

## ENSAIO

### LÁGRIMAS ABENÇOADAS: A ALMA HUMANA DESVELADA N'OS MISERÁVEIS DE HENRI FESCOURT (1925-1926)<sup>58</sup>

Danielle Crepaldi CARVALHO<sup>59</sup>

**Resumo:** O ensaio trata do “cineromance” *Os Miseráveis* (*Les Misérables*, Henri Fescourt, 1925-1926), adaptação cinematográfica da obra-prima de Victor Hugo. Rodada originalmente com o objetivo de ser exibida de maneira seriada, na *Giornate del Cinema Muto* (de Pordenone) de 2015 a obra de 397 minutos foi seccionada em duas partes. Enceta-se aqui um olhar ao objeto que considera quanto ele reflete a nossa “imaginação melodramática”. Ainda no âmbito do Melodrama, procura-se demonstrar que a catarse promovida pelo gênero ainda é eficaz hoje. Ademais, busca-se refletir sobre como as diferentes formas de veiculação de uma obra podem alterar os seus sentidos.

**Palavras-chaves:** Cinema silencioso. Cinema e literatura. Os Miseráveis. Henri Fescourt. Victor Hugo.

**Abstract:** *The essay deals with the cinéroman Les Misérables (Henri Fescourt, 1925-1926), adaptation to the screen of the homonymous Victor Hugo masterpiece. Shot aiming to be screened in a serial way, the 359-minute long work was sectioned in two parts when exhibited during Pordenone’s Giornate del Cinema Muto (in 2015). We seek to regard the film from several angles: as a work that masterfully reflects our “melodramatic imagination”; as proof that the catharsis promoted by the Melodrama is still effective today; as how the different forms of exhibition of the film can alter its senses.*

**Keywords:** *Silent cinema. Cinema and literature. Les Misérables. Henri Fescourt; Victor Hugo.*

---

<sup>58</sup> O presente ensaio recebeu, na 35ª *Giornate del Cinema Muto* de Pordenone (2016), o prêmio do “Collegium” (grupo integrado por jovens pesquisadores de cinema silencioso vindos do redor do mundo, que se reúnem anualmente durante a Jornada). Para mais informações a respeito do “Collegium”, cf. < [http://www.cinetecadelfriuli.org/gcm/giornate/collegium/premio\\_friuladria.html](http://www.cinetecadelfriuli.org/gcm/giornate/collegium/premio_friuladria.html) >. Acesso em 12 dez. 2016.

<sup>59</sup> Formada em Letras pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), com Mestrado sobre a produção teatral brasileira de fins do século XIX e Doutorado que investiga a relação que os cronistas brasileiros de 1894 a 1922 estabeleceram com o cinema. É Pós-Doutoranda na Escola de Comunicações e Artes de São Paulo (ECA-USP), com pesquisa que investiga os usos dos sons no cinema silencioso, com bolsa FAPESP. Coorganizadora de edições anotadas de seletas de contos de escritores brasileiros pré-modernistas e modernistas e cotradutora da tradução ao português e análise crítica do melodrama francês *L’Auberge des Adrets*, tem igualmente publicados artigos a respeito da literatura, teatro e cinema, suas áreas de interesse. E-mail: megchristie@gmail.com

## O melodrama, o cinema e as lágrimas

Um dos indiscutíveis acontecimentos da 34ª edição da *Giornate Del Cinema Muto* de Pordenone foi a exibição da adaptação cinematográfica da obra-prima de Victor Hugo *Os Miseráveis*, rodada por Henri Fescourt entre 1925 e 1926. O *cinéroman* – espécie de filme-seriado cujo rótulo buscava salientar o valor literário de seu objeto, oriundo de clássicos da literatura francesa – de 397 minutos reproduz, em formato de película, o sopro monumental da narrativa de Hugo, dividida em cinco volumes, no original de 1862. As dimensões do filme, a densidade na apreensão dos caracteres e no emaranhamento das vidas de papel – e sua costura nos destinos da França pós-revolucionária – e o apuramento da técnica cinematográfica atestavam, incontornavelmente, que o cinema herdara do gênero romanesco a vocação para a contação de histórias. O cinema era o novo romance folhetinesco: pungente e popular. Seus influxos moldariam a sensibilidade do século XX, como o romance moldara a sensibilidade do XIX.

Somos herdeiros dessa tradição, e ficou especialmente claro na tarde e noite daquela quarta-feira de Festival, quando o Teatro Verdi, de cima a baixo, confrangeu-se diante dos percalços enfrentados por Jean Valjean, Fantine, Cosette, Eponine, Marius e Gavroche, na dura jornada da existência. O esquema convencional do gênero melodramático estava todo ali exacerbado: na moça pura obrigada a prostituir-se para dar de comer à filha, na pobre criança escravizada pela megera, no pecador arrependido, perseguido sem trégua por uma sociedade que julgava a partir das aparências. Nas fugas e salvamentos de última hora, nos disfarces, nas sequências de combate e perseguição, repletas de peripécias.

Sabíamos – nós conhecemos de que substância se faz um melodrama –, que Jean Valjean, uma vez que purgara os seus pecados, terminaria os seus dias em paz com a sociedade que lhe fora mãe e madrastra; que Fantine precisaria purgar as máculas de sua carne com a morte (e ela o faz, vencida pela tuberculose, tal e qual Marguerite Gautier); que Cosette se salvaria do jugo da Madame Thénadier; que, por fim, os maus sofreriam e os bons atingiriam a bem-aventurança – afinal, este gênero distribui punições e prêmios na medida dos crimes e das boas ações praticados pelas personagens. E, no entanto, todas as almas que encheram o Teatro Verdi por seis horas e meia choraram em unísono a sorte daquelas vidas de celuloide.



Imagem 1: Cena de *Os Miseráveis*. *A Manhã*, 1926a, p. 10.

Disponível em Hemeroteca Digital Brasileira.

Florence Fix dá ao seu livro sobre o gênero melodramático o subtítulo de *la tentation des larmes*, “a tentação das lágrimas” (FIX, 2011). Victor Hugo não é estritamente um melodramaturgo, mas sua obra está impregnada das características da prosa de homens como Pixérécourt – cuja produção teatral almejava realizar função análoga à das Igrejas, fechadas pelos revolucionários de 1789: servir à catarse coletiva por meio de momentos patéticos que levavam o público às lágrimas. Daí aos dramas acolherem a *mise-en-scène* cristã, distribuindo suas personagens entre o céu e o inferno. Embora sejamos herdeiros de séculos de descobertas científicas, a oferecerem modelos racionais de compreensão da realidade, não é raro sermos presas de uma devoção religiosa frente à literatura produzida por Hugo, ou do cinema de Henri Fescourt. Somos descendentes diretos daquela sociedade heterogênea – composta por indivíduos das mais variadas formações e profissões, dos *sans-culottes* à alta burguesia – que pôde finalmente se unir no concerto social como aos pés da arte, numa mesma sala de exibição.

A ruptura com o *status quo*, tornada possível pela Revolução Francesa, estendeu a aragem da democracia para o campo artístico. Como bem constata Thomasseau, tudo era possível ao melodrama, fruto da revolução: a aglutinação da História e da fantasia, do cotidiano e do maravilhoso, do cômico e do trágico, da aventura e da preleção, da dança, da música... (THOMASSEAU, 2009, p. 17) Mestiço como a sociedade, o gênero logo começou a sofrer

preconceito. Victor Hugo não quis assumir a – enorme – influência que tivera dele, assim como Balzac, ambos autores de *romans-fleuves* que nada deviam aos melodramas folhetinescos de Eugène Sue, ou ao melodrama teatral de Pixérécourt. Assim como eu duvido que Henri Fescourt, autor desta magistral adaptação de *Os Miseráveis*, quisesse ver sua obra “reduzida” à égide do melodrama, daí a sua opção por defini-la como *cinéroman* (cinema saído da alta-literatura, sublinhando-se o seu viés artístico) e não como *serial* (título dado à infinidade de digestivos filmes-seriados, rodados na América e na Europa, nos anos de 1910 e 1920).

O preconceito com relação ao melodrama, nutrido por intelectuais e romancistas ao longo do XIX, não impediu que este fosse o mais influente dos gêneros, amoldando-se à letra de forma como à luz da rampa, e metamorfoseando-se, no crepúsculo do século, nas luzes e nas sombras responsáveis por nos fornecerem as visões que até hoje nos fascinam. Perguntando-se se o cinema tem alma, afirma Edgar Morin que alma é tudo o que ele tem: “O cinema superabunda de alma; respinga alma (...). Amor, paixão, emoção, coração: o cinema, como o nosso mundo, é todo viscoso e lacrimejante com esses sentimentos. Tanta alma! Tanta alma!” (MORIN, 2005, p. 111). As lágrimas benfazejas do melodrama teatral e romanesco banham, finalmente, o cinema, novo e duradouro espaço de catarse coletiva.

### **Que *Os Miseráveis* foi exibido em Pordenone?**

Um século e meio separam a já histórica sessão de *Os Miseráveis* em Pordenone – acompanhada pela penetrante música do incansável Neil Brand – e a publicação dos cinco tomos da obra de Victor Hugo. Noventa anos separam a *première* cinematográfica do *cinéroman* e a exibição de sua versão restaurada. Não obstante, as imagens que desfilam na tela branca dialogam diretamente com o público, como se houvessem sido rodadas recentemente. Olhando o passado em perspectiva, percebemos que somos crias daqueles artistas nascidos com a Revolução, aos quais a subjetividade humana se sobrepunha às distinções ou privilégios hereditários ou arbitrários. Fomos realistas, modernos, pós-modernos, mas continuamos incorrigivelmente românticos, nos confrangendo quando Fantine despe o colo diante de um possível cliente, debaixo da neve invernal, ou quando o rostinho supliciado de Cosette nos atinge em *close*, e ela silenciosamente reverbera: “Oh, Deus. Oh, Deus”.

Que caminhos e descaminhos percorreu o filme de Henri Fescourt, para que ele chegasse até nós com tão inescapável atualidade? Como Hugo, Fescourt opta por contar a história dos desprovidos da França – dos “miseráveis” em questão – a partir de alguns poucos seres cujos



destinos entrelaçam-se à História da nação. A subjetividade como chave de acesso à coletividade, ideário romântico por excelência. O cineasta glosa o romancista, tecendo cada episódio a partir de uma personagem específica, apoiando-se nos *flashbacks* para estabelecer a relação de tal personagem e suas ascendentes com as demais personagens da obra.



Este é um anúncio de cinema em português. No topo, há uma fotografia em preto e branco de dois homens em roupas escuras, provavelmente Jean Valjean e Javert. À direita da imagem, o texto anuncia o filme 'OS MISERÁVEIS', adaptado da obra de Victor Hugo, apresentando Jean Valjean e Javert. Abaixo disso, menciona-se 'AS GIRLS AMERICANAS' e o nome 'GROCK' em letras grandes e negritadas. O anúncio também indica que o filme é inédito e será exibido apenas por três dias. Há uma nota no rodapé explicando a grandiosidade do programa.

Eis-os — FRENTE A FRENTE! — os dois irreductíveis  
— inimigos —  
**JEAN VALJEAN E JAVERT!**  
Scena culminante do romance immortal  
**OS MISERÁVEIS**  
adaptação da obra de VICTOR HUGO  
FILM INEDITO — edição de 1926 — da PATHE'  
CONSORTIUM  
com GABRIEL GABRIO — JEAN TOULOUT e  
SANDRA MILOVANOFF  
NO PROGRAMMA:  
APENAS POR 3 DIAS!  
**AS GIRLS AMERICANAS**

SEGUNDA-FEIRA — o artista mais caro do mundo inteiro!  
**GROCK**  
e ainda o esplendido — JACKIE COOGAN — em um 'film dos que obteve maiores triumphos  
**O ORPHÃO E O JUIZ**  
(Nota — a grandiosidade deste programma nos obriga a um annuncio mais explicativo — em outro local deste jornal).

Imagem 2: Anúncio de *Os Miseráveis*. *A Manhã*, 1926b, p. 8.

Disponível em Hemeroteca Digital Brasileira.

Hugo (2002) se debruçara em 1- Fantine<sup>60</sup> (jovem vítima de anos de meretrício exercido por amor à filha Cosette); 2- Cosette (dos padecimentos sofridos nas mãos da ambiciosa Madame Thénadier ao encontro da criança com o protetor Jean Valjean); 3- Marius (o enamoramento do rapaz liberal por Cosette, agora uma bela jovem, a quem Jean Valjean adotara como filha); 4- O idílio da rua Plumet e o épico da rua Saint-Denis (o colóquio amoroso de Cosette e Marius; e a sua brusca ruptura, quando o jovem é ferido numa barricada); 5- Jean

<sup>60</sup> Embora o primeiro volume igualmente narre a trajetória de Jean Valjean, de seu longo encarceramento como forçado devido a um crime menor – ele roubara o pão que alimentaria os sobrinhos famintos – à mudança de identidade que o havia permitido zelar pelos pobres da cidadezinha onde se estabelecera, entre eles Fantine.

Valjean (seu périplo para salvar o amado da filha, ferido em combate, até o seu discreto afastamento da vida de ambos – uma vez que Marius descobrira a sua condição de ex-forçado – e, enfim, a sua reconciliação com o genro e com a sociedade, em seu leito de morte).

Fescourt procurará seguir os passos do romancista, na segmentação dos episódios de seu *cinéroman*. No entanto, o estabelecimento da obra integral é tarefa mais difícil do que se supõe. Que *Os Miseráveis* foi exibido em Pordenone? O cinema silencioso oferece aos estudiosos percalços incomuns à nossa época, tão afeita aos registros detalhados de cada produção. Os filmes eram rodados para o consumo imediato, e, embora o cinema fosse um mercado emergente, não havia a preocupação com a preservação de seus produtos – o que levou poucas obras a resistirem em sua integralidade. A restauração fez uso de uma cópia em acetato do filme, disponível na Cinemateca de Toulouse; enquanto que as cores utilizadas em seu tingimento foram apreendidas de um rolo em nitrato da obra original. No entanto, a cópia não estava editada (os *flashbacks*, por exemplo, estavam num negativo duplicado da obra), tendo o trabalho de edição sido realizado no momento da restauração, a partir do roteiro de Fescourt. Ademais, *Os Miseráveis* foi rodado por várias câmeras, posicionadas lado a lado, gerando diferentes angulações – prática comum às grandes produções da época, que visavam ao preparo de múltiplos negativos que pudessem dar vazão à obra, no mercado exibidor mundial.<sup>61</sup> Outra questão digna de nota: a menor extensão da cópia restaurada, em comparação com o original (6h30min, ao invés de 8 horas) deve-se à velocidade mais rápida da projeção atual, ou à perda de material original?

O resultado final esforça-se por mimetizar a exibição de *Os Miseráveis* às plateias de 1925, mas salienta de antemão a impossibilidade do projeto. É impossível termos acesso ao filme “real”, tal e qual ele foi exibido às plateias primordiais, já que várias cópias suas foram montadas em 1925, a partir de tomadas com diferentes angulações; e por mais fiel que possa ter sido a montagem exibida em Pordenone, não podemos nos esquecer de que ela foi realizada durante o processo de restauração, nos anos de 2010, obedecendo – ainda que inconscientemente – a nossa sensibilidade contemporânea. Uma última consideração: a segmentação da obra tendo em vista as peculiaridades de cada mercado exibidor engendra diferentes fruições, a depender do local ou da época.

---

<sup>61</sup> A esse respeito, conferir o caso de *Metrópolis* (Fritz Lang, 1927), analisado na obra cuja referência segue: MORETTIN, 2014.

## ***Os Miseráveis* e as plateias primordiais brasileiras**

Fescourt segmenta seu *cinéroman* em quatro episódios: 1- Jean Valjean, 2- Fantine, 3- Marius e 4- A epopeia da rua Saint-Denis. Vendida ao mercado estrangeiro, a obra chegou ao Brasil em novembro de 1926, exibida primeiro no formato de longa-metragem, numa única sessão, no cinema carioca *Odeon*; e reeditado em seguida, no formato de filme-seriado, “em seis capítulos e 32 partes” (1- Fantine; 2- O julgamento de Jean Valjean; 3- A procura de Cosette; 4- Cosette; 5- Mário; 6- Amor, justiça e liberdade), exibidos semanalmente no cinema Império, entre janeiro e fevereiro de 1927 (A MANHÃ, 1926c, p. 16). As estratégias de divulgação das duas peças variaram. Se, em novembro, a exibição do filme foi antecedida apenas por um resumo da história, em janeiro e fevereiro o filme-seriado foi exibido concomitantemente à reedição brasileira do romance de Victor Hugo, em forma de folhetim, pelo diário carioca *Romance-Jornal* (A MANHÃ, 1927, p. 2). Como era costume nos tempos do cinema silencioso, a letra de forma ajudava a construir os sentidos das sombras moventes – não apenas nos intertítulos dos filmes como, fundamentalmente, nos textos sobre a obra (resumos, resenhas, romances folhetinescos) publicados na imprensa.



Imagem 3: Anúncio da publicação de *Os Miseráveis* no diário *Romance-jornal*. *A Manhã*, 1927, p. 2.

Disponível em Hemeroteca Digital Brasileira.

No Brasil, quando o filme foi exibido como longa-metragem, a crítica foi reticente. Uma de nossas revistas especializadas criticou a continuidade, assim como todos os principais atores e o pequeno aproveitamento das situações empolgantes, concluindo que filme era “cacete e desinteressante” (CINEARTE, 1926, p. 28), muito aquém da versão norte-americana da história

(Frank Lloyd, Fox, 1917). Fracionado em seis episódios curtos, a obra foi exibida ao longo de seis semanas<sup>62</sup>, no interior de programas que contavam com filmes cômicos e dramáticos (a exemplo de *Volcano*, de William K. Howard, e *Paris*, de Edmund Goulding, ambos de 1926), prática comum àquela sociedade à qual aprazia a variedade. O cine-romance parece, então, ter agradado, tanto que foi adquirido por outra sala de exibição, o teatro São José: exibindo-se então, na cidade, dois diferentes episódios da obra, concomitantemente.

A publicação do romance de Hugo em folhetim aparentemente contribuiu para o sucesso da exibição de *Os Miseráveis* no Brasil – observe-se que os títulos dos “capítulos” do filme-seriado exibido no Brasil apoiam-se mais nos volumes do romancista que nos títulos dos episódios de Fescout. Ao alinhar a série, seu diretor deixa de lado a continuidade – a explicitação convencional de causas e efeitos – para tecer episódios de grande concentração, nos quais o investimento na emoção superpõe-se ao esforço na construção dos liames narrativos ou do sensacional das peripécias (talvez seja por isso que o crítico brasileiro de 1926 tenha achado a obra arrastada ou elíptica demais). Apoiados no romance impresso, os espectadores dos seis capítulos da extração brasileira da série digeririam melhor a novidade, já que poderiam suprir as omissões da narrativa cinematográfica com o texto caudaloso da narrativa impressa.



Imagem 4: “Os Miseráveis”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 30 dez. 1926, p. 6.

Disponível em Hemeroteca Digital Brasileira.

<sup>62</sup> A respeito das estratégias de exibição de filmes seriados nos contextos brasileiro, francês e norte-americano, conferir Carvalho (2015, p. 74-95).



## ***Os Miseráveis* e as plateias contemporâneas**

Curiosamente, é este pretendido “defeito” do filme que nos deleita tanto – a nós, distantes 90 anos dos espectadores primordiais da obra. Talvez porque tenhamos atrás de nós um século de imagens em movimento, tendo aprendido a compreender e a amar obras como *Aurora* (*Sunrise*, F. W. Murnau, 1927), filme recebido de forma controversa à época em que foi lançado por fazer uso da mesmíssima narrativa episódica de *Os Miseráveis*.<sup>63</sup> Ou porque fitamos *Os Miseráveis* com os corações repletos de nostalgia pelo cinema que amamos e que se foi. Porque, sobretudo, nossa sensibilidade ainda é moldada pela *Imaginação Melodramática* que dá nome à obra de Peter Brooks (1976). Continuamos a exaltar a virtude e a vituperar o vício, a acreditar na salvação do próximo, a torcer pela união dos casais apaixonados e pela resolução dos conflitos.

---

<sup>63</sup> Pesa sobre *Os Miseráveis* e *Aurora* crítica análoga no que toca à continuidade. Em 1926, a *Cinearte*, referindo-se à obra de Fescourt, é lacônica: “Má continuidade./Os franceses ainda não compreenderam que neste ponto é em que consiste o Cinema.”; “nota-se que o cenário [ou seja, o roteiro] é mau” (CINEARTE, 1926, p. 28). Já *Aurora* foi motivo de polêmica acirrada por parte dos membros do “Chaplin Club”, os quais fizeram imprimir, a partir de 1928, o jornal *O Fan*, compêndio de seus posicionamentos críticos – não raras vezes diametralmente opostos. O grande crítico da obra de Murnau foi Plínio Süssekind Rocha: “o roteiro de *Sunrise* é fraquíssimo – [...] é feito expressamente para realçar Murnau, mas realçar-lhe só a perfeição técnica, dando-lhe as tão desejadas situações ao invés de uma história.”, ele dirá na primeira de suas várias contribuições no jornal acerca do filme. Rocha conclui: “Se o filme não convence [...] é porque não se trata de uma história e sim das situações simples exigidas por Murnau.” (ROCHA, 1928, p. 2 e 3). Suas reservas no que tocam ao roteiro posicionam-se a respeito de uma questão corrente da crítica cinematográfica da década de 1920, que dizia respeito à utilização dos intertítulos no cinema. Desde *Klaxon* critica-se a intervenção do texto escrito na obra cinemática, já que se considerava que a palavra interrompia a fruição estética. A busca pela “simplicidade [‘vital e sugestiva da ação’] dentro da simultaneidade” (G. de N., 1922, p. 14), vislumbrada pela revista neste texto de 1922, seria conquistada anos depois, pelo abandono quase que completo do enredo por parte de Murnau, sobretudo numa obra como *A última gargalhada* (*Der letzte Mann*, 1924), mas também em *Aurora*, filmes que reduzem ao mínimo os intertítulos. Aí repousa a defesa do filme por parte de Almir Castro, publicada no primeiro número de *O Fan*: “Se as primeiras tentativas para esse ideal maior não são perfeitas, é inegável porém, que muito realizam, e isso se torna evidente em *Sunrise* e *Der Letzte Mann*, perfeitos sob o ponto de vista da vitória das situações sobre o enredo, em *Sunrise* com os seus 24 letreiros numa época em que *The Crowd*, a grande obra-prima do grande King Vidor nos apresenta a enormidade de 203 letreiros.” (CASTRO, 1928, p. 3 e 4). O predomínio dos episódios sobre o enredo leva Rocha a acusar Murnau de charlatanismo. O diretor de *Aurora*, o qual textualmente aproximava esta sua obra de uma sinfonia – “Um filme deve ser construído pelo mesmo processo que um compositor combina as notas musicais sobre as pautas. Uma história simples é melhor – uma dessas histórias que narram o drama real da gente comum” (O FAN, 1929, p. 1) – seria, segundo o crítico, como o músico de certa fábula, a tocar violino admiravelmente numa corda só, mas para o qual todas as músicas deveriam ser obrigatoriamente reduzidas a uma nota... (ROCHA, 1928b, p. 6). Não cabe ao escopo deste ensaio desdobrar minuciosamente a contenda, mas sim ressaltar a recepção controversa que tinham, à época, filmes voltados à exploração dos episódios, em detrimento de um enredo detido no esmiuçamento paulatino das causas e consequências das ações apresentadas.

Quando deixei a sessão de *Os Miseráveis* em Pordenone, ainda imersa na música de Neil Brand, o cérebro impregnado dos olhos brilhantes da pequena Cosette carregando a sua boneca nova, ou do rosto crispado de Jean Valjean a pacificar-se, finalmente, depois de ver a sua filha pela última vez, tive uma epifania: se o cinema silencioso pode ser tão contemporâneo e lancinante quanto a atual ficção seriada norte-americana – ou a nossa brasileiríssima “telenovela” –, por que ele permanece restrito a nichos, tão distante do grande público?

O modo como o *cinéroman* foi exibido – em duas partes, fomentando-se a concentração religiosa, mergulhado numa música que conduziu com eficiência as sombras pela tela, contribuindo no desenrolar de seus destinos – pode ser reproduzido em futuras apresentações desta obra (e, por que não, de outras obras), nos cinemas comerciais como na televisão. Cabe a nós retirarmos o passado brilhantemente empalhado n’*Os Miseráveis* das vitrines dos museus e promovermos seu encontro com o público contemporâneo, a quem a obra ainda tanto fala.

## Referências

“Afirmações cinematográficas de F. W. Murnau e King Vidor”, *O Fan*, Rio de Janeiro, jan. 1929, n. 3, p. 1.

BROOKS, Peter. *The Melodramatic Imagination*. Connecticut: Yale University Press, 1976.

CARVALHO, Danielle Crepaldi. Os mistérios da cidade moderna: a propósito de *Os Mistérios de Nova York* (1914) e seus congêneres brasileiros. *Significação*, v. 42, n. 43, 2015, p. 74-95.

“Cinematográficas”. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 21 nov. 1926 (1926a), p. 10.

CASTRO, Amir. “Aurora”. *O Fan*, Rio de Janeiro, ago. 1928, n. 1, p. 3 e 4.

FIX, Florence. *Le Mélodrame: la tentation des larmes*. Paris: Klincksieck, 2011.

G. de N. Cinema. *Klaxon*, São Paulo, 15 out. 1922, n. 6, p. 14.

HUGO, Victor. *Os Miseráveis* (2 vols.). São Paulo: Cosac & Naify, 2002 [1862].

“Os Miseráveis”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 30 dez. 1926, p. 6.

\_\_\_\_\_. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 30 dez. 1926 (1926c), p. 16.

“Os Miseráveis”/ *Les Misérables*. *Cinearte*, Rio de Janeiro, 15 dez. 1926, p. 28.

*Les Misérables*, In: LE GIORNATE del Cinema Muto 34: Catalogo. Pordenone, 3-11 ottobre 2015, p. 37-42. Disponível em <[http://www.cinetecadelfriuli.org/gcm/ed\\_precedenti/edizione2015/immagini\\_2015/2015\\_GC\\_M\\_catalogo.pdf](http://www.cinetecadelfriuli.org/gcm/ed_precedenti/edizione2015/immagini_2015/2015_GC_M_catalogo.pdf)>. Acesso em 12 dez. 2016.

MORETTIN, Eduardo. *Acervos cinematográficos e pesquisa histórica: questões de método*. Esboços. v. 21, n. 31, p. 50 – 67, ago. 2014. Disponível em < <https://periodicos.ufsc.br/index.php/esbocos/article/view/2175-7976.2014v21n31p50> >. Acesso em 12 dez. 2016.

MORIN, Edgar. *The cinema or the imaginary man*. Minnesota: University of Minnesota Press, 2005.

“Odeon: Os Miseráveis”. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 26 nov. 1926 (1926b), p. 8.

“Romance-jornal”. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 13 jan. 1927, p. 2.

ROCHA, Plínio Sússekind. “Crítica: Sunrise”. *O Fan*, Rio de Janeiro, ago. 1928, n. 1, p. 2 e 3.

\_\_\_\_\_. “Sunrise”. *O Fan*, Rio de Janeiro, out. 1928 (1928b), n. 2, p. 6.

THOMASSEAU, Jean-Marie. *Méiodramatiques*. Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes, Université Paris 8, 2009.

### **Bases de dados**

Internet Movie Database: < <http://www.imdb.com/> >

Hemeroteca Digital Brasileira: < <http://memoria.bn.br/hdb/periodico.aspx> >

### **Referências audiovisuais**

LES MISÉRABLES (Os Miseráveis). Direção: Henri Fescourt. Produção: Films de France/Société des Cinéromans. Distribuição: Pathé Consortium Cinéma. Intérpretes: Gabriel Gabrio, Paul Jorge, Sandra Milovanoff e outros. França, 1925-1926. 4 capítulos (1) Jean Valjean; (2) Fantine; (3) Marius; (4) L'Épopée de la rue Saint-Denis, 359 min.

SUNRISE: a song of two humans (Aurora). Direção F. W. Murnau. Produção: Fox Film Corporation. Intérpretes: George O'Brien, Janet Gaynor, Margaret Livingston e outros. Estados Unidos, 1927, 94 min.