegres ou patéticas” (Thomasseau, 2005: 139). Um gênero é feito de regularidades, claro, mas é feito também de atualizações, especialmente quando

---

<sup>4</sup> A partir daqui, já exposto o título original, vamos nos referir ao filme apenas como *2 Filhos de Francisco*.

<sup>5</sup> No original: “The hit biopic *2 Filhos de Francisco* (2 Sons of Francisco, Breno Silveira, Brazil, 2005) set a true-life tragic story to the sounds of música sertaneja, music from the Brazilian backlands, updating the combination of melodrama and music for contemporary audiences”.

estas são inevitáveis, com a chegada de uma nova linguagem, o cinema. “O grande espetáculo popular”, como diz Martín-Barbero (1997: 157), o melodrama integra o grupo dos clássicos “filmes para chorar” (Oroz, 1999: 57), aqueles que, como a tragédia, veiculam “o pranto, inspirando a piedade e o temor necessários para atuar como catarse legítima de tais emoções” (Oroz, 1999: 13). É natural questionar, portanto: em que o melodrama se diferencia da tragédia?

Linda Williams (2014: 102) afirma que a “tragédia, bem honestamente, não se adaptou bem à era democrática da cultura de massas porque não é possível incluir democraticamente ‘sofrimento cotidiano’ como tragédia”.<sup>6</sup> Adiante, a partir de uma análise da série *The Wire*, ela afirma que, se estamos diante de “um apelo por justiça para os humildes e desprivilegiados” (Williams, 2014: 103, tradução nossa), não estamos mais no mundo da tragédia, e sim do melodrama.<sup>7</sup> De acordo com essa linha de raciocínio, abraçada por este artigo, no aspecto da grandiosidade dos personagens, o melodrama é a tragédia democratizada.

A vocação popular do melodrama, diga-se, é uma característica mencionada por todos os pesquisadores do gênero que este artigo pôde conhecer. Não custa lembrar que Pixérécourt, o já mencionado clássico melodramaturgo do século XIX, escrevia “para os que não sabem ler” (Pixérécourt citado em Thomasseau, 2005: 28) e nem as atualizações vividas nos mais de duzentos anos mudaram a índole do melodrama — ele é, por essência, democrático. Essa característica faz com que ele apareça, inclusive, em filmes que às vezes não se apresentam como melodramas — e em um filme cujo diretor diz pedir aos atores para serem “o menos melodramático possível” (Genestreti, 2017).

---

<sup>6</sup> No original: “*Tragedy, quite frankly, has not adapted well to a mass-culture democratic age because it is not possible to democratically include ‘ordinary suffering’ as tragedy*”.

<sup>7</sup> Na íntegra no original: “*When Wire critics Potter and Marshall attempt to twist tragedy into what it cannot be – a plea for justice for the lowly and disenfranchised, a protesting “dissent” to the injustice of the world—they inevitably begin to talk about melodrama*”.

## Os obstáculos, a vilania e a máscara do mal

*2 Filhos de Francisco* começa com imagens de público e a reconhecível voz de Zezé di Camargo. "Meu pai, na época, pelos amigos, e principalmente pela família, era considerado um cara que tinha ilusão demais. Eles falavam isso. Sonhador. Chamavam ele de doido. Mas doido era nós. Ele é que tinha razão" (*2 Filhos de Francisco*, Breno Silveira, 2005). Logo depois do público vem uma cartela com a informação: "baseado em fatos reais". O filme se apresenta na sua conexão com a realidade conhecida, a voz familiar e com um texto que frisa, para o espectador, a relação direta com o já vivido por aqueles que veremos representados a seguir. O ano, informado no céu azul do cerrado, embaixo do qual está Francisco consertando uma antena, em Sítio Novo, Goiás, é 1962. A música que acompanha essa cena é um clássico, *Beijinho Doce*, o fundo musical para a informação que Helena (Dira Paes) dá a Francisco (Ângelo Antônio): ela está grávida. Em agosto daquele ano nasce Mirosmar. Anos depois, quando criança, a primeira apresentação do filho em público, diante do pai e da mãe, é justamente com *Beijinho Doce* — o mais simbólico, porém, vem a seguir. Se o início é desafinado, e se depois há uma razoável melhora no canto, a chave para entender os rumos do filme vem na resposta de Francisco ao filho, que todo serelepe pergunta ao pai se ele gostou da apresentação. "Gostou o quê? Gostou o quê? A voz não tá boa, tem que treinar muito ainda". A mãe se compadece, o filho se entristece. O pai é duro, mas dá a pista do que será necessário ao filho: esforço, muito esforço.

Com suas limitações e potências, Francisco funciona como um pai, técnico e professor — lidera, ensaia, pede repetições, compra uma gaita para o filho, troca uma arma por uma sanfona, pede a Zé do Fole (Jackson Antunes) que ensine a Mirosmar (que faz sua parte) — afinal de contas, é a principal estrela do filme. Quando vai acompanhar um show, Mirosmar olha para os dedos do músico como um autodidata dedicado que quer entender, presenciando um profissional experiente, a mecânica que leva ao som. Mais adiante, vem um outro filho,



Emival, com quem Mirosmar fará dupla. Quando o pai já sugere que eles se chamem Camargo (Mirosmar) & Camarguinho (Emival), começam a cantar uma música que vai embalar importantes ações do filme, a canção que mais se repetirá no longa: *No dia em que saí de casa*. Com diferentes arranjos e momentos, a música tem quatro execuções. Embora o título mencione o nome do pai, a canção mais tocada frisa o amor da prole pela mãe. O espírito dominante do tempo, porém, tende a resumir Helena a atividades domésticas e Francisco às externas, o que no caso reflete o apoio *in loco* aos filhos, que vão à rádio cantar uma música — o que pouco teria de novidade se não fosse a época: a ditadura militar.

Ao mostrar aos filhos a composição de um compadre, o tio Ademir, Francisco sublinha que aquela música pode ser um grande sucesso e garantir o sustento até do avô — Mirosmar e Emival, todavia, não entendem tudo o que cantam e seguem sem entender quando Francisco é incapaz de traduzir o que significa uma das palavras ali: “nação”. Quando os meninos estão a caminho da rádio, eles têm o primeiro contato visual com um grupo uniformizado na estrada, que o pai identifica para eles: é o exército. Maravilhados com o que vêm pela janela do ônibus, o áudio do filme nos leva à rádio para onde os meninos se dirigem. “Já chega a 28 o número de feridos no choque entre o exército e estudantes na cidade de Brasília. E daqui a pouco, com vocês, a dupla Camargo e Camarguinho, a melhor dupla sertaneja da região de Pirenópolis”. O radialista encontra os meninos com o pai e pergunta se “dá pra ouvir um pouquinho da música antes de entrar no ar”. O canto vem após alguma hesitação:

Terra linda de grandes riquezas  
Viva a natureza da nossa nação  
Que vive hoje em dia  
Numa grande confusão  
Cadê a esperança de um povo  
Que trabalha noite e dia?  
Cadê as suas festas e a sua alegria?

Viva as forças armadas

E a sua tirania

Duas crianças, uma delas na melhor das hipóteses pré-adolescente, não sabem o que é nação. Ou tirania. Palavras cujos significados o pai delas também desconhece. Compostas por tio Ademir, em quem Francisco confiava para poder ajudar até o avô dos meninos. Essa charada familiar nos leva de volta a dois nomes já mencionados aqui. Entre os personagens tradicionais seculares do melodrama, Huppés (2000: 63) lembra do “ancião, que é vítima inocente”. Já Thomasseau (2005: 34) se recorda do que disse “um crítico da época, a propósito de *La Citerne (A Cisterna)*, de Pixérécourt; ‘O melodrama tem por base o triunfo da inocência oprimida, a punição do crime e da tirania: a diferença encontra-se nos meios que levam a este triunfo e a esta punição’”. Ora, pode-se falar aí não só em uma inevitável ingenuidade hereditária, como também é possível dizer que essa inocência nasce por si só desassistida, oprimida e injustiçada. Os obstáculos, inclusive, vão aumentar.

Pirenópolis fica pequena para a combinação entre talento e desejo de reconhecimento. Ao chegar em Goiânia, os meninos e os pais testemunham a polícia levando pessoas à força, uma injustiça covarde. Após conseguirem uma casa, a celebração é por enfim ter energia elétrica, mas não custa lembrar que a área é apertada demais para o tamanho da família: quatro crianças precisam dormir no mesmo espaço. Para piorar, o filho mais novo de Francisco sofre com paralisia infantil. Com as contingências jogando contra todo o núcleo familiar, Mirosmar e Emival vão até a rodoviária: crianças sozinhas tentando a vida. Mirosmar começa a cantar *No dia em que saí de casa*, Emival acompanha. Eles recebem os primeiros trocados pelo trabalho, levam para casa. No outro dia vão ao mercado, antes de novamente irem até a rodoviária, aonde chegam agora com a presença do pai, que conhece Miranda (José Dumont), empresário. De início, aquele homem de negócios tem a desconfiança de Emival e da mãe — bom frisar que Helena, nessa situação, se mostra muito mais ativa e desconfiada



---

que Francisco—, mas consegue seguir com a dupla, com apresentação de relativo sucesso, em uma churrascaria, de outro clássico: *A Tristeza do Jeca*. Aí, mais uma vez, temos a sensação de injustiça, só que agora com doses cruéis. Enquanto se apresentam, os meninos olham famintos para os garçons servindo as carnes. Quando terminam, e o empresário os convida para almoçar, percebe-se claramente que a maior parte do dinheiro vai para o bolso dele — não para o dos meninos. Adiante, a relação entre Emival e Miranda azeda, o que inclui um tapa que o empresário aplica na criança, por ela ter descido sem a roupa completa. A relativa paz que vem adiante, com um Miranda que se mostra às vezes até gentil, pegando a mala da dupla, é procedida por uma catástrofe — um acidente de carro que levava o trio mais um motorista tira a vida de Emival.

Uma segunda parte do filme começa com um corte que separa Mirosmar adolescente dele já adulto — vemos um plano detalhe na sanfona que inclui as mãos do menino e, em seguida, após um corte que mantém o enquadramento, as mãos que observamos já são as do homem crescido. O personagem que ajuda a ilustrar o melodrama aí, porém, é Welsinho. Apresentado como uma criança traquina, embaixo do sofá, de lá ele parte para o banheiro, onde canta: “Preciso! Preciso de você aqui”, refrão de música composta por Zezé di Camargo, *Saudade bandida*, que ele pretende escutar no show, para onde vai logo depois, ser barrado. As dificuldades e a injustiça só se acentuam quando o recém-ingresso no filme precisa ouvir que “não pode pedir esmola aqui não, moleque”. Ao final desse show, Mirosmar já se apresenta como Zezé, que conhece Zilu, sua futura esposa. O casal vai para São Paulo, onde segue a corrida de obstáculos — agora para ele e Welsinho, que, sem grandes recursos, aparece vendendo rede. Já Zezé, que pouco antes escutou de alguém cujo rosto não vemos (e quão simbólica é essa escolha!) que “daqui a um mês o disco está em todo Brasil”, precisa escutar também, em uma loja de discos, que “sertanejo bom mesmo é Leandro e Leonardo”. A música que a vendedora menciona, *Solidão*, é do próprio Zezé. Frustrado, ele cogita largar a música, mesmo sendo um compositor de sucesso. Uma conversa com Welsinho, porém, leva à ideia da

dupla: Mirosmar será Zezé di Camargo, Welsinho será Luciano — ao fundo toca, claro, *No dia em que saí de casa*. É fechado o contrato com a Copacabana Discos, mas a música deixa de tocar com a lembrança da tragédia, quando Welsinho diz que Emival é quem deveria estar ali. Um derradeiro obstáculo profissional acompanha a gravação: “O garoto é bom, mas o disco... sei não. Tá fraquinho. Falta um sucesso. Tem muita gente boa nessa fila”.

As falas retornam à mente de Zezé, cuja reação, do ponto de vista profissional, é ir além: escrever mais, tocar mais. “Vai dormir, Zezé. Amanhã ainda tem gravação”, diz Luciano, de frente para o irmão, que mesmo antes de dormir segue praticando com o violão. Agora toca no filme, na voz de Maria Bethânia, *É o amor*. Veio o *hit*, pode-se pensar. Mas o mesmo autor da frase de que o disco estava fraquinho volta ao estúdio, agora retorna sem nenhum traço de sutileza. “Uma coisa é gravar, outra coisa é lançar o disco”, diz o vilão sem nome, interrompendo Zezé, que termina escutando, vendo o dedo em riste de quem ele esperava um alento: “disse que ia gravar e estou gravando — e já é muito”.

Percebe-se que o identificamos como vilão porque é como ele se apresenta. Se o seu tempo de tela é insuficiente para adentrar a vilania clássica, por outro lado ele é suficiente para que o personagem mostre sua verve dura, egoísta, ríspida, em palavras e na expressão, de quem deixou a cordialidade em casa, levando ao estúdio uma máscara do mal.

### O esforço coletivo na retórica própria do melodrama



Frame de *2 filhos de Francisco* (Breno da Silveira, 2005)

Aí entra, porém, o senhor Francisco, mas entram sobretudo os colegas dele. O pai da dupla liga uma vez, pede *É o amor*, mas se dá um nome distinto. Francisco repete a ação, várias vezes, cada uma com um batismo diferente, até perceber que a ideia tende a ser mais potente se compartilhada com uma equipe. “São três turnos. Se cada peão ligar pelo menos uma vez, duas vezes, pronto, já deu” afirma ele aos parceiros de trabalho. Os colegas dele começam então a ligar e, graças a esse grupo, ao proletariado da construção civil, “as fichas de Francisco acabaram / mesmo assim, ‘*É o amor*’ continuou subindo nas paradas de sucesso”. Essas cartelas que aparecem em seguida indicam o fim das fichas, a ascensão da popularidade da música e são precedidas por uma imagem de Francisco, no ambiente de trabalho, celebrando em comunidade. O sucesso, consequência das inúmeras ligações para a rádio, inicialmente conectadas às ligações feitas pelos “peões” dos “três turnos” premia, na prática, a dupla: “Diante do sucesso, a gravadora lançou o disco / ‘*É o amor*’ vendeu mais de um milhão de cópias”. Após esse último texto, a imagem passa a ser da dupla Zezé di Camargo e Luciano, de fato, agora indicando um show em 2005, em São Paulo, com milhares de pessoas assistindo aos filhos de Francisco.

o melodrama opera em um terreno social no qual as ideias [sobre ética] desmoronam-se uma sob às outras, mostrando como o sofrimento é gerado, logo adiante, por outras ideias concorrentes. Nesse sentido, o melodrama é mais ambicioso que a tragédia; o melodrama busca não apenas explicar o sofrimento, mas também eliminar completamente o sofrimento. Em outras palavras, em vez de dramatizar o sofrimento para demonstrar a existência da virtude e do mal, o melodrama dramatiza a virtude e o mal para eliminar ou melhorar o sofrimento. A evidenciação da virtude e do mal não é um fim em si, mas um meio —entre outros— de melhorar o sofrimento (Zarzosa, 2010: 246).

Zarzosa questiona um certo senso comum a respeito do melodrama — com o que concordamos, pelo menos no que tange *2 Filhos de Francisco*. Muito menos do que querer “ênfatizar a existência da virtude e do mal”, a estreia de Breno Silveira como diretor nos parece querer, de fato, dramatizar “a virtude e o mal para eliminar ou melhorar o sofrimento”. O longa é sobretudo dedicado às pessoas que conseguem transpor barreiras para atingir um sucesso e diminuir o sofrimento — deles e daqueles com quem a dupla consegue comunicar-se.

Maniqueísmo, virtude recompensada, tentativa de melhoria do sofrimento, etc: pensar um filme e sua relação com o gênero é enumerar características comuns a um conjunto de obras que compõem essa prateleira e verificar quais dessas características estão no longa em questão. À época, *2 Filhos de Francisco* muito raramente foi mencionado como melodrama. Aos olhos e ouvidos desta análise, ele foi inicialmente visto “somentemente”, ênfase nas aspas, como um longa que possivelmente se utilizava de ferramentas, de recursos estilísticos, modos de compor, melodramáticos. Para Frye (1973: 56) “um modo constitui a tonalidade básica de uma obra de ficção”. Uma vez compreendido que o longa analisado é uma cinebiografia musical na sua origem, e que essa origem precede a experiência de fruição fílmica, não parece haver um outro gênero, que não o melodrama, que chegue perto dessa “tonalidade básica” da obra. Já de acordo com Zarzosa (2010: 237), “modos transitam por meio das linhas que conformam

os gêneros (e se aplicam a mais obras do que os gêneros) não porque são mais amplos ou abstratos, mas, ao contrário, porque eles envolvem a necessidade primária que é a dramatização da experiência”. Dentro dessa lógica, podemos dizer que muitos outros filmes trabalham com o modo melodramático sem ser um melodrama, mas, visto o que está posto em *2 Filhos de Francisco*, ele vai muito além do, reiterando as aspas, “apenas” usar o modo melodramático. Por mais elástica que seja a estrutura melodramática, por mais vastos que possam ser os conceitos, a construção narrativa do longa trabalha com um núcleo duro do melodrama.

Pode-se filiar o longa, inclusive, a outra tradição. *Salón México* (1949, Emilio Fernández), por exemplo, nos mostra uma heroína “melodramática típica, já que, através de um **1- esforço sobrenatural**, abdicando de seus **2- valores morais**, (...) vive uma situação excepcional que resolverá de acordo com suas convicções, pois terá dinheiro para que sua **3- irmã estude**, embora isto **4- lhe custe a vida**” (OROZ, 1999: 114 – grifos e números nossos). Ora, o que é Francisco senão alguém 1- extremamente dedicado, que 2- mente para que o 3- filho cante, embora isto custe —à revelia de ambos— 4- a vida de Emival?

Ao elencar quatro pontos fundamentais da “retórica própria” (Oroz, 1999: 99) do melodrama no nosso espaço geopolítico, Oroz vai mencionar:

alegorias nacionais (...), uma imagem cinematográfica nacional, que remete a um universo próximo do espectador, (...) a funcionalidade dramática da música, que acentua a natural pleonástica do melodrama, (...) [e] a utilização insistente de símbolos como: tempestade (mau presságio) e campos floridos (harmonia futura) (Oroz, 1999: 100).

O que são as presenças de Miranda e do homem da gravadora senão o mau presságio? O que é o público gigantesco no desfecho senão o campo florido? As outras três características básicas também estão lá. 1- O título da já mencionada dissertação vai falar do “fenômeno de público apoiado no

enraizamento cultural brasileiro” (Gonçalves Netto, 2008); 2- nomes como Caetano Veloso, Ney Matogrosso e Maria Bethânia (os dois últimos cantando) estão no longa, que se utiliza de várias das mais conhecidas músicas sertanejas, presentes em um certo imaginário popular, mesmo sem necessária relação íntima com a dupla; 3- o pleonasmo das canções aparece desde *No dia em que saí de casa* até o clímax final com *É o amor*.

### **Considerações (e questionamentos) finais**

A partir de elementos que se mostraram mais claros com uma revisão, o retrato que nos chega da vida de Francisco, Welsinho e Mirosmar, não é apenas uma cinebiografia musical com um modo melodramático, ou eventuais toques melodramáticos. *2 Filhos de Francisco*, apesar das poucas menções ao gênero na época, e apesar das palavras que o diretor diz mais de dez anos depois, pode muito bem ser interpretado como um clássico melodrama latino-americano.

É importante mencionar ainda como o filme equilibra um ideal conservador de moral (sobretudo, mas não só) familiar e a solução pouco ortodoxa de Francisco. O pai não tem cacife para o *jabá*, não tem os meios financeiros para bancar a reprodução da música dos filhos na rádio, então disputa o (imoral?) jogo da indústria fonográfica com a ferramenta que ele tem: liga para a emissora se passando por várias pessoas, simulando ser quem ele não é. Francisco, o protagonista com pouca escolaridade, poucos recursos financeiros, por vezes ingênuo e abnegado, é também um sutil contraventor.

Outro ponto: dentro do enorme conjunto de autores que se debruçam sobre o melodrama, muito se alude à moral do indivíduo, do pessoal, do privado, o que pode ser interpretado politicamente como uma alienação à direita, inclusive próxima de um extremismo bolsonarista, posicionamento ideológico que boa



parte do imaginário contemporâneo conecta ao sertanejo.<sup>8</sup> Contudo, há também um certo consenso que, dentro da lógica melodramática, é fundamental entender o lugar desse indivíduo na sociedade. Um dos grupos ao qual Francisco e seus filhos pertencem é o das pessoas financeiramente muito pobres. No desfecho do filme, a ascensão está concretizada: a inocência triunfa, o esforço é recompensado. Se resumimos a história a essa ideia, o discurso pode descambar para uma celebração individualista, que os filhos de Francisco merecem o que conquistaram, diferente dos filhos de outros, que não se esforçaram tanto, mas essa análise prefere frisar um outro acontecimento fílmico. O estouro da dupla se dá também, e talvez sobretudo, pela união dos trabalhadores colegas de Francisco — a ascensão social de um se deu graças também, digamos, a uma união proletária.

O melodrama, é verdade, pratica em geral uma moral convencional e "burguesa", mas não se pode esquecer que ele veiculou, durante uma boa parte do século não só ideias políticas, sociais e socialistas, mas sobretudo humanitárias e "humanistas", apoiando-se na esperança fundamental de um triunfo final das qualidades humanas sobre o dinheiro e o poder (Thomasseau, 2005: 140).

Martín-Barbero (1997: 146), por sua vez, assevera que "mais de um crítico viu, nessa condição da vítima de estar 'privada de identidade' e condenada por isso a sofrer injustiças, a figura do proletariado". Logicamente, palavras como burguesia, proletariado e socialismo trazem uma gigantesca carga histórica, com querelas conceituais, mas o foco agora é outro: a essa altura, o artigo quer questionar — e aprender com outras áreas.

---

<sup>8</sup> Benício (2020) frisa uma cisão: "Música politizada: sertanejos com Bolsonaro e a MPB com Lula", assim como questiona os reducionismos: "para muitos ídolos da Música Popular Brasileira, a canção sertaneja não tem qualidade artística. Na visão de vários astros sertanejos, a MPB é um reduto elitista preconceituoso". Já Alonso (2021), por sua vez, crava que "Associar Bolsonaro à música sertaneja revela preconceito". O ponto não é exatamente abraçar uma das duas ideias, mas reconhecer que a relação existe, independentemente do quão reducionista ou precisa ela é.

Apesar dos trabalhos robustos, falta a Thomasseau e Martín-Barbero, nesses trechos, a nomeação, o empirismo, a verificação das ideias em uma obra específica. Todavia, já que uma autora e um autor, pelo menos, falam, sem exemplificar, das possibilidades à esquerda (outro termo com muitas possibilidades conceituais) do melodrama, e já que a narrativa de *2 Filhos de Francisco* tem o mencionado desfecho, cabe a pergunta: seria o longa de Breno Silveira uma amostra modelo dessas ideias? Não seria o Zezé di Camargo do filme o personagem que conseguiu triunfar sobre o dinheiro, sobre o poder de Miranda e também sobre o vilanesco mandatário da gravadora? Não seriam Francisco e sua prole, em alguma medida, o proletariado condenado a sofrer injustiças?<sup>9</sup>

Para finalizar, uma pergunta final que vai para o macro: o fato de, na época, não se abraçar o filme conscientemente como melodrama, e o fato de até hoje, possivelmente, mesmo diretores claramente com sinais melodramáticos não se assumirem como tais, refletem um problema brasileiro de se entender, também, como um ser latino-americano melodramático?<sup>10</sup>

#### **Bibliografia:**

Alonso, Gustavo (2021). *Associar Bolsonaro à música sertaneja revela preconceito*. **Folha**. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/gustavo-alonso/2021/10/associar-bolsonaro-a-musica-sertaneja-revela-preconceito.shtml>. (Acesso em: 28 de janeiro de 2022).

---

<sup>9</sup> O artigo não tem a pretensão ou a ingenuidade de aceitar as visões de mundo das pessoas como convicções imutáveis, como tatuagens ou cicatrizes perpétuas, mas Alonso (2015: 345) lembra que, em 2002, Lula adotou em seu programa político a canção *Meu país*, de Zezé Di Camargo & Luciano, que apoiaram o candidato vitorioso e fizeram vários showmícios para o petista – que governava o país três anos depois, quando surge a cinebiografia da dupla. A crença pública daquele momento, na combinação entre a dupla e a instância criadora, seja ela firme, inocente ou conveniente, aderiu, pelo menos em teoria, à esquerda.

<sup>10</sup> Justiça seja feita, na mesma entrevista em que nega o melodrama, Breno Silveira diz: “não quero ser um diretor nórdico. A gente é latino. Vivi fora do Brasil e comecei a perceber como a gente é emocional. Gosto da emoção, está em mim. Meu cinema me representa como brasileiro e não vou ter vergonha nunca. A nossa emoção é exagerada, mas não pode ser falsa” (Campos, 2020). Ele reconhece a sua latinidade, verdade, mas não a sua *melodramaticidade* — inclusive, a renega.

- \_\_\_\_ (2015). *Cowboys do asfalto: música sertaneja e modernização brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Ancine (2020). Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual. <https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/2105.pdf>. (Acesso em: 28 de janeiro de 2022).
- Benício, Jeff (2020). “Música politizada: sertanejos com Bolsonaro e a MPB com Lula” em *Terra*, 30 de janeiro. Disponível em: <https://www.terra.com.br/diversao/tv/blog-sala-de-tv/musica-politizada-sertanejos-com-bolsonaro-e-a-mpb-com-lula,6ee1952c4afc5bd19987287e97d765fefstsohfb.html> (Acesso em: 28 de janeiro de 2022).
- Martín-Barbero, Jesús (1997). *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.
- Bito, Angélica (2005). “2 FILHOS DE FRANCISCO - A HISTÓRIA DE ZEZÉ DI CAMARGO E LUCIANO” em *Uol*, 18 de agosto. Disponível em: <https://cineclick.uol.com.br/criticas/2-filhos-de-francisco-a-historia-de-zeze-di-camargo-e-luciano>. (Acesso em: 28 de janeiro de 2022).
- Campos, Verrô (2020). “Breno Silveira vai levar a vida de Roberto Carlos às telas: "Ele cantou o que viveu". Confira a entrevista” em *GQ – Globo*, 8 de abril. <https://gq.globo.com/Cultura/noticia/2020/04/breno-silveira-vai-levar-vida-de-roberto-carlos-telas-ele-cantou-o-que-viveu-confira-entrevista.html>. (Acesso em: 28 de janeiro de 2022).
- Carreiro, Rodrigo (2005). *2 Filhos de Francisco*. Cine Repórter. <https://cinerreporter.wordpress.com/2005/12/05/dois-filhos-de-francisco/>. (Acesso em: 28 de janeiro de 2022).
- D’Lugo, Marvin; Ana M. López e Laura Podalski (editores) (2017). *The Routledge Companion to Latin American Cinema (Routledge Media and Cultural Studies Companions)*. Londres: Routledge.
- Elsaesser, Thomas (1991). “Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama”, in Marcia Landy (org). *Imitations of Life – a reader on film & television melodrama*. Detroit: Wayne State University Press.
- Ewald Filho, Rubens (2005). “2 Filhos de Francisco (2005)” em *Uol*. Disponível em: <https://cinema.uol.com.br/resenha/teste/2005/2-filhos-de-francisco.jhtm>. (Acesso em: 28 de janeiro de 2022).
- Fireman, Chico (2005). *2 Filhos de Francisco*. <https://filmesdochico.com.br/2-filhos-de-francisco/>. (Acesso em: 28 de janeiro de 2022).
- Frye, Northrop (1973). *Anatomia da Crítica*. São Paulo: Cultrix.
- Gardner, Ruy (2005). *2 FILHOS DE FRANCISCO - A HISTÓRIA DE ZEZÉ DI CAMARGO E LUCIANO*. Contracampo. 74. <http://www.contracampo.com.br/74/2filhos2.htm>. (Acesso em: 28 de janeiro de 2022).
- Genestreti, Guilherme (2017). “Diretor de '2 Filhos de Francisco', Breno Silveira lança 'Entre Irmãs'” em *Folha de São Paulo*, 13 de outubro. Disponível em:

<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/10/1926641-diretor-de-2-filhos-de-francisco-breno-silveira-lanca-entre-irmas.shtml>. (Acesso em: 28 de janeiro de 2022).

Gonçalves Netto, Sylvestre Luiz Thomaz (2018). *2 FILHOS DE FRANCISCO: Um fenômeno de público apoiado no enraizamento cultural brasileiro*. Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Comunicação da Universidade Paulista - UNIP. São Paulo.

Huppés, Ivete (2000). *Melodrama – o gênero e sua permanência*. Cotia: Ateliê Editorial.

Sampaio, Thiago (2005). “2 Filhos de Francisco (2005): um filme para calar a boca de muitos” em *Cinema com Rapadura*, 20 de agosto. Disponível em: <https://cinemacomrapadura.com.br/criticas/83302/2-filhos-de-francisco-2005-83302/>. (Acesso em: 28 de janeiro de 2022).

Janot, Marcelo (2005). 2 Filhos de Francisco – Cinema popular sem receita pronta em *Críticos*, 1 de setembro. Disponível em: <https://criticos.com.br/?p=883>. (Acesso em: 28 de janeiro de 2022)

Santos, Robson Souza dos; Costa, Felipe da. *Cinema Brasileiro e Identidade Nacional: análise dos primeiros anos do século XXI*. 2007. Disponível em: [https://www.academia.edu/1247752/Cinema\\_Brasileiro\\_e\\_Identidade\\_Nacional\\_an%C3%A1lise\\_e\\_dos\\_primeiros\\_anos\\_do\\_s%C3%A9culo\\_XXI](https://www.academia.edu/1247752/Cinema_Brasileiro_e_Identidade_Nacional_an%C3%A1lise_e_dos_primeiros_anos_do_s%C3%A9culo_XXI).

Oroz, Silvia (1999). *Melodrama: o cinema de lágrimas da América Latina*. Rio de Janeiro: Fundação Nacional da Arte: Funarte.

Thomasseau, Jean-Marie (2005). *O melodrama*. Trad. Claudia Braga e Jacqueline Penjon. São Paulo: Perspectiva.

Villaça, Pablo (2005). “2 Filhos de Francisco” em *Cinema em Cena*, 18 de agosto. Disponível em: <https://www.cinemaemcena.com.br/critica/filme/6579/2-filhos-de-francisco>. (Acesso em: 28 de janeiro de 2022).

Williams, Linda (2014). *On the Wire*. Durham (North Carolina): Duke University Press.

Yabu, Fabio (2005). “Crítica: 2 filhos de Francisco — A história de Zezé di Camargo e Luciano” em *Omelete*, 18 de agosto. Disponível em: <https://www.omelete.com.br/filmes/criticas/critica-2-filhos-de-francisco-a-historia-de-zeze-di-camargo-e-luciano>. (Acesso em: 28 de janeiro de 2022).

Zarzosa, Agustín (2010). “Melodrama and the Modes of the World” em *Discourse*, volume 32, número 2. Detroit: Wayne University Press.

\* Profesor sustituto de la Universidad Federal de la Integración Latinoamericana (UNILA). Doctorando en Comunicación y Cultura Contemporáneas por la Universidad Federal de Bahía (UFBA) – con el apoyo del *Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico* (CNPq – Brasil). Guionista, productor y director de, entre otros, los cortometrajes *Argentina*, *Me Desculpe* (2015) y *Toda Sombra Parece Viva* (2019). Email: [lafonsoquimaraes@gmail.com](mailto:lafonsoquimaraes@gmail.com)