



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS
MESTRADO INTERDISCIPLINAR EM PERFORMANCES CULTURAIS

**O BEIJO NO ASFALTO: MELODRAMA NA ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA
DA OBRA DE NELSON RODRIGUES**

GOIÂNIA
2017

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR AS TESES E DISSERTAÇÕES ELETRÔNICAS NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: **Dissertação** **Tese**

2. Identificação da Tese ou Dissertação

Nome completo do autor: Pablo Marquinho Pessoa Pinheiro

Título do trabalho: O BEIJO NO ASFALTO: MELODRAMA NA ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA DA OBRA DE NELSON RODRIGUES

3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.


Assinatura do (a) autor (a) ²

Data: 06 / 03 / 2017

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

²A assinatura deve ser escaneada.

PABLO MARQUINHO PESSOA PINHEIRO

**O BEIJO NO ASFALTO: MELODRAMA NA ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA
DA OBRA DE NELSON RODRIGUES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Performances Culturais da Universidade Federal de Goiás, como exigência para a obtenção do título de Mestre em Performances Culturais, sob a orientação do professor Dr. Lisandro Magalhães Nogueira.

Goiânia

2017

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Pinheiro, Pablo Marquinho Pessoa

O Beijo no Asfalto [manuscrito] : Melodrama na adaptação cinematográfica da obra de Nelson Rodrigues / Pablo Marquinho Pessoa Pinheiro. - 2017.

XCVII, 97 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Lisandro Magalhães Nogueira.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Escola de Música e Artes Cênicas (Emac), Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais, Goiânia, 2017.

Bibliografia.

Inclui fotografias, lista de figuras.

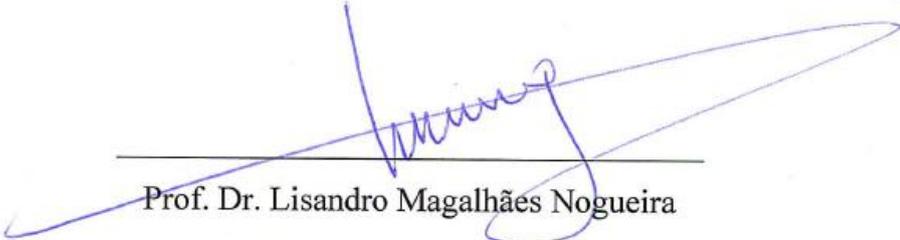
1. Melodrama. 2. Cinema. 3. Recepção. 4. Performance. I. Nogueira, Lisandro Magalhães, orient. II. Título.

CDU 791

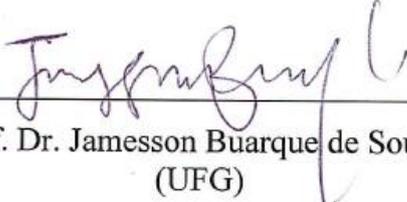
PABLO MARQUINHO PESSOA PINHEIRO

“O Beijo no Asfalto: melodrama na adaptação cinematográfica da obra de Nelson Rodrigues”

Trabalho final de curso de mestrado defendido e aprovado em dois de março de dois mil e dezessete, pela Banca Examinadora constituída pelos professores:



Prof. Dr. Lisandro Magalhães Nogueira
Orientador e Presidente da Banca



Prof. Dr. Jamesson Buarque de Souza
(UFG)



Prof. Dr. Daniel Christino
(UFG)

Dedico este trabalho à minha esposa, Lorena, que esteve comigo em todos os momentos, compartilhando alegrias e tristezas, dando força e contornando as dificuldades.

AGRADECIMENTOS

Quero agradecer, primeiramente, a todos que enviaram energias positivas para que esta etapa de qualificação fosse realizada com sucesso. Mesmo a pesquisa sendo um tanto solitária, foi nessas energias que encontrei força e ânimo para finalizá-la.

Agradeço a minha família, que esteve comigo na mudança para Goiânia. Sem eles, esta jornada seria muito sofrida e trabalhosa. A presença, o apoio e o carinho deles possibilitaram uma jornada tranquila, mesmo diante de dificuldades.

Agradeço aos amigos que ganhei de presente no mestrado e que agora fazem parte da minha vida, assim como aos que ficaram no Tocantins, mas que participaram desse processo à distância. O afago e o carinho de vocês foram muito importantes nos momentos difíceis e multiplicaram os momentos de alegria.

Agradeço, de forma especial, aos meus irmãos da Família Sevilha e aos “chapudos” Roniel Sampaio, Brenno Jadvas, Paulo Reis e Marlise Berwig, que ouviram, discutiram e revisaram meu trabalho. Meus amigos, obrigado por aturarem minhas chatices melodramáticas.

Agradeço ao Professor Lisandro Nogueira, pela orientação sempre presente e pela dedicação para além da pesquisa. Obrigado pela presteza em relação à minha família e pelos ensinamentos, que me guiaram por um caminho de qualidade profissional. Com certeza, graças a sua seriedade e ao seu afeto, finalizo este processo de formação como um pesquisador mais maduro e um professor mais humano.

Agradeço aos membros da Banca de Qualificação e de Defesa pela disponibilidade e seriedade na participação desse processo. Daniel Christino e Jamesson Buarque, muito obrigado pelos apontamentos e pelas contribuições, que fortaleceram e elevaram a qualidade do meu trabalho.

Por fim, agradeço ao Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Tocantins, pela liberação que me possibilitou fazer a qualificação em nível de mestrado junto ao Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais, na Universidade Federal de Goiás.

RESUMO

O melodrama é conhecido, popularmente, como um gênero que leva os espectadores às lágrimas, composto de exaltação do sentimentalismo e performances afetadas de seus atores. Apesar dessa ideia popular ter uma raiz verdadeira, o melodrama caracteriza-se, principalmente, pela complexa relação com o público. Essa relação de comunicação com os espectadores foi determinante e estratégica para o desenvolvimento do melodrama, bem como para sua atualização e migração para outras formas narrativas. A primeira parte desta pesquisa propõe um resgate histórico do melodrama enquanto gênero, a partir do seu surgimento no teatro durante o século XVIII até sua atualização junto ao cinema. A segunda parte analisa a relação entre melodrama, cinema e recepção, a partir dos estudos sobre as performances culturais, entendendo que o espectador participa de forma ativa no processo de recepção durante uma sessão cinematográfica. Dessa forma, reconhece-se que a atualização do melodrama manteve uma comunicação poética carregada de emoção e com uma forte função educadora e reguladora. A terceira parte analisa o filme “O Beijo no Asfalto”, de Bruno Barreto, adaptado a partir do texto dramático homônimo, escrito por Nelson Rodrigues, buscando, nesse filme, elementos que caracterizam a imaginação melodramática, assim como apontar características do melodrama reverberadas nessa obra.

Palavras-chave: Melodrama. Cinema. Recepção. Performance.

ABSTRACT

The melodrama is popularly known as a genre that takes the viewers to tears, composed by great sentimentalism and exaggerated actors. Despite this popular idea has a real root, the melodrama characterizes itself mainly by the complex relationship with the public. This relationship of communication with viewers was determinant and strategic for the development of melodrama, as well as your upgrade and migration to other narrative forms. The first part of this research proposes a historic rescue of melodrama while genre, from its emergence in the theater during the 18TH century until their update by the cinema. The second part analyzes the relationship between melodrama, film and reception, from the studies on the cultural performances, it being understood that the viewer participates actively in the process of reception during a film session. Recognizing that updating the melodrama has kept a poetic communication full of emotion and with a strong educative and regulatory function. In the third part, one examines the film *O Beijo no Asfalto*, by Bruno Barreto, adapted from the eponymous dramaturgical text *O Beijo no Asfalto*, by Nelson Rodrigues. Searching elements that characterizes the melodramatic imagination, as well as, to point characteristics from melodrama reverberated in this film.

Key words: Melodrama. Film. Reception. Performance.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 –	<i>Mélodrame</i> , de Honoré Daumier (1856-1860)	23
Figura 2 –	Cena de <i>Le Voyage Dans la Lune</i> (1902, dir. Georges Méliès)	29
Figura 3 –	Cena de <i>Barney Oldfield's Race for a Life</i> (1913, dir. Mack Sennett)	34
Figuras 4 e 5 –	A primeira montagem de <i>O beijo no asfalto</i> (1961)	67
Figuras 6 a 9 –	As primeiras sequências de “O beijo no asfalto”	69
Figura 10 –	Amado Pinheiro, “típico cafajeste carioca”	71
Figura 11 –	Selminha, Aprígio e Dália	75
Figuras 12 e 13 –	Contraste entre Dália e Selminha	79
Figuras 14 e 15 –	Ataques às propriedades de Arandir	80
Figura 16 –	Amado abusa de Selminha enquanto Cunha se toca	84
Figura 17 –	Jornal representado como lixo	85
Figura 18 –	O beijo no asfalto	88

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
1 MELODRAMA	12
1.1 A moral e a construção do período moderno	12
1.2 O melodrama	18
1.3 Melodrama e cinema	26
1.4 Imaginação melodramática	37
2 PERFORMANCE, RECEPÇÃO E CINEMA	42
2.1 Perfomances culturais	42
2.2 Performance, recepção e cinema	50
3 O BEIJO NO ASFALTO	65
3.1 História e personagens	65
3.2 Análise fílmica	68
3.2.1 Transporte do espectador e experimentação cinematográfica	68
3.2.2 Os vilões melodramáticos	70
3.2.3 Conflito familiar e amor proibido	73
3.2.4 O patético herói perseguido	76
3.2.5 O filme redefine tensões melodramáticas	81
CONSIDERAÇÕES FINAIS	90
REFERÊNCIAS	93

INTRODUÇÃO

Sempre fui apaixonado pelo cinema e por suas narrativas. O movimento das imagens, ao agir em consonância com o som para contar uma história, cativa minha atenção de forma hipnotizante. Em 2008, durante minha graduação em Artes Plásticas pela Universidade Federal do Piauí, participei, enquanto bolsista de Iniciação Científica, do projeto “Fotogramas mal-ditos, discursos in-fames: superoito e contestação juvenil no Nordeste do Brasil”. Naquele projeto, investigávamos as produções não comerciais e experimentais de cineastas nordestinos entre os anos de 1960 e 1970. Essa experiência me permitiu entender o cinema pela ótica acadêmica, suscitando questões de cunho histórico e teórico sobre a produção de narrativas cinematográficas. Na época em que pesquisei o cinema experimental, tive contato com textos que confrontavam o cinema clássico e conheci o melodrama no bojo dessas questões. Entretanto, como o cinema clássico não era meu foco, deixei os estudos sobre o melodrama para o futuro.

No Mestrado Interdisciplinar em Performances Culturais, tive oportunidade de reviver a pesquisa em cinema, orientado pelo Prof. Dr. Lisandro Nogueira, este ainda mais apaixonado pelo tema e imerso na pesquisa cinematográfica. Dessa forma, o estudo do melodrama veio como um presente, tendo permitido o estudo de um gênero que nasceu no teatro e ramificou para literatura, cinema, televisão, rádio e outras formas narrativas.

Contudo, mesmo se tratando de um gênero que acompanha o entretenimento popular há mais de dois séculos, o melodrama é uma fonte de estudo subvalorizada em relação às pesquisas científicas sobre o cinema. Para obter informações referentes ao estudo do melodrama na academia, busquei grupos de pesquisa que desenvolvessem investigações relacionadas ao cinema e ao melodrama. Para isso, utilizei o Diretório de Grupos de Pesquisa no Brasil, disponível na Plataforma Lattes do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Nesse diretório, pesquisei os termos “cinema”, “melodrama” e “imaginação melodramática” no campo de busca relativo às linhas de pesquisa presentes nos grupos cadastrados (certificados ou não). Na busca relacionada ao termo “cinema”, foram encontradas 463 linhas de pesquisa cadastradas, com a palavra “cinema” presente diretamente no nome da linha de pesquisa ou constando entre as palavras-chaves. Porém, desse quantitativo de grupos com pesquisas relacionadas ao cinema, apenas dois

apresentaram o termo “melodrama” em suas linhas de pesquisas ou palavras-chaves: Narrativas contemporâneas - cinema, entretenimento e transmídias, na linha de pesquisa Cinema e melodrama, cadastrado junto à Universidade Federal de Goiás; e NEX - Núcleo de Estudos do Excesso nas narrativas audiovisuais, cadastrado pela Universidade Federal Fluminense (UFF), com a linha de pesquisa Definições e as palavras chaves “excesso”, “melodrama”, “pornografia” e “horror”. O termo “imaginação melodramática” foi encontrado em apenas um grupo de pesquisa: Imagens e narrativas, na linha de pesquisa Imagens e narrativas – a imaginação melodramática, cadastrado pela Universidade Federal de Goiás. Ao estender a busca para teses e dissertações defendidas nos últimos cinco anos, a partir do termo “cinema” presente no título dos trabalhos, foram encontrados 275 registros. Entretanto, ao pesquisar o termo “melodrama” ou “imaginação melodramática” nos títulos, palavras-chave ou resumos, foram encontrados apenas dezesseis trabalhos (ALMEIDA, 2012; AZEREDO, 2012; BARBON, 2011; COSTA, 2014; FERNANDES, 2012; FERRARI, 2012; FOLEGATTI, 2011; FRANCO, 2011; LUDWIG, 2012; OLIVEIRA, C. F., 2011; OLIVEIRA, V. G., 2011; OLIVEIRA, 2013; QUIALHEIRO, 2011; SAFADI, 2014; SAMPAIO, 2014; SILVA, 2012). Os trabalhos levantaram questões interessantes a respeito do melodrama e da imaginação melodramática. Entretanto, o espectador foi deixado de lado em grande parte deles. Percebo, na relação entre melodrama e audiência, um ponto que pode despertar reflexões e investigações em diversas áreas do conhecimento.

O baixo número de pesquisas sobre o melodrama impulsionou o meu desejo de pesquisar esse tema, principalmente por se tratar de um fenômeno presente em diversos segmentos do nosso cotidiano, como cinema, rádio e televisão. Muito do desinteresse por parte de pesquisadores deve-se ao fato de o melodrama ser rotulado como gênero menor, rótulo que o acompanha desde sua criação, desconsiderando a grande influência do gênero na produção artística das mais diversas formas narrativas. Dessa forma, pretendo contribuir, com este trabalho, para a valorização do estudo do melodrama, apresentando a persistência deste no cinema para além do gênero, persistência que entendi como “reverberações¹ melodramáticas”.

¹ O termo “reverberação” designa um efeito sonoro que acontece quando ouvimos a persistência de um som logo após ser extinta a emissão de sua fonte. Tomei esse termo emprestado para falar de

As situações que considerei como reverberações do melodrama no cinema foram entendidas a partir do conceito de imaginação melodramática, desenvolvido pelo professor e crítico literário norte-americano Peter Brooks (1995). Esse conceito direciona o caminho percorrido no entendimento do melodrama como fenômeno em constante atualização, um gênero flexível e maleável, que rompe sua designação inicial de gênero para se tornar uma forma de ver o mundo, uma imaginação.

A fim de contextualizar esse processo de atualização, dividi este trabalho em três capítulos. No primeiro capítulo, realizei um resgate histórico do melodrama enquanto gênero, desde seu surgimento no teatro, durante o século XVIII, até sua atualização junto ao cinema. Esse levantamento histórico foi ancorado, principalmente, nos autores Jean-Marie Thomasseau (2005), Sílvia Oroz (1999), Ivete Huppés (2000) e Ismail Xavier (2003). Esse percurso evidenciou a intrínseca relação do melodrama com o público, tornando-se necessária uma leitura desse relacionamento.

No segundo capítulo, considero a relação entre melodrama, cinema e recepção, a partir dos estudos sobre as performances culturais, entendendo que o espectador participa de forma ativa no processo de recepção durante uma sessão cinematográfica. Para isso, busquei auxílio nas teorias de Victor Turner (1974), Richard Schechner (2011), Ismail Xavier (2003) e Paul Zumthor (2007). Amparado por esses autores, percebi que uma sessão de cinema promove uma comunicação entre filme e espectador, que leva este a experimentar individualmente reações e emoções próprias e pessoais, potencializadas pela imaginação melodramática.

No terceiro capítulo, para compreender o imaginário melodramático no cinema, analisei o filme “O beijo no asfalto” (1981), de Bruno Barreto, adaptado a partir do texto dramaturgico *O beijo no asfalto: tragédia carioca em três atos* (1961), de Nelson Rodrigues. Apontamos, nesse capítulo, a incidência de elementos melodramáticos reverberados nessa obra, a fim de evidenciar os pontos de interseção do texto dramaturgico e do filme com o melodrama.

1 MELODRAMA

Este capítulo propõe um entendimento sobre o melodrama, principalmente no que tange às movimentações sociais, culturais e políticas que culminaram no surgimento do gênero e suas reverberações no conceito de imaginação melodramática que transcendeu para outras formas narrativas. Para isso, foi analisada a construção do período moderno, com o objetivo de compreender como se deu o desenvolvimento do pensamento moderno e de que forma este influenciou as artes, a cultura, a política e as sociedades. Observou-se o melodrama como gênero teatral que, por meio da emoção e da estética, promovia uma educação reguladora e um ideário moral junto às massas populares, entendendo, assim, como aconteceu a migração do gênero para o cinema, bem como para outras mídias.

1.1 A moral e a construção do período moderno

No fim do século XV, emergiu, na humanidade, um pensamento autônomo e curioso em relação ao mundo, dedicado ao estudo da natureza e menos dependente de um Deus onipotente. Assim nasceu a base do pensamento moderno, que buscava se desligar da hegemonia cultural da Igreja Católica na Europa, emergindo, dessa forma, a ciência, que desafia a ideia de verdade inquestionável imposta por uma igreja institucional. Segundo Tarnas (2002, p. 305), a ciência apareceu como a liberação da humanidade, “uma redenção empírica, racional, que apelava para o bom senso e para uma realidade concreta que todos poderiam tocar e medir por si mesmos”. O rompimento com a igreja medieval trouxe maturidade ao pensamento ocidental.

A partir do Renascimento, a cultura moderna evoluiu, guiada pelos esforços físicos e intelectuais do próprio “Homem”. O pensamento moderno refletiu sobre as diversas relações do ser humano, sejam elas econômicas, sociais, culturais ou artísticas. Esta última desenvolveu métodos e procedimentos baseados na verdade da natureza. Na busca pela aproximação com a realidade, foram desenvolvidas técnicas que mudaram a forma de fazer e de ver a arte, como, por exemplo, a pintura em perspectiva, técnica utilizada pelo italiano Leonardo da Vinci no afresco “A última ceia”.

A construção desse mundo moderno no ocidente teve em seu bojo a crescente individualização do Homem, sujeito de uma sociedade com princípios de racionalidade e liberdades individuais. Assim, esses princípios – que levaram a uma revolução científica –, conduziram também a sociedade a uma revolução política, alterando as relações sociais com novas formas de governo, baseados em direitos individuais racionalmente definíveis e contratos sociais mutuamente benéficos.

Dessa forma, as dicotomias entre espiritual e material, fé e racionalidade, religião e ciência, influenciaram a cultura moderna, que estabeleceu uma nova visão das relações sociais. Sob tal perspectiva, não existia uma ocupação imposta ou determinada para cada sujeito: este poderia ocupar qualquer posição em um vasto espectro – desde um fanático religioso até um cético irreduzível. O moderno sustentava-se por si mesmo, entendendo a ordem do Universo a partir da racionalidade, reduzindo a dependência do Homem da realidade divina. A aceitação de que a presença do Homem no mundo é apenas uma passagem temporária de provação e preparação para a vida eterna deixa de ser uma verdade absoluta e inquestionável.

Nessa concepção, a igreja atua como mediadora entre Homem e Deus, sendo um elo indispensável para a salvação. A Reforma, liderada por Lutero, propôs uma interpretação da Bíblia que libera a salvação do Homem da mediação direta da igreja, tornando-o responsável pela própria salvação, que acontece por intermédio da fé e de suas próprias ações. A concepção de Lutero tornou a salvação uma questão particular. Logo, o individualismo característico da modernidade passa a atuar também na religião cristã.

Mesmo com as transformações sociopolíticas e o amadurecimento do pensamento moderno, a perspectiva judaico-cristã não deixou de ter um papel relevante na compreensão da cultura. A Reforma, no século XVIII, trouxe ao cristianismo uma atualização junto ao pensamento moderno. Antes a Igreja Católica pregava a salvação pela obra e pelas boas ações orientadas por ela.

Para Marx e Engels (1974), o Homem é um ser atuante no mundo, suas ideias são produtos da própria vida material e social, elas não descem do céu para atender às demandas do Homem, elas se fazem com ele. Os autores (1974, p. 20) entendiam que “não é a consciência que determina a vida, mas a vida é que determina a consciência”. Essa relação do Homem com o divino promoveu um

amplo debate entre filósofos e teóricos, que questionavam a ideia do Homem guiado por forças celestiais, que o faziam seguir um caminho pré-determinado.

Newton e Darwin propuseram novas estruturas e extensões para o modo de ver o Homem e o Mundo. Eles reposicionaram as teorias de criação do Universo e do Homem em novas locações racionais e distantes da interferência mística ou divina. Terra e Homem deixam de ser o centro da criação, tornando-se elementos secundários; a Terra se torna mais um planeta, enquanto o homem se torna mais um animal. A criação de toda a vida poderia ser entendida como um processo inteiramente natural.

Nessa perspectiva, surge o interesse em entender as relações de interação entre os homens e o meio onde vivem. Assim, no período moderno, muitos se debruçaram na tarefa de entender a cultura. Primeiramente, na forma de entender o próprio termo cultura, já que o sentido moderno dessa palavra foi ressignificado no século XVII. Antes, o termo “cultura” denominava o cuidado com o gado ou com as plantações, emprego que sobrevive até hoje no meio agrícola. Também podia designar o cultivo de fungos e outros micro-organismos. Com o tempo, o uso da palavra passa da coisa cultivada para a ação de cultivar, ou seja, trabalhar para desenvolver.

Assim, o termo "cultura" era então quase sempre seguido de um complemento: fala-se da "cultura das artes", da "cultura das letras", da "cultura das ciências", indicando qual era a coisa trabalhada. Para Cuche (1999), é com os pensadores iluministas que a cultura se libera dos complementos e passa a designar a formação, a educação do espírito. Ela seria, então, a ação de instruir, significando que o indivíduo com cultura é instruído. A separação entre Natureza e Cultura foi fundamental para o pensamento iluminista. “A cultura, para eles, é a soma dos saberes acumulados e transmitidos pela humanidade, considerada como totalidade, ao longo de sua história” (CUCHE, 1999, p. 21). A palavra cultura, para os iluministas, era associada a um progresso individual, de educação e de racionalização, a ideias que estavam no centro do pensamento moderno.

O estudo da cultura se aproximou de outro termo bastante utilizado e discutido no século XVIII: civilização. Para Cuche (1999, p. 22), “a civilização é definida como um processo de melhoria das instituições, da legislação, da educação”. Enquanto a cultura evoca principalmente os progressos individuais, o termo civilização se refere aos progressos coletivos. As palavras “cultura” e

“civilização” protagonizaram embates entre pensadores sobre a sua utilização. Os alemães tinham sistemas de valores bem definidos para cultura e civilização. “Tudo o que é autêntico e que contribui para o enriquecimento intelectual e espiritual será considerado como vindo da cultura; ao contrário, o que é somente aparência brilhante, leviandade, refinamento superficial, pertence a civilização” (CUCHE, 1999, p. 25). Dentre os alemães, Herder foi o primeiro a empregar um significado plural, “culturas”, propondo uma observação menos universalizante, como propunham os franceses. Para esse autor, cada povo tem uma função e um destino a realizar por meio de sua cultura própria, pois cada uma exprime, à sua maneira, um aspecto da humanidade.

Como abordado anteriormente, o pensamento moderno trouxe novos olhares também para a arte. A estética surge como um conceito de crescente aceitação no cerne dessa nova forma de perceber as produções artísticas. O nascimento da estética traz para arte a formalização e a abstração características da teoria moderna. Eagleton (1993) argumenta que a importância do estético para o pensamento moderno está na sua inter-relação entre arte e a ideologia dominante da sociedade de classes, oferecendo a elas um modelo extremamente versátil para suas aspirações políticas, que modifica as relações entre lei e desejo, moral e conhecimento, individual e totalidade. Além disso, revê as relações sociais, nas quais as leis escritas são menos relevantes que os costumes, afetos e simpatias.

Segundo Eagleton (1993, p. 25):

É por essa razão que a burguesia nascente é tão preocupada com a virtude – com o hábito do comportamento moral, em vez de uma adesão trabalhosa a alguma norma externa. Esta crença pede naturalmente um ambicioso programa de educação e transformação moral, pois não há nenhuma garantia de que os sujeitos que emergem do *ancien régime* tenham o refinamento e o esclarecimento suficientes para que o poder se fundamente em suas sensibilidades.

A burguesia soube aproveitar o conceito de estética em favor de suas movimentações políticas. Para Rousseau (apud EAGLETON, 1993), a melhor forma da lei está cravada no coração dos Homens, e não cunhada em madeira ou mármore. A burguesia constrói sua força de coesão da ordem social com base na moral.

Para Szondi (2004), em virtude da pressão exercida pelos assuntos de interesse da burguesia e pelos efeitos poéticos projetados na relação com

espectador, houve uma adaptação da tragédia e da comédia pelas normas poéticas classicistas frente aos novos ideais dramáticos, influenciados pelas mudanças sociais, culturais, políticas e econômicas que surgiram com o iluminismo. Carvalho (2004, p. 12) salienta dois elementos fundamentais de aburguesamento da representação apontados por Szondi: “a privatização da vida dos personagens, e a busca de uma sentimentalidade como meio de aproximação entre a plateia e o palco.” Essa adaptação dramática deu origem ao drama burguês, um novo gênero que levou à representação da burguesia para os palcos, uma classe ascendente que substituiu príncipes e reis nas fábulas do final do século XVII e no XVIII. Essa forma de contar histórias teria uma didática pedagógica voltada para o espectador, preparando-o para os infortúnios da vida e incentivando a maior acumulação possível de bens terrenos.

De acordo com Carvalho (2004, p. 13), “afinado com os preceitos iluministas, o drama aposta na ideologia dos ‘aspectos humanos universais’ a serem representados com finalidade de pedagogia moral”. Ao contrário das tragédias que representavam reis e nobres, homens de alta condição identificados com a vida pública, o drama burguês definia uma ideologia privatista focado na base da organização social burguesa, representados pela pequena família patriarcal e por homens comuns. Com isso, houve a eliminação da distância social entre personagens e público.

Nesse contexto, vale lembrarmos da Revolução Francesa em relação ao fazer teatral, no qual foi liberado a qualquer cidadão o direito de produzir espetáculos teatrais de forma falada, sendo antes permitida a voz em cena apenas às companhias teatrais autorizadas pelo rei (THOMASSEAU, 2005). Surgiu a ideia de que o acesso à arte e à produção artística seriam disponíveis a todos. Entretanto, o conceito de igualdade entre homens não passou de uma falácia. A burguesia não estava realmente preocupada com os ideais de liberdade, igualdade e fraternidade divulgados pelos pensadores iluministas; ela buscava, na verdade, mecanismos para ascender a espaços impossíveis no regime aristocrático. Era uma luta por igualdade, na qual uns eram mais iguais que outros. Segundo Eagleton (1993, p. 9), é “nesse momento particular da sociedade de classes, com a emergência da burguesia primícia, que os conceitos estéticos começam a exercer um papel central e intensivo na constituição da ideologia dominante”. Então, mesmo a arte sendo acessível a todos, a burguesia definia o que era a “boa” arte.

Segundo Bourdieu (2003), as disposições e competências exigidas para o consumo de determinadas obras de arte são os meios mais claros para a distinção entre as classes. Assim, às classes mais baixas restavam os espetáculos de fácil entendimento e de rápido reconhecimento, como, por exemplo, o melodrama, cujas peças estavam recheadas de estereótipos e histórias com enredo bastante conhecido pelos espectadores. Já nas primeiras cenas ficava claro quem eram o herói, a mocinha e o vilão. Em qualquer dos temas tratados, as ações eram guiadas por personagens mal-intencionados, que perseguem a virtude oprimida para satisfazer os próprios interesses. Aos bons, resta a luta por justiça, colocando os interesses coletivos em primeiro lugar. Por fim, a justiça é restaurada e a história termina, provavelmente, com um final feliz e uma mensagem moralizante.

Com isso, o melodrama, gênero teatral de mais impacto sobre as classes mais baixas da população, era considerado por críticos teatrais e intelectuais um gênero menor, ou mesmo uma subarte. Eagleton (1993) alerta que, muitas vezes, os conceitos teóricos são utilizados por razões políticas. Apenas os bem-nascidos e com o “olhar” educado detinham conhecimento e “bom gosto” para assistir e entender determinadas peças. Conforme Marx e Engels (1974), as ideias dominantes de cada época pertencem à classe dominante, que dispõe dos meios de produção material e, ao mesmo tempo, dos meios de produção intelectual. Dessa forma, a burguesia detinha os meios de produção necessários para construir o ideal de bom gosto burguês.

A burguesia e a nova aristocracia souberam aproveitar bem a estética melodramática, que cultuava a virtude e a família, o senso de propriedade e os valores tradicionais, preservando o senso de hierarquia e o reconhecimento do poder estabelecido. Em um momento de crise e instabilidade, o melodrama funcionou como divulgador da moral, inspirando ideias de justiça e humanidade, nas quais a virtude nunca fica sem recompensa e o crime jamais fica sem castigo.

No melodrama, a moral tinha a missão de resgatar a família e a pátria e, ainda, a função de direcionar os bons modos sociais. O melodrama é reconhecidamente um divulgador da moral e da justiça, mas também um difusor cristão. O acaso que guia os encontros dos personagens centrais para os conflitos e tramas dos perversos é tratado como uma providência divina. Enquanto os bons são imbuídos da moral cristã, os maus e os vilões são frequentemente reconhecidos como ateus.

O melodrama atuava como meio de instrução, ensinando as pessoas a viverem de forma harmoniosa e a confiar na providência divina e que, como resultado, tudo seria resolvido. Para Thomasseau (2005, p. 48), “a abnegação, o gosto do dever, a aptidão para o sofrimento, a generosidade, o devotamento, a humanidade são as qualidades mais praticadas no melodrama, juntamente com o otimismo e uma confiança inabalável na providência.” Assim, a burguesia difundia o melodrama entre as classes populares, criando uma divisão entre a arte do proletariado e a boa arte burguesa. O melodrama ficou conhecido como um entretenimento que propunha uma comunicação poética carregada de emoção e com uma forte função educadora e reguladora.

1.2 O melodrama

O melodrama surgiu durante o século XVIII, embalado pelo fim da Revolução Francesa, e logo conquistou as classes populares. A revolução trouxe os ideais de liberdade e igualdade também para as produções artísticas. No teatro, houve a liberação para que todo cidadão pudesse construir espaços para apresentações teatrais e representar peças de todos os gêneros. O teatro deixou de ser um privilégio apenas de aristocratas e passou a fazer parte da vida da população comum de forma mais ativa. A revolução liberou a palavra no teatro popular, estendendo a todos o direito à cena dialogada, uma vez que, antes, apenas companhias autorizadas pelo rei poderiam apresentar peças faladas. Nesse contexto pós-revolução, o melodrama funcionou como espelho que refletia os desejos da população, com os espetáculos que valorizavam a virtude oprimida e triunfante.

A palavra melodrama veio da Itália e designava peças que apresentavam monólogos, entrecortados e sustentados por frases musicais. Segundo Thomasseau (2005, p. 17), o termo passou “a classificar as peças que escapavam aos critérios clássicos e que utilizavam a música como apoio para os efeitos dramáticos”. As primeiras experiências do melodrama tiveram sua origem em Florença, no século XVI. Embaladas pelo Renascimento, pretendiam retomar o “falar cantado” da tragédia grega. A palavra serviu, além disso, para nomear dramas populares derivados da pantomima e acompanhados por músicas, porque eles não se encaixavam em nenhum dos gêneros aceitos.

O retorno do “falar cantado” culminou nos dramas líricos que antecederam a ópera, destacando-se o italiano Claudio Monteverdi, que explorava, em suas peças, o apelo aos sentidos e os sentimentos mobilizados pelas histórias apresentadas. Para Oroz (1999, p. 18), nessa época “destacam-se dois elementos que serão característicos para o desenvolvimento do melodrama: o reforço musical ao texto e/ou à ação – pleonástica e o desenvolvimento da trucagem teatral”. Com o passar do tempo, o aspecto musical tomou mais espaço e consolidou a ópera como principal gênero teatral.

Durante o tempo que se seguiu sem definição clara, a palavra “melodrama” serviu como termo genérico para qualquer trapalhada cênica, o que fez com que o gênero adquirisse um sentido depreciativo. Não era difícil encontrar, em feiras livres, apresentações distintas com o termo melodramático: mágicas melodramáticas, pantomimas melodramáticas ou mesmo cenas líricas melodramáticas. Portanto, o adjetivo “melodramático” era utilizado como um chamariz de público, principalmente por autores que introduziam, em suas apresentações, monólogos líricos acompanhados de música.

Essa utilização demasiada do melodrama com o termo genérico repercutiu de forma negativa para os críticos da época, que já nas primeiras apresentações consideraram o melodrama um gênero menor, estigma que carrega até hoje. Os críticos desprezavam-no ou tratavam-no de forma irônica, com um tom de ridicularização sistemática. Essa atitude contrastava com o sucesso que o gênero fazia com o público. A desqualificação do melodrama acontecia porque ele desconsiderava os hábitos estéticos valorizados pelos críticos e historiadores da literatura.

No teatro, o melodrama foi influenciado pelo drama burguês em diversos pontos importantes para estabelecer suas características, tendo sido os principais deles a “tipificação simplificadora dos personagens, a *mise-en-scène* movimentada e com regras bem estabelecidas, onde a interpretação através da mímica era posta em relevo, o uso da temática obsessional da perseguição e do reconhecimento.” (THOMASSEAU, 2005, p. 20). Grimm, em sua *Correspondance Littéraire*, ao falar da peça *Astyanax* (1756), traçou características na obra que apontavam para uma raiz melodramática.

Pegue dois personagens virtuosos e um malvado, que seja tirano, traidor e celerado, que este último perturbe os dois primeiros, que os faça infelizes durante quatro atos, ao longo dos quais ele desembestará a dizer um repertório de frases horrorosas, enriquecido de venenos, punhais, oráculos, etc., enquanto os personagens virtuosos recitarão seu catecismo de máximas morais. Que no quinto ato o poder do tirano seja aniquilado por alguma rebelião, ou a traição do celerado descoberta por algum personagem episódico e salvador. Que os malvados pereçam e que as pessoas honestas da peça sejam salvas. (GRIMM apud THOMASSEAU, 2005, p. 18-19).

Outros gêneros cênicos também emprestaram elementos para a construção do melodrama, que se formou a partir de uma confluência de ideias, matrizes ou fragmentos que se juntaram para atender os anseios do público. Para Camargo (2008, p. 27):

O melodrama reutiliza-se de elementos da tragédia, da comédia, do drama burguês, do romance inglês e francês, da novela de cavalaria, da picaresca, da ópera cômica, da comédia lacrimosa, do romance gótico. Retirou ali os elementos para a produção justaposta de seus textos e de sua cena, compondo-se como estrutura dramática dinâmica na qual se trabalha a reorganização de diferentes estilos.

Assim, o melodrama estabeleceu uma relação de cumplicidade com o público, a partir da apropriação de diferentes estilos, dramáticos ou não, e de sua reelaboração constante.

Para Huppés (2000) e Thomasseau (2005), o diálogo entre público e melodrama foi fundamental para a construção de um gênero popular. Quando o teatro ficou acessível a todos os cidadãos, as peças antes exibidas aos aristocratas não agradaram ao público mais rude. Isso aconteceu porque, diferentemente dos aristocratas, que estavam acostumados a apreender as alusões múltiplas das tragédias neoclássicas, as classes populares “consumiam” espetáculos mais simples. O melodrama buscou facilitar o entendimento das peças por meio de histórias simples e com personagens de moral pré-definidas.

Em 1800, a partir da peça *Coelina ou l'Enfant Du mystère*, de Charles Guilbert Pixérécourt, o melodrama se organiza como gênero teatral sério e definido. As peças de Pixérécourt praticamente formularam as bases do melodrama, com mais de cem peças escritas e milhares de representações. “Nessa época, o gênero desenvolve amplamente o elemento musical para acentuar o significado de determinadas situações. Esta ação pleonástica acentuará o amor, o medo, a paixão, o ódio, etc.” (OROZ, 1999, p. 22). Muitos autores seguiram as ideias de Pixérécourt

nas construções de suas peças, o que contribuiu para que o gênero desenvolvesse um padrão de narrativa facilmente aceito pelos espectadores.

Em *Coelina ou l'Enfant Du mystère*, as intrigas que envolviam a personagem principal, Coelina, prendiam o interesse do público por meio de um conjunto de situações que adiavam sua felicidade e a colocavam constantemente em perigo. Já de início, Coelina fica órfã e vai morar com o tio Dufour, um burguês honesto que fica responsável por administrar a fortuna da sobrinha. Para manter as convenções, ele hesita em dar a mão da sobrinha a seu filho Stéphaney, apesar do amor que ambos sentem um pelo outro. Para piorar o martírio de Coelina, ela é prometida em casamento para o inescrupuloso Truguelin, que deseja, ao mesmo tempo, a jovem e sua fortuna. Entretanto, sua vilania é desmascarada e Truguelin foge jurando vingança. O casamento de Coelina e Stéphaney é marcado, mas quando os espectadores acreditavam que a protagonista teria um final feliz houve uma reviravolta. Truguelin envia uma carta no dia do casamento de Coelina denunciando que ela é, na verdade, fruto do adultério de Isolina, sua mãe, com um empregado de Dufour. A festa é interrompida e Coelina passa a ser perseguida agora pelo tio, que deseja lavar a honra da família. Depois de fugas e perseguições, Truguelin cai em uma emboscada arquitetada por Coelina e acaba preso por seus crimes. Coelina e Stéphaney se casam e a peça se encerra com um balé.

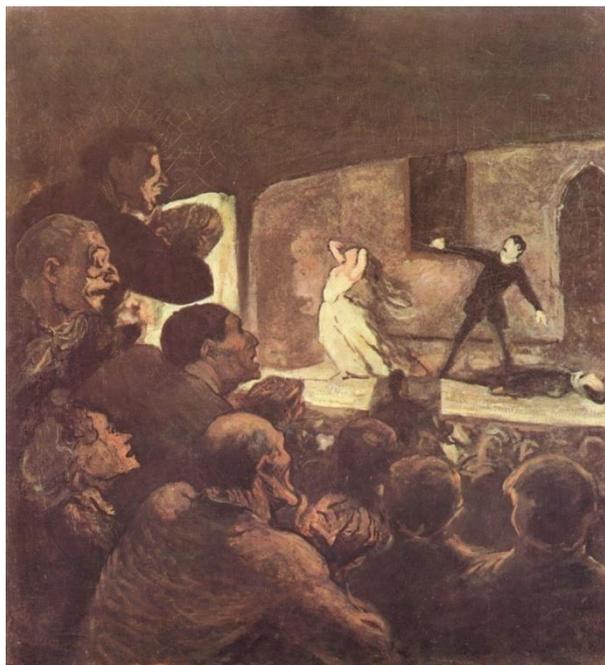
A peça de Pixérécourt é considerada o primeiro melodrama verdadeiro, com os elementos que se tornaram características do gênero. As apresentações alcançaram grande sucesso de público e entusiasmo da crítica. Para Thomasseau (2005, p. 23), Pixérécourt apresenta um melodrama completo e “alguns dos dramas anteriores a este realmente apresentaram características do gênero, mas falta, a cada um, ao menos um elemento constitutivo essencial, a começar pela consagração do público.” A definição dessa obra como primeiro melodrama verdadeiro a partir da consagração do público mostra sua relação de interdependência com o melodrama. Essa relação público/melodrama foi essencial para as atualizações do gênero de acordo com as demandas sociais.

Os criadores do melodrama, inspirados por Pixérécourt, buscaram inicialmente dar ao gênero um estatuto literário e teatral reconhecido, sem, é claro, esquecer a missão educadora que o gênero se impôs. Segundo Brooks (1995, p. 15, tradução nossa), “podemos legitimamente afirmar que o melodrama se torna o principal modo para descobrir, demonstrar e fazer a operativa do universo moral

essencial numa era pós-sagrado”. O melodrama é chamado para legislar em nome da virtude, pois, nele, a organização do mundo é mais simples e há uma polarização definida entre bem e mal, verdadeiros e cínicos, heróis e vilões. O melodrama restabelece a existência do mal e o triunfo da virtude e da moral. O sucesso é produto do mérito e da ajuda da providência, enquanto o fracasso é derivado de uma conspiração exterior que isenta o sujeito da culpa e transforma-o em vítima radical. Os personagens no melodrama não são altamente explorados psicologicamente, mas são fortemente caracterizados e altamente personalizados. Assim, não era difícil distinguir entre bons e maus. Para Brooks (1995, p. 20, tradução nossa):

Melodrama é, de fato, normalmente, não apenas um drama moralista, mas o drama da moralidade: ele se esforça para encontrar, para articular, para demonstrar, para "provar" a existência de um universo moral que, embora tenha sido posta em causa, mascarada pela vilania e perversões do julgamento, existe e pode ser feito para afirmar a sua presença e sua força categórica entre os homens.

O melodrama seguia suas peças com duas inspirações principais: uma em conformidade com o drama burguês e com a comédia lacrimante, abordando temas familiares, e outra que trazia a herança da tragédia e dos dramas históricos. Em ambos os casos, mantém-se a base que privilegia a inocência oprimida, triunfando sobre a tirania e a punição do crime. Assim, a diferença está nos meios que levam a esse triunfo e a essa punição. O melodrama seguia a mesma temática em quase todas as peças: sempre um opressor e uma vítima e, no fim, a vítima subjuga o culpado. Entretanto, mesmo seguindo a mesma base, as peças conquistavam o público pelas peripécias e reviravoltas que compunham a narrativa. O impulso de justiça e humanidade levava os espectadores às lágrimas a cada nova apresentação.

Figura 1 – *Mélodrame*, de Honoré Daumier (1856-1860)

Fonte: Neue Pinakothek, Munich.²

O melodrama dispunha de toda sorte de artifícios sonoros e visuais que contribuíam para envolver os espectadores na ilusão teatral. Um ponto que não pode ser esquecido, visto que pautou o enredo do melodrama durante muito tempo, é a surpresa iminente, que levava o espectador a seguidos sobressaltos durante a trama até o desfecho final – a carta de Truguelin, por exemplo, interrompe a festa de casamento de Coelina com uma revelação que altera o rumo da trama. Outras características do melodrama eram os encontros que aconteciam por acaso e o desfecho rápido das crises. Quando a trama se emaranhava demais, apareciam personagens neutros (geralmente a doméstica ou um ingênuo), os quais se apropriavam de monólogos para explicar os acontecimentos dramaticamente. O monólogo também era utilizado, pelo vilão, como estratégia para revelar sua verdadeira natureza para o público: depois de mentir para todos os personagens, ele contava a verdade ao público, ou, ainda, a algum personagem que estivesse prestes a morrer. Em *Coelina ou l'Enfant Du mystère*, o público toma conhecimento do caráter sombrio da alma e dos remorsos de Truguelin por meio de seu monólogo.

O fim do Império Napoleônico marca um período de novas concepções de valores sociais e estéticos. Os temas tradicionais do melodrama vão gradativamente

² Disponível em: <<https://www.pinakothek.de/besuch/neue-pinakothek>>.

sendo deixados de lado diante de novas exigências do público. O melodrama romântico surge como uma inversão de valores, propondo novos elementos na temática e na tipologia do gênero. Segundo Thomasseau (2005, p. 65),

Os cúmplices, os marginais, os bandidos que no último ato dos melodramas tradicionais eram expelidos do círculo dos bem-aventurados, transformam-se em heróis. O melodrama do rigor e das convenções burguesas é acrescido, pouco a pouco, do exagero e da desmedida. O espetáculo dos vícios torna-se aí mais complacente; a Fatalidade, repentinamente impiedosa, passa a esquecer de transformar-se em Providência e mata, cada vez mais, o herói. Os vilões sobrevivem, mesmo a seus crimes, e a paixão amorosa, até então discreta, inflama o palco. O apotegma final transforma-se, às vezes, em grito de desafio social.

Com essas novas características, melodrama e drama romântico se confundem: ambos eram feitos pelos mesmos autores, representados pelos mesmos atores e encenados nos mesmos teatros. Assim, a divisão clara entre esses dois gêneros não era muito precisa. Alguns elementos do melodrama se mantiveram em ambos os gêneros, como a oposição maniqueísta entre as forças do bem e as do mal, mas com a atenção voltada mais para suas próprias invenções e própria lógica do que com realismo e verossimilhança.

Sobre o melodrama romântico, Pixierécourt escreveu, no artigo *Dernières Reflexions sur le Melodrame*, que “[h]á seis anos que se tem produzido um grande número de peças românticas, o que dizer de peças maléficas, perigosas, imorais, desprovidas de interesse e verdade” (PIXIERÉCOURT apud THOMASSEAU, 2005, p. 65). Nesse artigo, Pixierécourt deixa claro seu desagrado com esses novos dramas, principalmente por critérios ao mesmo tempo morais e estéticos.

A partir de 1825, os dramaturgos abandonam o termo melodrama, que passou a ter uma conotação pejorativa. O melodrama havia mudado, os valores morais defendidos anteriormente não estavam mais presentes de forma dominante. A morte, antes reservada apenas aos vilões, passa a atingir qualquer personagem como pretexto para diversas variações de desfecho ou reviravoltas. O casamento, que antes representava o momento derradeiro no qual todos se reagrupam para enfrentar as dificuldades da vida, perde espaço para outras uniões mais passionais. O adultério, antes pouco utilizado, se faz presente de forma cada vez mais constante como temática essencial, povoando as tramas com intrigas que envolviam bastardos, crianças perdidas e reencontradas e mães solteiras.

Para Thomasseau (2005, p. 68), “os dramas cuja intriga se situavam na Revolução voltaram à moda e, com eles, o hábito de ridicularizar o rei, os magistrados, os padres.” Os melodramas daquela época tornaram-se caóticos, violentos e sangrentos. Considerando que esse gênero é um eficaz divulgador de ideias, seus elementos narrativos – pautados na forte emoção e no sentimentalismo – ajudam a inflamar corações em favor de ideologias. Assim, alguns melodramas assumiram um papel de divulgação das ideias republicanas e bonapartistas, enquanto outros focaram seus interesses em ideias liberais e anticlericais, como, por exemplo, *L'incendiaire ou la cure et l'archevêché* (1831), escrito por Decomberousse e Antier, no qual um padre condiciona o perdão dos pecados de um penitente ao incêndio da fazenda de um liberal.

A poética explosiva e confusa do melodrama romântico dificulta uma classificação rigorosa. Assim, drama e melodrama não eram facilmente distinguidos. Nos anos de 1850, o melodrama sofre novas modificações em virtude do rigor e da censura imposta pelo governo de Napoleão III (1852-1870). Naquele período, ele começa a sofrer concorrência de outros gêneros, como o *Vaudeville* e a Opereta. Essa concorrência fez com que os melodramaturgos adaptassem os estereótipos do gênero às exigências do momento, inspirando-se nas emoções espetacularizadas e nas intrigas dos romances de folhetim, como, por exemplo, os melodramas de Pierre Decourcelle, que explorava, em suas peças, intrigas policiais que transitavam por diversos meios sociais, acrescidas de sentimentalismo romântico ensopado de lágrimas.

Gigolette (1893), um dos melodramas de mais sucesso de Decourcelle, narra a história de uma jovem concebida a partir da violação de uma mulher da alta sociedade por um operário que a amava. Depois de vinte anos preso, o operário volta para raptar sua filha, nascida daquele ato. Perseguições, sustos, peripécias e reviravoltas acontecem, como o juiz que condenou o violador ter se casado com a vítima. Por fim, Gigolette toma a frente do pai para protegê-lo de um golpe de faca e, em meio às lágrimas da plateia pela morte da jovem, ela ressurgue e apunhala o assassino pelas costas.

O melodrama utilizou muito bem as inovações técnicas que surgiam nesse período, como invenções que usavam o magnetismo para produzir efeitos espetaculares e originais. Além disso, começaram a fazer parte dos enredos dos melodramas as novas formas de transporte, como o trem e o barco a vapor.

O melodrama tem a capacidade de absorver modificações sugeridas pelo contexto histórico-social, dialogando com a plateia para se manter atualizado ao gosto popular. Essa característica é importante para a permanência do melodrama como gênero preferido da cultura de massa. Entretanto, aos poucos ele perdia público, seguindo com algumas apresentações de peças que raramente alcançavam sucesso. Dentre elas destaca-se *As duas órfãs* (1974), de D'Ennery, que atrai novamente espectadores de forma expressiva e realça o brilho do melodrama até aproximadamente os anos de 1890, quando torna a cair em esquecimento durante os primeiros anos do século XX.

Durante a segunda metade do século XIX, o melodrama acompanhou, de forma paralela, os movimentos teatrais da época, sempre buscando similaridades, mas sem se modificar profundamente. Para seguir as tendências solicitadas pela sociedade, buscou diversificar suas peças, mas sempre preservando seus estereótipos. Brooks (1995, p. 89, tradução nossa) explica que o melodrama nunca morre, “ao contrário, ele se transforma, pois é uma forma extremamente adaptável: suas instalações, a estrutura, a retórica e a visão, podem ser exploradas para uma ampla gama de assuntos em muitos meios diferentes”. O final do século XIX apontava também o declínio do melodrama teatral. Enquanto o público das classes mais pobres, analfabetos e semianalfabetos, foi para o music-hall, o teatro foi ocupado pelas classes do mais alto *status* social. Esquecido, mas não morto, o melodrama se manteve presente, de forma camuflada, em outros gêneros.

1.3 Melodrama e cinema

Os primeiros filmes encantavam espectadores pela revelação da imagem em movimento, apresentando cenas do cotidiano, viagens, comédias circenses e anedotas. Com isso, eles foram tratados como curiosidades modernas e suas exibições aconteciam em feiras, circos e carroças mambembes no intervalo de apresentações ao vivo.

Apenas em 1908 o cinema narrativo começa a ganhar espaço no mercado cinematográfico. Segundo Machado (2011), as salas dedicadas exclusivamente a exibições de filmes só apareceram no século XX. As casas de espetáculos de variedades foram alguns dos primeiros espaços de exibições de filmes na virada do século, os *vaudevilles*, como eram conhecidos nos Estados Unidos, locais

“bastantes populares e também um tanto mal afamados por causa da atmosfera plebeia e do ‘baixo nível’ dos espetáculos burlescos ali encenados” (MACHADO, 2011, p. 74). Nesses locais, os filmes dividiam espaço com outras atrações, bebedeiras e prostituição, o que serviu para que o cinema adquirisse uma fama de entretenimento das classes mais baixas da sociedade, como trabalhadores de fábricas e imigrantes.

Os produtores de filmes e industriais que investiam no setor perceberam que o cinema precisava mudar e desenvolver-se comercialmente. Para isso, era necessária a criação de um novo público, mais sério, sofisticado e mais sólido economicamente. Existia, entre os homens do cinema, o interesse de que ele fosse elevado à categoria das belas artes. Esse novo cinema conquistou a sociedade de tradição burguesa, que via nele uma ligação com o teatro. Para Xavier (2003, p. 67), “navegando nas mesmas águas, o cinema realizou uma atualização dos procedimentos melodramáticos, e o fez em plena consciência, sem as supostas ingenuidades que às vezes se proclamam em retrospectos.” Essa mudança de postura se deu pela luta por transformar o cinema em um espetáculo artístico, com produção de filmes a partir de uma narrativa dramática, mais preocupado com mensagens, alcançando novos espectadores para além dos trabalhadores iletrados.

O cinema e o teatro possuem inúmeros pontos de interseção: a própria espacialidade da sala escura deriva do teatro, mais especificamente, do modelo italiano, com a arquibancada disposta em fila em oposição frontal ao palco, onde acontece a representação que o espectador observa como a uma janela ou a uma tela.

Nos primeiros filmes, havia ainda a frontalidade das cenas, a entrada dos atores pela lateral das cenas e o espaço cênico em que os atores interagem nos filmes. Esses elementos transmitiam ao espectador a impressão de caixa cênica: devido à câmera permanecer estática durante toda a ação, não existiam variações de planos e os ambientes mudavam apenas quando era necessário que a cena seguinte acontecesse em outro espaço. Para Machado (2011), mesmo com essas semelhanças, o cinema não se inspirava no teatro clássico, mas nos espetáculos de *vaudeville*, que eram mais livres e sem o constrangimento de um proscênio.

Tal influência aconteceu em virtude da proximidade do cinema com o teatro, visto que as primeiras experiências com o cinema se deram com apresentações ao público nos intervalos de esquetes teatrais *vaudeville*. Em razão disso, os primeiros

filmes foram gravados seguindo a estética das peças teatrais, o que culminou na produção similar aos tipos mais populares, dentre eles o melodrama. Esse gênero seguiu para o cinema com seus principais elementos, segundo Oroz (1999, p. 20), “o sentimentalismo conservador e a preocupação moralizante fazem parte da estrutura formal e ideológica relativa ao melodrama cinematográfico. Tal como as paixões suaves e a virtude recompensada povoaram seu universo argumentativo”.

Para Xavier (2003), tanto o cinema quanto o teatro são blocos homogêneos de expressão, com diferenças técnicas, mas que definem as relações do trabalho com o teor da experiência social e com o seu tempo. Para o autor (2003, p. 60), a expressão estética sobressai sobre diferenças técnicas, “dentro de certo recorte, é a inscrição de uma peça ou de um filme em determinado movimento estético que constitui o fator mais relevante da análise, para além das diferenças de suporte técnico”. As relações do cinema com o teatro são debatidas desde as produções dos primeiros filmes, principalmente por cinéfilos, que viam no cinema um avanço tecnológico, uma nova arte muda e visual para contrapor o teatro, fixado no texto e na palavra.

O melodrama encontrou, no cinema, um novo caminho para seu desenvolvimento. Segundo Thomasseau (2005, p. 136), “muito naturalmente, desde o começo do século, é no cinema, novo mestre da ilusão visual, do espaço e do tempo, que o melodrama encontrará um novo vigor”. As primeiras experiências cinematográficas aconteceram sob a tutela do teatro, o que facilitou a entrada do melodrama no mundo cinema. Para Oroz (1999, p. 28), a relação entre cinema e melodrama “configura a teia da gênese da estruturação da linguagem cinematográfica”.

O cinema aprimorou características do melodrama, que se tornaram a raiz da sintaxe cinematográfica. Nisso, destacam-se a tensão crescente, a rapidez da ação e a preocupação com a relação entre tempo e espaço, tendo aperfeiçoado esses elementos a partir da montagem e da edição. Além disso, aprimorou muito dos recursos cênicos utilizados no teatro. A trucagem teatral foi levada para o cinema por diretores e técnicos cênicos que migraram para as produções cinematográficas. Destaque para o francês Georges Méliès, que começou sua carreira no teatro, mas se entusiasmou com as possibilidades de ilusão que o cinema permitia. Méliès combinou cenários teatrais pintados, máquinas e engrenagens cênicas para produzir efeitos explorados ao máximo pela técnica cinematográfica. Um exemplo é o filme

The One-Man Band (1900), em que aparece tocando sozinho vários instrumentos ao mesmo tempo.

Para produzir seus filmes, Méliès construiu um estúdio com paredes de vidro com o objetivo de aproveitar ao máximo a luminosidade do dia. Méliès exibia, ainda, filmes coloridos, em que as cores eram adicionadas manualmente diretamente na película do filme, como no filme *Le Voyage Dans la Lune* (1902 – Figura 2), um de seus filmes de mais sucesso.

Figura 2 – Cena de *Le Voyage Dans la Lune* (1902, dir. Georges Méliès)



Fonte: IMDB.³

O melodrama se encaixa perfeitamente nas novas necessidades do cinema, trazendo para o mercado cinematográfico filmes com função moralizante e um papel regulador. O melodrama teve em D. W. Griffith, em seus primeiros passos no cinema, um diretor que soube aproveitar muito bem, em seus filmes, os elementos teatrais, destacando-se com filmes reflexivos, que divulgavam valores morais e cristãos. Como em *The adventures of Dollie* (1908), que conta a história de Dollie, uma menina que é sequestrada por um cigano e acaba presa em um barril que, durante uma fuga, cai no rio e desce flutuando correnteza abaixo até ser resgatado por um pescador.

No cinema, Griffith encontrou um mercado para suas ideias, cunhadas em forte moralismo e com acentuado valor cristão. Ele alcançou resultados exuberantes

³ Disponível em <<http://www.imdb.com/title/tt0000417/mediaviewer/rm2017851904>>

com a iluminação cênica, empregada no cinema, apenas sonhados pelos realizadores do teatro. O público buscava aquela ilusão, ou seja, a representação dramatizada da experiência humana. Assim como Georges Méliès, Griffith conhecia bem esse processo de ilusão, tendo dirigido uma trupe teatral antes de ingressar na direção de filmes. Dessa forma, ele levou seu repertório e experiência para o cinema, fazendo muitos filmes de sucesso. Dentre eles, destacam-se “The birth of a nation” (1915), baseado no romance e na peça “The Clansman”, ambas de Thomas Dixon Jr; “Intolerance: love's struggle throughout the ages” (1916), considerado uma das obras-primas do cinema mudo; “Broken blossoms” (1919); “Way down east” (1920); e “Orphans of the storm” (1921), baseado no melodrama teatral *As duas órfãs*, de Adolphe d'Ennery e Eugène Cormon.

Da mesma forma que o melodrama teatral estava relacionado com convencionalismos sociais, e suas características estavam ligadas ao público, o cinematográfico estava ligado a valores morais que correspondiam ao mundo conhecido e assimilado pelo espectador. Segundo Oroz (1999), esses valores foram organizados pela indústria cinematográfica em parâmetros de comportamento que estabeleciam um código moral a ser seguido pelos produtores, como, por exemplo, não orientar a simpatia do espectador para o crime, o delito, a maldade ou o pecado; apresentar corretos modelos morais de vida; ou, ademais, não ridicularizar a lei, nem despertar simpatia por sua violação. Esse código moral regeu a indústria cinematográfica norte-americana, constituindo a alma do melodrama no cinema, com caracterizações simples, elevado interesse dramático, ação constante e situações claras e fortes.

Como os espectadores dos melodramas apresentados em feiras no período que antecedeu a Revolução Francesa, os do melodrama cinematográfico eram, em sua maioria, analfabetos e faziam parte das classes mais baixas da população. Daí, também, o gosto por histórias simples e de uma única leitura. Para Oroz (1999, p. 31), “o cinema constituiu-se numa forma de educação audiovisual melhor que os espetáculos populares conhecidos até então, e a imagem supriu problemas de compreensão com o público que não sabia ler”. Tanto o melodrama teatral quanto o cinematográfico tiveram uma ligação muito forte com as classes mais populares da sociedade. No século XVIII, o público que frequentava as apresentações de melodrama nas feiras ao ar livre era composto principalmente por soldados, trabalhadores e empregados. Do mesmo modo, o público do melodrama

cinematográfico se compunha, no início do século XX, em sua maioria, por imigrantes e trabalhadores da indústria.

A popularidade do melodrama no início do século XX deve-se à ideia de sobrevivência na sociedade industrial urbana. Assim, ele conquistava o público pela comoção e compaixão decorrentes das dificuldades enfrentadas pelos protagonistas, que eram colocados em situações limite, a serem contornadas de forma honrosa e corajosa. Os valores eram apresentados de forma maniqueísta – o bem contra o mal, a virtude contra a vilania, o verdadeiro contra o hipócrita – e, com isso, estabeleceu-se o imaginário de que o bom é premiado, enquanto o mau é punido. Para Oroz (1999, p. 31), “a exposição de uma ideia em forma figurada, acentuando obras sentimentais com forte moralismo, foi um dos motores na relação melodrama/público”. Essa fórmula simples, empregada pelo cinema, agradava ao público, que buscava uma diversão de fácil entendimento, dado seu baixo nível educacional à época.

Em adição, o problema com a leitura ou com o idioma afetava principalmente imigrantes atraídos pelas oportunidades de melhoria de vida em centros urbanos e outros países, conforme Oroz (1999, p. 31) sinaliza: “nos Estados Unidos, os imigrantes usaram o cinema para compreender o país em que viviam; do mesmo modo, os espectadores do interior viram no cinematógrafo uma forma de se apoderarem dos hábitos das cidades.” Dessa forma, o cinema atuou, muitas vezes, como difusor de modelos comportamentais e regras para o convívio social.

Nas cidades, o crescimento populacional e a velocidade das transformações causaram estranhamento e até desconforto. O choque de tradições e a hiperestimulação moderna dos sentidos (SIMMEL, 1987) não se limitavam à simples experiência visual, levando em conta a estimulação sonora, a exposição a diversos odores – da fumaça expelida pelas fábricas ao cheiro de excrementos em cidades ainda sem estrutura de saneamento básico – ou mesmo ao tato, onde o choque com outros transeuntes e batedores de carteira requeriam novos cuidados. Isso provocava também consequências emocionais, tais como medo e insegurança, frente a cenários que remetiam ao caos e à ausência de controle. Dessa maneira, o melodrama contribuiu como uma importante fonte pedagógica de aprimoramento dos sentidos, com uma reconstrução imaginária do real capaz de condensar questões relacionadas à convivência nos meios urbanos em prol de maneiras mais fáceis de lidar com uma era de instabilidades.

Para Xavier, o melodrama substitui o gênero clássico porque a sociedade demanda outro tipo de ficção para cumprir o papel regulador oculto no cinema. O cinema melodramático atualiza seus contextos morais de acordo com a comunicação com o seu público. Essa característica permitiu ao melodrama evoluir, ao longo dos séculos, em consonância com as mudanças e atualizações sociais. Segundo Xavier (2003, p. 91), o melodrama é:

[...] flexível, capaz de rápidas adaptações, o melodrama formaliza um imaginário que busca sempre dar corpo a moral, torná-la visível, quando ela parece ter perdido seus alicerces. Provê a sociedade uma pedagogia do certo e do errado que não exige uma explicação racional do mundo, confiando na intuição e nos sentimentos naturais do indivíduo na lida com dramas que envolvem, quase sempre, laços de família.

O melodrama estabelece uma relação dialógica e dialética com a plateia para atender seus anseios, mantendo suas principais características durante esse processo e aproximando-se dos espectadores para envolvê-los nas tramas com mais facilidade. Huppés (2000, p. 23), acerca da ampla capacidade de adaptação e permanência dessa forma narrativa, afirma que “o melodrama busca deliberadamente a sintonia com o grande público identificando nessa adesão o caminho para o sucesso. Quem lhe assegura a continuidade é a recepção positiva”. Nesse processo de atualização acontecem algumas adaptações como, por exemplo, as personagens que mudam de aristocratas para empresários e os cenários de povoados para centros urbanos. Mesmo com essas adaptações e atualizações, a essência do melodrama permanece. Como exemplo, o filme “Imitation of life” (1934), de John M. Stahl, aborda temas polêmicos para a época, como racismo e liberdades de gênero, mas com toques de sentimentalismo, intrigas, reviravoltas, sacrifício e amor materno. A cena final de arrependimento da filha por ter renegado a mãe explora toda a essência da expressão melodramática.

O melodrama teatral era um passatempo que divertia e fomentava valores morais importantes para a boa formação social. Seu sucesso estava diretamente ligado à relação dialógica entre público e gênero. Para Oroz (1999, p. 32), eram “descrições simples, concretas e retóricas, que ajudam a definir o gênero, foram o nexos com espectadores que constituíram um importante antecedente do público da cultura de massas”. O melodrama é um gênero, assim como outros, que estabelece sinais aceitos pelos espectadores que, por sua vez, recebem e reconhecem os

estereótipos apresentados de acordo com determinado contexto social e histórico. O melodrama é considerado um gênero popular em virtude de sua ligação direta com os estereótipos populares da cultura de massa.

O cinema clássico utiliza a estrutura narrativa tripartida: início, desenvolvimento, desenlace (conclusão). Essa estrutura dramática faz parte do melodrama, é rígida e não admite improvisos, com histórias nas quais os personagens são bem definidos e esquematicamente divididos entre bons/maus, sem ambivalências e não permitindo dúvidas sobre a sua moral. Para Brooks (1995, p. 16, tradução nossa), “[o] bem e o mal podem ser nomeados como pessoas são nomeadas e melodramas tendem de fato a se mover em direção a uma indicação clara do universo moral”. Geralmente isso ocorre com histórias de pessoas comuns que passam por situações extremas, de modo que o público se vê refletido na tela com seus valores, crenças e situação econômica.

Os arquétipos dos personagens melodramáticos devem ser facilmente percebidos para que fique clara a moral social articulada pela narrativa. De acordo com Oroz (1999, p. 113), “[o] arquétipo é um modelo referencial dos valores ocidentais, e por isso podemos falar dele como a mãe, o herói, etc., e, em consequência, funciona como entidade que ajuda a comprovar a ideia do mundo do espectador”. Essa ideia se constitui de forma iconográfica e de compreensão imediata, pautada apenas nos signos visuais e sem a necessidade da linguagem falada. Esses personagens são, portanto, bem definidos e de fácil reconhecimento, de modo que sua construção arquetípica torne explícita a identificação do triunfo do bem sobre o mal.

O cinema perpetuou o arquétipo do vilão de capa preta, cartola e com o bigode afinado. “A importância dos estereótipos na cultura de massas reside na figura simbólica que representam. Todo arquétipo remete a valores socialmente aceitos, daí seu condicionamento ao contexto histórico” (OROZ, 1999, p. 46). Assim, pode-se decorrer que o melodrama cinematográfico se constituiu sobre arquétipos vinculados a valores e crenças característicos das sociedades ocidentais modernas, em que pesam a religiosidade judaico-cristã e a organização familiar patriarcal.

O filme “Barney Oldfield’s Race for a Life” (1913 – Figura 3), de Mack Sennett, mostra bem a utilização de arquétipos de fácil identificação moral dos personagens. Por ser um filme mudo e com pouco mais de treze minutos de duração, não apresenta os personagens de forma aprofundada, privilegiando os estímulos visuais

de aparência e estereótipos. O filme trabalha com a tríade clássica do melodrama (mocinha, vilão e herói), inicialmente apresentando Mabel: a mocinha doce, amável, bem vestida e recatada, incorporando o arquétipo da “moça de família”, socialmente infligido às mulheres como modelo de conduta no início do século XX. Mabel logo encontra seu pretendente e herói do filme, que transmite a imagem de rapaz tímido e respeitador. Ambos passeiam de mãos dadas por um jardim. O filme corta para um homem bem vestido, de sobrancelhas grossas, bigode afilado, andar arqueado, fumando um charuto e com aspecto agressivo, claramente o vilão. Dessa forma, define-se, em poucos minutos, a intenção moral de todos os personagens.

Figura 3 – Cena de *Barney Oldfield's Race for a Life* (1913, dir. Mack Sennett)



Fonte: Old Hollywood⁴

A utilização de arquétipos permitiu ao melodrama o foco no contexto moral. Os arquétipos e sinais correspondentes ao melodrama criaram uma familiaridade determinante para a relação produto/público, permitindo ao espectador o conhecimento prévio do destino dos personagens. Assim, o espectador de melodrama sabe que, mesmo passando por perigos e adversidades, no final, o par central arquetipicamente construído como bom e virtuoso será recompensado.

O binômio amor/pecado também contribuiu para constituir o melodrama como importante referencial de educação para o sexo feminino. As mulheres dispunham

⁴ Disponível em: <<http://oldhollywood.tumblr.com/image/14483864195>>. Acesso em: jun. 2015.

de poucos lugares de diversão fora da esfera privada, sendo o cinema um dos poucos espaços de entretenimento que uma “mulher de respeito” poderia frequentar sozinha ou acompanhada de outra sem sofrer censura. Essa relação do público feminino com o melodrama influenciou diretamente as produções fílmicas. Muitos filmes possuíam fortes doses de sentimentalismo para atrair as mulheres. Esse cinema tornou-se um espaço didático de educação sentimental, um divã onde a mulher buscava entender o amor dentro da escala de valores patriarcais. Para Oroz (1999, p. 59), “o cinema foi o espaço no qual a mulher podia, de maneira mais aberta, discutir o famoso ‘amor’ para o qual fora induzida e sobre o qual se concentra a bateria dos valores patriarcais para ambos os sexos”. O melodrama promovia o amor puro e verdadeiro, fosse o amor fraternal, que resulta no sacrifício, fosse o amor entre homem e mulher, que não prejudica outras pessoas e cujo fim é o matrimônio. Segundo Oroz (1999), o amor tem uma conotação de pureza e elevação social e do cotidiano. Para ela:

A colocação judaico-cristã do amor ajuda a dar sentido à mediocridade da vida diária e faz com que as pessoas se sintam heróis de alguma coisa. Isto foi sublimado pelo melodrama, o veículo de massas mais eficiente para atuar como referencial deste valor. (OROZ, 1999, p. 62).

No melodrama, a paixão segue no sentido oposto ao amor, atuando de forma irracional e apenas motivada por desejos carniais. A paixão está associada ao pecado, à doença e à loucura; ela leva ao desejo que corrompe até o mais justo e, logo, está em contradição com a moral social, sendo aceita pela sociedade quando culmina na traição, na separação e na infelicidade, resultados que se configuram como uma punição. Amor e paixão constituem exemplos de como o melodrama articula o oculto moral, que sempre esteve presente nesse gênero. Independentemente de suas atualizações, transformações ou atuações em outros gêneros narrativos, o oculto moral se manteve como objetivo central no melodrama. Para Oroz (1999), a relação do melodrama com o oculto moral está intrinsecamente ligada à relação entre gênero e público. Nas palavras da autora (1999, p. 126),

[...] ao mudar a moral, de acordo com os contextos históricos, muda a relação gênero/público, já que as perspectivas deste estão entrelaçadas com as novas propostas culturais. Dessa maneira, a demanda do mercado reformula o melodrama, que usa formas comprovadas e aceitas.

Assim, a forma narrativa do melodrama continuou se atualizando, bem como os elementos que o constituem. A polarização entre o bem e o mal, uma das marcas do melodrama, deixa de ser absoluta; o gênero começa a experimentar outros contextos de disputas. Nas décadas de 1950 e 1960, houve uma tendência de separação entre o cinema popular e o cinema crítico e o melodrama foi considerado um gênero menor e sem grandes aspirações políticas. No entanto, a tentativa de desqualificá-lo era justamente a que mais o qualificava, já que, desde seu início, o melodrama cinematográfico norte-americano buscou o entretenimento popular, e não as questões políticas da crítica social. É importante ressaltar que esse processo deixou o melodrama cinematográfico alheio à sua forma canônica.

Com isso, percebe-se claramente a influência dessa mudança de postura nos filmes atuais, podendo facilmente ser encontrada, por exemplo, nos melodramas do diretor Pedro Almodóvar, que abusa da ironia e do deboche, sem que esse enredo seja considerado uma ofensa ao público ou inspire rejeição. Assim, o melodrama assume um tom irônico, presente na mídia e no imaginário sentimental. Para Xavier, (2003, p. 88):

O melodrama *pop* incorpora, por meio da paródia, os deslocamentos de valores operados pelo hedonismo da sociedade de consumo, desestabiliza as normas tradicionais de separação do masculino e feminino, trabalhando as normas de choque entre o arcaico e o moderno que tiveram seu lugar na Espanha com a queda do regime de Franco; formas de choque que nos brasileiros vivenciamos bem antes, e com densidade, na estética e na política do tropicalismo, a partir de 1967-68.

O imaginário sentimental apropriado pelo melodrama reformulado teve muitas versões até encontrar em Almodóvar sua vertente mais visível, a partir dos anos 1980. No Brasil, os filmes baseados na obra de Nelson Rodrigues representam bem essa nova configuração melodramática no cinema.

O cinema baseado na obra de Nelson Rodrigues é repleto de ironias à sociedade moderna, apresentando sempre o ressentimento em seus personagens, assim como a relação do homem com a morte. Essas características são visíveis na obra “O beijo no asfalto” (1961). Essa obra apresenta, também, elementos da modernidade tratados por Ben Singer (2004) ao falar da relação do homem com a morte por meios de transporte modernos e a mídia sensacionalista que se sustenta com a venda de jornais. Assim, “O beijo no asfalto” (1961) é um bom exemplo do melodrama popular brasileiro, no qual Nelson Rodrigues aproveitou referências do

cotidiano dos centros urbanos e seus estímulos para a composição do seu teatro. Para Xavier, as novas tecnologias não afetaram a essência do melodrama, que manteve no cinema seus elementos básicos. “O melodrama encontrou novas tonalidades vítreo-metálicas sem perder seu perfil básico, evidenciando sua adequação às demandas de uma cultura de mercado ciosa de uma incorporação do novo na repetição” (XAVIER, 2003, p. 89). Esses elementos são intensificados no filme “O beijo no asfalto”, de Bruno Barreto (1981), por meio de recursos tecnológicos do cinema.

Como ressaltou Xavier (2003, p. 89), o melodrama “é a forma canônica de um tipo de imaginação que tem manifestações mais elevadas na literatura”. A constante repetição atualizada do melodrama faz parte de seu processo histórico, no qual não é o conteúdo específico das polarizações que importa. A seguir, discorreremos sobre como o melodrama se atualizou e transcendeu para outras formas narrativas, transformando-se em algo mais que um gênero dramático.

1.4 Imaginação melodramática

Ao propor o conceito de imaginação melodramática, Peter Brooks (1995) pretende expor o significado de palavras e gestos que não expressam literalmente o que estão dizendo, para trazer à tona o embate entre forças ou valores morais. Para o autor, o domínio desses valores, mascarados pela superfície da realidade, pode ser chamado de “ocultismo moral”. Dessa forma, o modo melodramático busca localizar e articular o culto moral, expondo nossos desejos e interdições mais básicos.

Brooks (1995) levanta uma questão referente à manutenção dos fundamentos básicos do melodrama em outras formas narrativas, atuando como princípio de um modo de compreensão da vida cultural, social e política. O autor expõe suas ideias a partir do estudo de sua teoria aplicada às obras literárias de Balzac e Henry James. Esses autores, na concepção de Brooks (1995), se aproximam, em seus romances, dos meios expressivos e das instalações do melodrama.

No caso de Balzac, Brooks (1995) aponta a imaginação melodramática como central para a concepção de vida e representação artística. Segundo o autor (1995, p. 112, tradução nossa), “a lei do contraste poderia de fato ser considerada um dos cânones estéticos mais fundamentais de Balzac. Além disso, as dramatizações que

ele cria nascem de oposições absolutas e abrangentes”. Assim, a polarização moral é, para Balzac, uma lei fundamental e um princípio estético, no qual a arte exige um confronto de contrastes.

Percebe-se uma aplicação do conceito de imaginação melodramática em diversos entes de nossa cultura, como o cinema, a literatura, o teatro e as histórias em quadrinhos. Para Brooks (1995), o melodrama se atualiza porque a nova sociedade exige uma nova ficção para cumprir o papel regulador. Dessa forma, ele se torna uma imaginação que busca evidenciar a moral quando ela parece ter perdido seus alicerces.

Conforme Brooks (1995), a imaginação melodramática é uma forma de perceber o mundo que transcende a classificação de gêneros e narrativas, respondendo aos anseios da sociedade e do mercado. Segundo o autor (1995, p. ix), o estudo do modo melodramático se faz necessário diante de uma discussão crítica que percebe que “o melodrama é um sistema de estética coerente, com um repertório de recursos expressivos e dispositivos que podem ser submetidos a uma análise formal, sociológica e psicanalítica” (tradução nossa). O melodrama é um modo de imaginação e representação, no qual o apelo melodramático ocupa um ponto de destaque em nossa cultura de produção e recepção artística.

O modo melodramático está presente em uma expressiva quantidade de materiais que compõem nosso entretenimento diário, tais como: jornais, telejornais, telenovelas, séries, filmes e histórias em quadrinhos. Dentre eles, as telenovelas são as que mais incorporam o modo melodramático, já que quase sempre o enredo apresenta uma acentuada polarização moral, com protagonistas honestos, admirados por vizinhos e amigos. Esses protagonistas são perseguidos pelos antagonistas, geralmente inescrupulosos e movidos por paixões, cobiça ou ganância. Coincidências, peripécias, revelações e reviravoltas sempre se fazem presentes, assim como o forte apelo ao sentimentalismo. Um exemplo pode ser encontrado em cena da telenovela “Laços de família” (2000-2001), em que a personagem Camila (Carolina Dickmann) raspa a cabeça em virtude do tratamento de leucemia. A cena é construída de forma a trazer à tona os sentimentos que envolvem a perda do cabelo para as mulheres e o flagelo causado pela doença.

A modernidade trouxe ao ocidente a concepção da igualdade entre os indivíduos no que se refere a seus potenciais intelectual, racional e moral de ascensão tanto espiritual quanto social e material. Anteriormente, a igreja propagava

a crença em determinações divinas sob as quais, se o homem seria, ao longo de sua vida, senhor ou vassalo, dependeria exclusivamente da vontade de Deus. Já na modernidade, difundiu-se o discurso de que o indivíduo poderia mudar seu *status* social pelo próprio mérito e esforço. O iluminismo trouxe o homem para o controle do mundo pelo exercício da razão, enquanto a Revolução Francesa instituiu o ideário de igualdade entre os homens, sendo eles responsáveis pelos próprios destinos e senhores de si mesmos. Para Brooks, a modernidade se encontra em uma época pós-sacra, na qual o melodrama seria o modo ideal para imaginá-la. De acordo com o autor, o melodrama atende às necessidades desse período, no qual

[...] as polarizações e super dramatizações de forças em conflito representam uma necessidade de situar, evidenciar, tornar claras e operantes essas amplas opções de formas de existir que nós julgamos serem de importância absurda mesmo que nós não podemos encontrar sua origem em nenhum sistema de crença transcendental. (BROOKS, 1995, p. viii, tradução nossa).

Como citado anteriormente, o gênero melodrama nasceu no teatro francês, desenvolveu elementos narrativos e visuais que se espalharam para outros gêneros e que estão presentes em diversas formas narrativas. O termo melodrama deixa de ser o substantivo que identifica o gênero teatral para assumir a forma de adjetivo, melodramático, completando o sentido da imaginação proposto por Brooks (1995, p. xii), para quem “ele [o melodrama] tem a flexibilidade, a diversidade para dramatizar e explicar a vida em formas imaginativas que transgridem as tradicionais coações genéricas e as tradicionais delimitações entre alta cultura e entretenimento popular” (tradução nossa). Assim, a imaginação melodramática pode ser considerada como a presença de particularidades do gênero melodrama em obras que não seriam assim classificadas, como acontece em *O beijo no asfalto* (1981), obra analisada no terceiro capítulo deste trabalho.

Nessa perspectiva, encontram-se obras de autores que não são vinculados ao gênero melodrama, mas dialogam com seus elementos em suas narrativas, como, por exemplo: Pedro Almodóvar, Nelson Rodrigues, Rainer W. Fassbinder, entre outros. Esses autores exploram o modo melodramático de forma subjacente, por meio de conflitos domésticos ou pela intensificação de problemas cotidianos. Para Brooks (1995, p. 4), uma característica fundamental do modo melodramático é o desejo de expressar tudo: nada é poupado ou deixado de dizer; os personagens

atuam para dar voz ao indizível e aos sentimentos mais profundos. Segundo o autor, os dilemas diários da sociedade moderna, derivados de polarizações e escolhas, são levados para o melodrama pelo excesso e pela expressividade exacerbada.

A vida cotidiana está permeada de conflitos polarizados, uns discretos, outros evidentes. Ações como devolver um troco errado ou atravessar um sinal vermelho podem ser entendidas como momentos de vivência diária e mais elementar de conflitos entre “bem” e “mal”, “certo” e “errado”. Tais polarizações se fazem presentes em diversos momentos da vida cotidiana. O melodrama potencializa o aspecto emotivo por meio da narrativa ao explorar esses conflitos e exacerbar os dilemas morais neles envolvidos. Para Brooks, essa exposição é o centro de interesse da imaginação melodramática, o que o autor chama de “oculto moral”, entendido por ele como o domínio de valores espirituais operativos inseridos e mascarados pela superfície da realidade:

O oculto moral não é um sistema metafísico; é antes o repositório dos restos fragmentários e dessacralizado do mito sagrado. Ele tem comparação à mente inconsciente, pois é uma esfera de estar onde os nossos desejos mais básicos e interdições se depositam, um reino que na existência cotidiana pode aparecer camuflado, mas que devemos aderir uma vez que é o reino do significado e valor. O modo melodramático, em grande medida existe para localizar e articular o oculto moral. (BROOKS, 1995, p. 5, tradução nossa).

Assim, o interesse pela cena e pelo drama subjacente reside no “oculto moral”, na exposição do real infiltrado na narrativa dramática ou nas consequências que a realização dos atos mais simples pode desencadear. Conflitos dramatizados do mundo real servem de metáforas para o enredo melodramático, como no beijo de Arandir, um ato corriqueiro, repetido inúmeras vezes por milhares de pessoas, mas que, por meio do excesso e da expressividade exacerbada, trouxe ao personagem uma infinidade de problemas e dilemas morais. Para Brooks (1995, p. 6), no melodrama, “a excitação da trama é gerada quase exclusivamente de um conflito melodramático dentro do reino do oculto moral.” (tradução nossa). Desse modo, o excesso, o exagero e a intensidade dramática trazem, no melodrama, o “oculto moral” para um plano perceptível. Brooks tece um comentário a respeito da obra de Henry James que explana bem a relação metafórica do cotidiano com o “ocultismo moral”:

O modo jamesiano é mais sutil, mais refinado, mas visa a mesma coisa: a articulação total dos termos morais grandiosos do drama, uma afirmação de que o que está sendo jogado para fora no plano dos costumes é cobrado a partir do reino do ocultismo moral, que os gestos dentro do mundo nos referem-se constantemente para outro, conjunto hiperbólico de gestos onde a vida e a morte estão em jogo. (BROOK, 1995, p. 8, tradução nossa).

A imaginação melodramática persiste na exploração do mundo real e da vida social cotidiana como metáforas que nos remetem para o reino da realidade espiritual e para significados morais latentes. As coisas, as pessoas e as ações deixam de ser apenas o que são e passam a transmitir mensagens e significados de outra realidade. As metáforas servem para liberar significados ocultos, trazidos à tona por meio de ações desenvolvidas para criar um contexto moral expandido para a narrativa. Para Brooks (1995, p. 11), “o corpo da ética tornou-se uma espécie de deus *absconditus* que deve ser procurado, postulado, trazido à existência do homem através do jogo da imaginação espiritual” (tradução nossa). As metáforas, o conflito polarizado, o exagero e o excesso com o intuito de promover um contexto moral são representações necessárias para que se perceba a imagem espiritual em um mundo esvaziado da tradição do sagrado. Como exemplo, tem-se, no filme “Imitation of life” (1959), de Douglas Sirk, a cena em que Sara Jane persegue o carro fúnebre que leva o corpo de sua mãe, na qual o remorso por rejeitar a mãe negra dá o tom para o excesso, a emoção e o sentimentalismo da cena.

Ainda de acordo com Brooks (1995, p. 13), “a polarização de bons e maus trabalha para revelar as suas presenças e operação como forças reais no mundo. Seu conflito sugere a necessidade de reconhecer e enfrentar o mal, para combater e expulsá-lo, para purgar a ordem social.” (tradução nossa). Essa polarização apresentada por ele, tão latente no gênero melodrama, não se perpetua de forma obrigatória no conceito de imaginação melodramática. Considerando que o modo melodramático é flexível e maleável, existe uma constante negociação de seus elementos, assim, sua presença pode ser percebida em outros gêneros além do conflito polarizado bem *versus* mal. A imaginação melodramática é um modo de expressar valores morais demandados pela modernidade, atuando entre a razão e o espírito, proporcionando uma coexistência desses valores a partir de uma forma de ver o mundo.

2 PERFORMANCE, RECEPÇÃO E CINEMA

Melodrama e cinema construíram uma relação dialógica que ultrapassou a definição de gênero e perpetuou ramificações que abriram um leque de incidência nos mais variados estilos, gêneros e narrativas. A permanência do melodrama, impregnado em diversas narrativas, alcançou o patamar de imaginário, mantendo-se presente, principalmente, no cinema. O melodrama imprime no público intensas sensações, a partir de uma atmosfera de sonhos e fantasias que guiam o espectador por caminhos que, mesmo já conhecidos, permanecem cheios de surpresas e reviravoltas. Neste capítulo, analiso como acontece esse percurso, entendendo a posição que cinema e espectador ocupam nesse processo. Ao considerar a movimentação conceitual que gera o estudo das relações entre melodrama, cinema e espectador, percebe-se que as reflexões que melhor amparam este estudo estão presentes nas teorias que envolvem as “performances culturais”.

Dessa forma, fez-se necessário, inicialmente, entender o que são as “performances culturais” e quais os seus pontos de contato com o cinema. Assim, observou-se que, em uma sessão de cinema, a partir de um acordo entre quem produz a imagem e quem a recebe, acontece uma relação de comunicação poética, despertando emoções que dialogam com diversos sentimentos específicos, os quais levam cada espectador a experienciar individualmente as suas próprias reações em um nível de respostas pessoais. Essas emoções são despertadas pela comunicação poética entre filmes e espectador.

2.1 Performances culturais

O primeiro a estabelecer o conceito de performances culturais foi o antropólogo, filósofo e psicólogo polonês Milton Singer, no ano de 1955, a partir do diálogo com o sociólogo Robert Redfield. Segundo Robson Camargo (2013), o conceito de performances culturais proposto por Singer está ligado a uma metodologia interdisciplinar, que pretende um estudo comparativo das civilizações, de seus processos de desenvolvimento e contaminações, entendendo a cultura por meio de seus produtos “culturais”. Nessa metodologia interdisciplinar, Singer propõe uma abordagem plural, a partir da observação, por diferentes olhares, sobre o

mesmo ponto. Nesse contexto, a antropologia e o teatro engrossam o caldo e se misturam a outras disciplinas, dependendo do ponto de observação.

De acordo com Camargo (2013), Singer acreditava que o estudo de uma civilização não poderia se concentrar em apenas determinada disciplina acadêmica, mas numa convergência de pensamentos que se estabelecem entre os saberes de diferentes áreas do conhecimento. “As performances culturais colocam em foco determinada produção cultural humana e, comparativamente, a partir dela, em contraste, procura entender as outras culturas com a qual dialoga, afirmativamente ou negativamente.” (CAMARGO, 2013, p. 2). Esse conceito ajuda a entender determinada manifestação ou produto cultural a partir do estudo de diversas percepções de cultura ou sociedade em que estão inseridas, propondo uma forma complexa e comparativa de análise desses acontecimentos, produtos, produtores e receptores.

Segundo Camargo (2013), Singer sugere a análise das performances culturais a partir de dois pontos estruturais: o social e o cultural. O levantamento dessas estruturas resulta em dados diferentes e necessários para determinar as derivações estruturais de qualquer tradição cultural (CAMARGO, 2013, p. 5). Dessa forma, as performances culturais não buscam apenas o levantamento ou o registro de determinada cultura, mas sim o estudo desta como uma forma em processo de diálogo, considerando suas múltiplas configurações, em seu processo contraditório de formação, de constituição e de movimento do que foi, do que é e do que pode se tornar. Assim, para Camargo (2013, p. 11), as performances culturais são

um conceito metodológico que se estabelece no movimento das contradições das culturas e tem como objetivo analisar fenômenos concretos em suas distintas manifestações, identificar os elementos de mudança ou adaptação nestas tradições contraditórias.

Os estudos das performances culturais se dedicam a uma grande variedade de manifestações e de seus processos simbólicos, desde festas tradicionais, rituais e celebrações sagradas ou profanas até o estudo de jogos, cantos, danças diversas e também práticas espetaculares e teatrais. Singer destaca que essas manifestações e estruturas culturais estão constantemente em convivência, diálogo e influência com os meios de comunicação de massa, o que leva tanto à “modernização” como à construção ou reconstrução da própria “tradição”. Esse

entendimento é base para uma categoria de análise desenvolvida por ele a partir dos estudos de Charles Peirce e de Roman Jakobson: a “antropologia semiótica”.

Dentre os estudiosos que ajudaram a conceituar as performances culturais, podemos destacar o diretor de teatro Richard Schechner e o antropólogo Victor Turner. A relação entre eles se deu a partir da troca de saberes que redirecionaram as pesquisas de cada um para novas formas de olhar.

Turner (1985, p. 12) fala da relação do teatro com a antropologia ao descrever seu encontro com Schechner em Nova Iorque antes de uma palestra de Clifford Geertz: “os processos teatrais que Schechner têm disponíveis são verdadeiros laboratórios de experiências performáticas que normalmente são inacessíveis ao campo dos antropólogos.” Nesse encontro, o antropólogo foi afetado pelo teatro e o diretor de teatro pela antropologia. Turner e Schechner perceberam pontos de diálogos entre suas teorias e um ponto de partida para uma pesquisa conjunta, estando aquele envolvido em estudos de rituais de passagem e tendo criado o modelo de dramas sociais, proveniente de sua vivência com o povo Ndembu. Assim, participou com Schechner da elaboração de uma teoria da performance, que propõe dar conta de um “conjunto de gêneros performativos encontrados em todas as sociedades do mundo globalizado, incluindo ritual, teatro, música, dança, festas, narrativas, esportes, movimentos sociais e políticos e encenações da vida cotidiana” (LANGDON, 2006, p. 163).

Turner é uma referência em estudos sobre a antropologia da performance devido ao seu trabalho sobre os dramas sociais e a antropologia da performance e da experiência. Seu envolvimento com os estudos da performance e o contato com Richard Schechner foram decisivos para o desenvolvimento dessas teorias. Para Turner (1985, p xii), “Schechner abriu um novo mundo de técnicas performáticas para seus estudos”.

O contato com o teatro não era novidade para Turner, pois este sempre esteve presente em sua vida: ele era filho de Violet Witter, atriz e uma das fundadoras do Teatro Nacional Escocês nos anos de 1920. Essa familiaridade com o ambiente influenciou suas pesquisas desde o início, visto que “quando começa a desenvolver seus trabalhos de campo percebe uma espécie de teatralidade inerente ao ser humano” (COSTA, 2014, p. 50). Essa relação entre homem e teatralidade cativou o interesse de Turner logo em suas primeiras publicações: “em *Schism and Continuity in an African Society*, ele supõe que ritos de passagem, assim como

dramas sociais, evocam uma forma estética que se encontra na tragédia grega” (DAWSEY, 2005, p. 164).

Mesmo com uma relação próxima ao teatro, foi somente a partir da troca de saberes e da colaboração com Schechner que Turner percebeu respostas, ou melhor, questões que correspondiam às suas pesquisas. Desse contato surge, nos anos 1970, o campo de estudo em antropologia da performance, que relaciona, de forma incisiva, antropologia e teatro.

A experiência nas aldeias Ndembu possibilitou a Turner o desenvolvimento de sua teoria, que culminou na elaboração do modelo de drama social – seu principal instrumento de análise –, base para seus estudos em antropologia da performance e antropologia da experiência. Para Dawsey (2005), o modelo Turner propunha um desvio metodológico da antropologia britânica, buscando detectar os substratos mais profundos do universo social e simbólico:

Para se entender uma estrutura, é preciso suscitar um desvio. Busca-se um lugar de onde seja possível detectar elementos não-óbvios das relações sociais. Estruturas sociais revelam-se com intensidade maior em momentos extraordinários, que se configuram como manifestações de “anti-estrutura”. (DAWSEY, 2005, p. 165).

Dessa forma, o antropólogo, imerso no campo de observação, procura acompanhar os movimentos surpreendentes da vida social, provocando possibilidades de comunicação com estratos inferiores, mais fundos e amplos da vida social.

Para Turner, performance e experiência estão intrinsecamente ligadas. O conceito de experiência proposto por ele dialoga com o entendimento que se tem da relação entre performances culturais, cinema e público. Ao pensar na palavra experiência, podemos tender a procurar, em nossas vidas, os momentos marcantes que possam ter servido de aprendizado. Geralmente, somos levados pelas lembranças de momentos que nos causaram sofrimento e que, depois de passar por ele, aprendemos alguma coisa. Ao estudar o conceito de experiência apresentado por Turner (2005), fica perceptível que, por mais estranho que possa parecer, existe sim uma relação entre esses fenômenos. Durante a vida, passamos por diversas “experiências” que interrompem nosso comportamento cotidiano e, na maioria delas, não há uma carga negativa, mas, apenas, diferenciada. Experiências como o primeiro dia na escola, o primeiro beijo ou aprender a dirigir são, ao seu modo,

formativas ou transformativas de acontecimentos pessoais ou em grupo. Para Turner (2005, p. 179), “as emoções de experiências passadas dão cor às imagens e esboços revividos pelo choque no presente.” Em seguida, refletimos e tentamos encontrar significado naquele acontecimento, “seja através da dor ou do prazer, e que converteu a mera experiência em uma experiência. Tudo isso acontece quando tentamos juntar passado e presente.” (TURNER, 2005, p. 179). Essas experiências interrompem nosso comportamento rotineiro por meio do choque de dor ou prazer.

Turner (2005) faz uma leitura de Wilhelm Dilthey sobre o “significado” que, para este, emerge quando confrontamos experiências passadas com as atuais. Esse confronto de experiências incita a expressão ou comunicação com os outros. Segundo Turner (2005, p. 180), “Somos seres sociais e queremos dizer o que aprendemos com a experiência”. Dessa expressão de experiências surgem produções estéticas. A arte depende dessa nossa necessidade de expressar ou declamar nossas experiências, de nos comunicarmos.

A arte é o meio pelo qual fazemos isso e expressamos nossos significados, obtidos a duras penas. A esse respeito, Turner (2005, p. 180) considera que Dewey “viu uma conexão intrínseca entre a experiência, seja ela natural ou social, e a forma estética”. Ainda conforme esse autor, a experiência só pode ser totalmente completa se assumir uma forma de expressão intrínseca a outros. Para ele, as artes dependem dessa expressão motivada pela experiência para confessar e declamar. “Estes significados obtidos pelo confronto de nossas experiências devem ser ditos, pintados, dançados, dramatizados, enfim, colocados em circulação” (TURNER, 2005, p. 180).

Turner apresenta os conceitos de Dilthey e Dewey sobre a experiência e as formas estéticas: para o primeiro, a produção artística se dá de forma intrínseca e natural, guiada pelas fases da experiência, ou constitui uma realização que atinge as profundezas do ser. Já na visão de Dewey, percebe-se uma produção artística menos racional e mais voltada para as emoções, pois, para ele, “o artista realiza seu pensamento nos próprios meios qualitativos com os quais ele trabalha, e os termos situam-se tão próximos ao objeto que ele está produzindo que se confundem diretamente neste.” (McDERMOTT apud TURNER, 2005, p. 181). Já para Dilthey, o significado e sua expressão na performance surge pela cultura e psicologia, pelo conhecimento racional ou pela experiência vivida.

Turner (2005, p. 181) propõe uma avaliação das formas em que os filósofos Dilthey e Dewey relacionam a experiência: segundo ele, Dilthey a percebe como um processo psicológico, em que “ele via a busca pelo significado e sua expressão na performance como manifestação das fases de luta e consumação”, diferente da proposta de Dewey, que propõe a experiência enquanto fenômeno biológico. Entretanto, Turner (2005, p. 181) ressalta que

ambos enfatizaram que a estética tem sua gênese na experiência humana sensível e não procede de um domínio ideal, ou de um reino platônico de arquétipos superiores às atividades humanas vulgares que, supostamente, ele deveria avaliar e organizar.

Com isso, Turner (2005) relembra que, para os dois autores, as artes têm suas origens nas cenas e objetos da experiência humana. Dessa forma, não podem ser consideradas à parte deles. Segundo Turner, o teatro é herdeiro dos “rituais tribais”, onde o sobrenatural deu lugar ao entretenimento e lazer estético. Nesse sentido, a forma estética do teatro é inerente à vida sociocultural, “mas o caráter reflexivo e terapêutico do teatro, cujas origens remontam a fase reparadora do drama social, precisa recorrer às fontes do poder frequentemente inibidas na vida do modo indicativo da sociedade.” (DEWEY apud TURNER, 2005, p. 184).

Portanto, percebemos, na leitura de Turner, um argumento de que a experiência completa a expressão do eu e, conseqüentemente, do mundo. Para ele (2005, p. 184), “a antropologia da experiência encontra, em certas formas recorrentes de experiência social – entre elas, os dramas sociais –, fontes de forma estética, incluindo o drama de palco.”. O autor relaciona a experiência com a expressão artística, sendo essa relação o mote para a produção do *performer*. Dessa forma, a experiência se faz presente, também, na recepção do público e é responsável pela compreensão e pelo entendimento da obra. Entendemos, então, a performance como um fenômeno de caráter estético e com diálogos de experiências entre quem a produz e quem a recebe.

Para Turner (2005), a experiência social é o gatilho que desperta a produção em diferentes formas estéticas. O autor tece pontos de contato entre teatro e antropologia, o que aproxima sua teoria de nosso entendimento de que o cinema configura situações características de performances culturais. Dessa forma, ele é percebido como representante do mundo e da vida humana, de maneira que seria

improvável em outras formas narrativas. O cinema criou um universo visual com uma nova forma de apresentar a “realidade”, que interferiu significativamente na maneira de representar e conceber o mundo e a vida humana. Roberto Abdala Júnior e Micheline Madureira Lage (2015, p. 347) argumentam que

[a] câmera cinematográfica invadiu, por assim dizer, um mundo que não se permitia apreender, dando a ver e conhecer outros aspectos do real, como inventou alternativas de observação do homem em suas práticas e encenações *da* e *na* vida, inaugurando uma linguagem que “coloca em cena” experiências humanas de forma, absolutamente, inusitada.

Para Abdala Júnior e Lage (2015), uma sessão de cinema propicia um momento próprio de fruição estética e performances culturais, no qual o espectador experimenta um mundo de outro apresentado em cenas. Os autores lembram que essa relação de comunicação se aproxima dos conceitos de performances propostos por Bauman e Briggs, ressaltando que o caráter tecnológico do cinema apresenta uma comunicação diferenciada daquelas descritas por esses autores, mas que os momentos de rompimento no fluxo de comunicação cotidiana sinalizam o cinema como um evento performático, devido ao seu caráter estético e ao apelo à experiência.

Esther Jean Langdon (2006) faz uma abordagem da importante participação de Richard Bauman e Charles Briggs no processo de desenvolvimento da teoria da performance nos estudos antropológicos nos Estados Unidos, partindo dos estudos de folclore, sociolinguística e antropologia. Para Langdon (2006), Bauman definiu o campo de pesquisa em arte verbal com a publicação do artigo “Verbal art as performance”, em 1975, e do livro publicado dois anos depois com o mesmo título. Segundo a autora, é nesses trabalhos que Bauman estabelece a performance como um evento comunicativo no qual a função poética é dominante. Essa leitura se faz ao entender que “a experiência invocada pela performance é consequência dos mecanismos poéticos e estéticos produzidos através de vários meios comunicativos simultâneos” (LANGDON, 2006, p. 166). Bauman e Briggs são estudiosos da sociolinguística e da preocupação com o papel da linguagem na vida social. Para eles, os estudos das performances buscam compreender o papel da linguagem e da poética na vida social e cultural. Para esses autores,

A pesquisa centrada na performance pode gerar uma maior compreensão de diversas facetas do uso da linguagem e suas interrelações. Já que as contrastantes teorias da fala, e suas preposições metafísicas correlatas, abarcam mais do que apenas o evento de discurso em si, os estudos de performance podem abrir um campo mais amplo de perspectivas sobre como a linguagem pode ser estruturada e quais papéis pode exercer na vida social. (BAUMAN; BRIGGS, 2006, p. 189).

A teoria da performance surgiu na antropologia linguística e no folclore, entre 1970 e 1975, como palavra-chave em diversos segmentos de pesquisas, encabeçando pelo menos três reorientações críticas que movimentavam esses campos afins. A primeira delas envolvia a performance no aspecto central de uma linguística alternativa e socialmente constituída, com a forma moldada pela função social, na qual “a linguagem tem significado tanto social quanto referencial, e as funções comunicativas da linguagem na constituição da vida social são fundamentais para sua essência” (BAUMAN; BRIGGS, 2006, p. 214). A segunda perspectiva, trazida à tona no bojo da performance, se deu no folclore, fundamentada na reorientação de uma visão tradicionalista do folclore como itens culturais que persistem no tempo para uma concepção do folclore como um modo de ação comunicativa. A terceira reorientação trazida pelos estudos da teoria da performance ficou marcada pelo esforço para estabelecer um espaço mais amplo, nas teorias linguística e antropológica, para a poética, a arte verbal. Essa concepção encontrava uma resistência profundamente enraizada na epistemologia e na ontologia ocidental. Para essas duas, “a poética é um enfraquecimento da linguagem, funcionalmente nula ou desprovida de valor, irrelevante para o que realmente faz funcionar a linguagem ou a sociedade” (BAUMAN; BRIGGS, 2006, p. 214).

Bauman e Briggs (2006) acreditavam que o uso artístico da linguagem na condução da vida social não deveria ser visto apenas de forma secundária e derivativa, como vem sendo tratado por antropólogos e linguistas que acreditam que seu uso estético atua de forma periférica, ou mesmo parasitária, em relação às áreas “centrais” da linguística, como, por exemplo, a fonologia, a sintaxe e a semântica. Nas palavras de Bauman e Briggs (2006, p. 215), “o foco no uso artístico da linguagem na condução da vida social abriu caminho para uma compreensão da performance enquanto constitutiva socialmente e eficaz, não apenas secundária e derivativa”. Para os autores, o estudo da performance oferece um enquadramento que convida à reflexão crítica sobre os processos comunicativos. Embora as

pesquisas desses autores tenham como foco a arte verbal e as tradições orais, suas teorias são aplicáveis a diversas outras situações de performances, como o cinema.

Langdon (2006) recorre a Roman Jakobson para tratar da função poética nas performances como atributo que ressalta o modo de expressar a mensagem sem interferir em seu conteúdo:

A performance é um evento situado num contexto particular, construído pelos participantes. Há papéis e maneiras de falar e agir. Performance é um ato de comunicação, mas como categoria distingue-se dos outros atos de fala principalmente por sua função expressiva ou “poética”. (JAKOBSON apud LANGDON, 2006, p. 167).

Bauman e Briggs argumentam que os *performers* e a audiência não devem ser tratados apenas como fontes de dados, mas como parceiros intelectuais que podem fazer contribuições teóricas substanciais. Esse pensamento é a essência da abordagem desenvolvida por eles, que trata de como as performances são construídas pelos participantes do evento, examinando o evento artístico e o ato artístico. “A função poética ressalta o *modo* de expressar a mensagem e não o conteúdo da mensagem.” (LANGDON, 2006, p. 167, grifo do autor).

Abdala Júnior e Lage (2015) falam sobre os “diálogos com a cultura histórica” a que os filmes de temática histórica recorrem, propondo “uma interação semiótica com a cultura histórica do público, visando à criação de situações performáticas.” (ABDALA JR.; LAGE, 2015, p. 349). Essas situações performáticas apontadas por esses autores ficam evidentes em outros pontos de diálogos entre os filmes e as experiências do público. Adiante, são analisados outros olhares sobre a relação do espectador com o cinema que também podem ser entendidos como situações performáticas.

2.2 Performance, recepção e cinema

Do mesmo modo que textos só existem na medida em que existem leitores, os filmes só existem na medida em que existem espectadores. Dessa forma, seria imprudente ignorar os espectadores em um processo de estudo do cinema, afinal, o público dedica algumas horas do seu tempo para acompanhar os desdobramentos das histórias contadas. Assim, exponho, aqui, relações entre o público e o cinema, a partir de estudos sobre recepção presentes em teorias que tratam da relação entre

espectadores e performances. Não é difícil perceber, nesse abrangente leque de estudos sobre performances, um lugar próprio para o espectador, seja ele em rituais (TURNER, 1974), em apresentações cênicas (SCHECHNER, 2011), em processos comunicativos (BAUMAN; BRIGGS, 2006) ou mesmo durante a leitura, como propõe Paul Zumthor (2007).

Paul Zumthor apresenta, em seu livro *Performance, recepção, leitura* (2007), a ideia da recepção performancial de uma obra. Para o autor (2007, p. 50), “a performance é o momento da recepção: momento privilegiado, em que o enunciado é realmente recebido.” Ele segue sua teoria a partir da leitura do texto poético como performance de recepção, o que não limita o modelo proposto ao texto, pois nele se encontram afinidades com outras formas de recepção estética. Fazendo uma leitura de Zumthor a partir de sua teoria sobre a “recepção do texto poético” como recepção performancial, percebe-se claramente um diálogo com a recepção em cinema. Ao falar que a posição do corpo e as características do espaço são determinantes para a máxima percepção no ato da leitura, Zumthor apresenta requisitos que também atuam no processo de recepção cinematográfica, principalmente no que tange às características do espaço, que contribuem para o envolvimento do espectador em um efeito poético e de prazer estético popularmente conhecido como “magia do cinema”.

O cinema, enquanto espaço de exibição de filmes, proporciona ao espectador uma intenção semiótica, uma abertura para a interpretação de signos que ele poderá ler diretamente. O espectador rompe com o espaço “real”, a tela se torna uma fissura pela qual ele se transporta para um mundo imaginário. Para Féral (2003, p. 36), essa é uma situação performancial que, nas palavras da própria autora, “aparece, então, como uma operação cognitiva, e eu diria mais precisamente fantasmática. Ela é um ato performático daquele que contempla e daquele que desempenha.” (tradução nossa). Assim, o espectador participa de uma performance com sua experiência, individualidade e imaginário.

Bauman e Briggs (2006) explicam que a performance é uma ação que convida à uma reflexão crítica em um processo comunicativo. Considerando que a comunicação é uma ação dialógica, nenhum dos envolvidos, “atores” e “audiência”, atuam de forma passiva. Todos os envolvidos no processo comunicativo devem ser tratados como parceiros intelectuais que podem fazer contribuições teóricas substanciais ao processo comunicativo. Para os autores (2006, p. 207), na

performance “a encenação da função poética, é um modo de comunicação altamente reflexivo”.

Ao tratar da relação entre performance e leitura, Zumthor (2007) esclarece que a primeira acontece quando o poema está em cena, enquanto a segunda está relacionada ao poema atuando no interior de um corpo e de um espírito. Nesse sentido, o autor convoca o poeta e diretor teatral Artaud, que remete o entendimento da relação entre performance e leitura para o teatro. Zumthor (2007) reconhece o modelo teatral como representante de toda complexidade da prática poética, pois, para ele (2007, p. 61-62), “(a partir, sem dúvida da antiguidade helênica), o texto teatral procede de uma escritura, enquanto sua transição requer a voz, o gesto e o cenário; e sua percepção, escuta, visão e identificação das circunstâncias”. Nesse sentido, uma apresentação teatral parte da leitura e da interpretação de um texto escrito. “Assistir a uma representação teatral emblematiza, assim, aquilo ao que tende – o que é potencialmente – todo ato de leitura” (ZUMTHOR, 2007, p. 62). Em sua raiz, o texto teatral e o texto poético são iguais, emocionam e despertam sensações nos leitores. Entretanto, o texto teatral se desprende das linhas fixas, passa a apresentar as experiências dos *performers*, suas interpretações e identidades.

O cinema segue essa necessidade de transformar personagens, cenários e sons em uma narrativa poética. Partindo de um texto, o diretor, os atores e toda a equipe técnica propõem uma “leitura” que será interpretada pelos espectadores. O cineasta Bruno Barreto, ao realizar o filme “O beijo no asfalto” (1981), fez uma “leitura” do texto dramaturgicamente de mesmo nome, do dramaturgo Nelson Rodrigues. Para Zumthor (2007, p. 62), “escrito, o texto é fixado, mas a interpretação entregue à iniciativa do diretor e, mais ainda, à liberdade controlada dos atores, de sorte que sua variação se manifesta, em última análise, pela maneira que é levado em conta por um corpo individual”. Ao assistir ao filme “O beijo no asfalto” (1981), o espectador faz uma leitura a partir da leitura do diretor sobre o texto de Nelson Rodrigues. O filme é uma realização poética do diretor, mas se será ou não percebido enquanto poesia dependerá individualmente de cada espectador.

Os filmes podem ser associados ao texto poético no que tange às diferenças entre texto literal e poético. A narrativa cinematográfica diferencia o filme do registro audiovisual e tanto o texto poético quanto o filme proporcionam aos leitores e espectadores um prazer estético que transcende a necessidade da informação

presente no texto literal e no registro audiovisual. Ao falar da comunicação “poética”, Zumthor (2007, p. 64) esclarece que:

O fato de base, que constitui em poética essa comunicação, é, lembro-o, sua tendência ou sua aptidão para gerar mais prazer do que informação: alcance geral que acentua o elemento hedônico, sem que a informação seja necessariamente negada, tanto faz; a maior parte dos textos literários são também, em certa medida, informativa, mas sua função informativa passa para segundo plano.

No cinema, o espectador faz uma “leitura” da narrativa cinematográfica, interpreta e dá sentido a um conjunto de sensações múltiplas que estão ligadas ao ato de “ver” um filme. Essa forma de “ver” um filme difere o cinema de um registro audiovisual.

Para Zumthor (2007), a performance é um ato único de participação, constituído de transmissão e recepção, que gera prazer. Segundo o autor (2007, p. 69), “na situação performancial, a presença corporal do ouvinte e do intérprete é presença plena, carregada de poderes sensoriais, simultaneamente, em vigília.”. Assistir a uma sessão de cinema é participar de um processo de recepção, no qual todos os sentidos do corpo, a inteligência e a emoção se encontram misturados simultaneamente. Dessa forma, corroborando a ideia de Zumthor (2007) ao escrever que a presença se dá quando a adesão à comunicação poética acontece de forma tão intensa que compromete as energias corporais, percebemos o cinema como um tipo de performance, cuja diferença reside apenas na intensidade da presença.

Ao falar da leitura de uma poesia, Zumthor (2007, p. 81) ressalta que “a percepção é profundamente presença. Perceber lendo poesia é suscitar uma presença em mim, leitor.” Nesse caso, podemos entender o espectador como um corpo que sente a energia poética carregada de uma presença. Por sua vez, a performance é uma comunicação poética em que todos os envolvidos sentem e reproduzem essa energia de forma prazerosa.

Podemos, assim, dizer que o espectador, em uma performance, dedica-se a ela de “corpo e alma”. No cinema não é diferente: ele prepara o espectador para que essa dedicação seja o mais eficiente possível e este tem seu corpo suscetível a inúmeras provocações sensoriais provocadas pelo próprio cinema, na medida em que os bancos são confortáveis, o som é distribuído de forma a propiciar melhor qualidade de efeitos e a tela iluminada no espaço escuro não permite que sua

atenção escape a estímulos externos. Esses elementos foram organizados e pesquisados para garantir uma capacidade máxima de recepção, de forma a permitir ao espectador o arrepio, o coração acelerado, as lágrimas e uma série de movimentos involuntários próprios do corpo.

O corpo se estabelece, dessa forma, como um aparato sensorial pelo qual acontece a recepção. Assim, o espectador sente a performance com os poros abertos para absorver a energia poética. No cinema, os *performers* não estão presentes, mas o filme reproduzido libera as energias e suas presenças sobre os espectadores. Essa ideia dialoga com o modelo performancial que Zumthor propôs para leitura:

Na leitura, essa presença é, por assim dizer, colocada entre parênteses; mas subsiste uma presença invisível, que é manifestação de um outro, muito forte para que minha adesão a essa voz, a mim assim dirigida por intermédio do escrito, comprometa o conjunto de minhas energias corporais. (ZUMTHOR, 2007, p. 69).

Ao tratar da recepção durante a leitura, Zumthor (2007) afirma que o corpo absorve a energia poética e, em nossa individualidade, essa energia se transforma em poesia de acordo com nossas experiências. É nessa transformação que o sujeito encontra a obra e, de maneira indivisivelmente pessoal, acontece a performance.

Zumthor (2007) destaca algumas características que ajudam a entender a relação entre recepção e performance. Para o autor, a performance é imediatista, situada no momento presente, enquanto a recepção designa um processo que tem duração imprevisível, podendo ser mais ou menos longa. Assim, a performance é o ato prático do *performer*, enquanto a recepção pode ser entendida como seus desdobramentos. Segundo ele (2007, p. 50), “pode-se hoje falar da recepção de Virgílio e de Homero; mas nos situamos a uma tal distância temporal desses autores que o termo performance não tem mais sentido em relação a eles”. O próprio Zumthor admite que os meios audiovisuais modificaram as condições da performance, destoando um pouco do esquema esboçado por ele. Entretanto, ressalta que as modificações não tocaram na natureza da performance. Os meios audiovisuais proporcionaram às performances o aumento de sua duração em termos reprodutivos, pois uma performance pode ser repetida indefinidas vezes e, com isso, aumenta, proporcionalmente, a abrangência da recepção.

De acordo com Zumthor (2007), a partir da leitura do texto o leitor cria as imagens e completa as tramas por meio de uma ilusão própria da arte. Esses elementos de ilusão e performance defendidos pelo autor podem ser percebidos também em outros espaços de produção artística, como o teatro e o cinema, pois tanto em um quanto em outro o espectador é envolvido de forma a construir sua própria ilusão. O cinema é um eficaz aparato sensorial de comunicação com o público, instaurando-se com uma competência tecnológica capaz de “criar ilusão” a partir de forças que se expressam e se revelam pelo olhar.

Percebe-se, aqui, um diálogo com o conceito de teatralidade proposto por Josette Féral (2003). A autora escreveu inúmeros ensaios tratando da relação do espectador com a teatralidade que, para ela, não é um fenômeno estritamente teatral, e sim um processo que cria um espaço virtual por meio do “olhar”. Esse espaço pertence ao outro, é o caminho por onde a ficção pode emergir. Ao falar do papel da teatralidade do lugar na construção da teatralidade da cena, a autora nos ajuda a entender como esta influencia a relação do espectador com o cinema.

Segundo Féral (2003), o espaço libera para o espectador elementos que compõem a cena mesmo sem a presença do ator ou o início da representação. Isso acontece porque o espectador sabe que naquele espaço acontecerá uma performance e esse saber direciona seu olhar. Assim, o espaço é fundamental para a teatralidade, porque prepara o espectador para a performance que será representada. A autora ressalta que o espaço, por si só, não é determinante para a teatralidade, é necessário que o espectador reconheça e construa o espaço ficcional.

Nicolas Evreinoff (1927), dramaturgo russo do início do século XX, fala da teatralidade e das relações do espectador com o teatro. Para ele, há, no teatro, um momento da percepção teatral, um acordo silencioso entre o espectador e o ator, no qual o primeiro aceita adotar determinadas atitudes em respeito ao ator e este, por sua vez, compromete-se a permanecer fiel à atitude concedida até onde seja possível. O espectador assume essa postura e abre-se para receber a comunicação poética, sabendo que o céu pintado no pedaço de pano não é real, mas se esforçando para percebê-lo como autêntico. Quanto mais o espectador se distancia da realidade do cenário, procurando receber a mensagem estética que o *performer* está transmitindo, mais emotivo ele se torna. “Desde o princípio até o final, o teatro é uma mentira, uma ilusão, uma mentira premeditada, uma ilusão premeditada.

Entretanto, a mentira é tão encantadora e a ilusão tão fascinante, que sem ela não valeria a pena viver em nosso mundo” (EVREINOFF, 1927, p. 141, tradução nossa). Para o autor, a recepção é o momento em que nos distanciamos de nossa realidade e embarcamos na ilusão, que se revela um elemento vital.

Segundo Féral (2003, p. 34), “para que a ilusão seja perfeita, depende menos da complexidade das técnicas utilizadas, que do acordo profundo entre ator e público”. A ilusão pode acontecer no mais pobre circo sem lona, a depender apenas do esforço de palhaços, mágicos e acrobatas em dar o melhor para convencer o público, assim como o público não levará em conta a precariedade do picadeiro, sendo guiado apenas pela comunicação poética com os artistas. Essa ideia dialoga com a intenção de alguns cineastas contemporâneos, que julgam a história contada mais importante do que o aparato cinematográfico que a capturava, produzindo filmes com tecnologias audiovisuais mais acessíveis. O consumo desses filmes depende do entendimento e da aceitação do público quanto à forma com que ele foi produzido. Ao falar do jogo existente entre quem produz e quem recebe a imagem, Xavier (2003, p. 35) afirma que

para iludir, convencer, é necessário competência, e faz parte dessa saber antecipar com precisão a moldura do observador, as circunstâncias da recepção da imagem, os códigos em jogo. Embora pareça, a leitura da imagem não é imediata. Ela resulta de um processo em que intervêm não só as mediações que estão na esfera do olhar que produz a imagem, mas também aquelas presentes na esfera do olhar que as recebe. Este não é inerte, pois, armado, participa do jogo.

A teatralidade presume um acordo entre ator e espectador, no qual este só vivencia essa ilusão quando assume o estado de receptor e permite que haja uma troca de sensações poéticas entre o *performer* e o espaço. Segundo Féral (2003, p. 34),

A teatralidade não está ligada às formas artísticas e, tampouco, estéticas. O que está funcionando aqui é o consenso, o público aceita um acordo inicial, e aceita prolongar a situação jogando o jogo, mantendo certos limites que estão implícitos a situação. (tradução nossa).

Dessa maneira, a teatralidade é um fenômeno que depende, em grande parte, do espectador, que será também responsável por sua construção.

Ao abordar a relação dos *performers* com os espectadores, Richard Schechner (2011, p. 157) cita dois exemplos que ilustram bem a participação do

público no processo de construção da ilusão teatral. O primeiro fala da apresentação do épico folclórico indiano, “Ramlila”, da cidade de *Ramnagar*, o mais conhecido da Índia. Durante sua apresentação, os diretores do espetáculo se colocam atrás dos *performers*, soprando o texto e as ações conforme descritas no livro, para que tudo aconteça de acordo com o que está escrito. Essa prática é comum nessas apresentações, por isso os espectadores não ficam pensando que, por causa da presença dos diretores ou até de suas intervenções, as ações do *Rama* ou do *Hanuman* sejam menos “reais”. A participação do diretor faz parte do espetáculo e, por isso, os indianos já estão habituados à sua presença indireta em cena. A ausência do diretor talvez causasse um estranhamento nos espectadores, o que acarretaria em prejuízos à construção da teatralidade da cena. Esse exemplo ilustra bem a relação dos espectadores com o tipo de performance ou gênero que será apresentado. A audiência tem o conhecimento prévio ou, pelo menos, uma ideia do tipo de performance que prestigiará e se prepara para recebê-la. Outro exemplo fala de uma trapezista que, em determinado momento da apresentação, fica presa pelo tornozelo sem conseguir voltar à posição de segurança. Nesse momento, a música para e o público prende a respiração. Uma queda seria fatal, mas, depois de alguns momentos de tensão, a trapezista consegue voltar à posição de segurança, a música reinicia e o público respira aliviado em meio a aplausos. A maior parte do público sabe que esse momento de tensão faz parte do espetáculo, entretanto, isso não diminui sua expectativa e emoção frente à apresentação. Afinal, o perigo não deixa de ser real: mesmo em situações planejadas, há um risco e o espectador sabe disso.

O cinema também utiliza muito bem a sensação de perigo como parte do acordo entre *performers* e audiência. Alguns filmes de ação divulgam que as cenas mais perigosas ou difíceis foram feitas pelos próprios atores sem o auxílio de dublês, criando, no público, uma expectativa sobre o filme e o desempenho dos atores. Estes apresentam uma entrega total na construção das cenas, como parte do acordo citado por Féral (2003), e os espectadores, em contrapartida, comprometem-se a absorver a mensagem que será transmitida. A comunicação poética é um ato performativo daquele que contempla e daquele que desempenha.

Quando o espectador vai ao cinema, ele inicia um jogo com o filme. A diferença, para o teatro, é que o filme já está pronto e a presença do espectador não poderá interferir em sua construção. Além disso, os *performers* que conceberam a

obra não recebem o retorno dessa comunicação poética. Assim, a informação é enviada e o espectador decidirá se a recebe de forma prazerosa. Souza (2014) fala da recepção fílmica e sobre como nossas experiências e identidades podem determinar esse processo.

Definitivamente, o cinema participa da construção incessante do que podemos articular como possível ou impossível, como real ou irreal, da construção do nosso imaginário, enfim. A maneira como vemos um filme é sempre ativa e relacionada com as etapas e circunstâncias históricas que vivemos coletivamente e que, por certo, estão marcadamente relacionadas com nossas intimidades, ou (ex) timidades, conforme uma expressão lacaniana. A recepção de um filme é ato dinâmico e se relaciona com a produção de nossas identidades, das diferenças que nos incluem e excluem, com nossa humanidade. (SOUZA, 2014, p. 6).

Para Souza (2014), a recepção fílmica é um processo intrínseco, no qual apenas o espectador exerce influência sobre ele. “Um filme também é aquilo que fazemos dele, o que sentimos e como interpretamos ao que assistimos, seja na sala escura, seja ao abrigo de nossas casas” (SOUZA, 2014, p. 5). Dessa forma, a comunicação poética entre *performer* e espectador depende de um acordo entre eles, mas a recepção depende principalmente do espectador. O filme apresenta uma comunicação de via única, no qual a recepção depende também do espaço no qual ele é apresentado. Ademais, pode ser recebido de determinada forma quando assistido no cinema e de outra quando esse contato ocorre em outro espaço, como, por exemplo, a sala de casa. Tal observação não opera em detrimento do filme em relação ao cinema, mas, ao contrário, permite sublinhar, por meio dessa diferença, a especificidade da sala de cinema enquanto espaço cênico que potencializa a recepção performancial do filme.

Zumthor (2007) defende o espaço como elemento que permite ao espectador deslocar-se da realidade para a ilusão na qual acontece a performance. Ao falar da relação entre performance e teatralidade, o autor afirma que

a condição necessária à emergência de uma teatralidade performancial é a identificação, pelo espectador-ouvinte, de um outro espaço; a percepção de uma alteridade espacial marcando o texto. Isso aplica alguma ruptura com o real ambiente, uma fissura pela qual, justamente, se introduz essa alteridade. (ZUMTHOR, 2007, p. 41).

A identificação espacial por parte do espectador acontece de forma equivalente no cinema. O teatro utiliza elementos cênicos para construir a ilusão

estética que será apresentada, assim como o cinema utiliza elementos próprios que também constroem a teatralidade espacial, guiando o espectador para a ilusão artística que será projetada.

Para ilustrar melhor tal ideia, observemos o que diz a personagem Lisbela (Débora Falabella), do filme “Lisbela e o Prisioneiro” (ARRAES, 2003), ao comentar elementos cênicos que o cinema utiliza para criar uma ilusão e transportar o espectador para outro lugar: “Eu adoro essa parte, a luz vai se apagando devagarzinho, o mundo lá fora vai se apagando devagarzinho, os olhos da gente vão se abrindo, daqui a pouco a gente não vai nem mais lembrar que está aqui”. Quando a sala de cinema fica totalmente escura, a tela de projeção é o único ponto que interessa ao espectador, funcionando como uma fissura que o transporta para o filme. “No caso do cinema é necessário mencionar que quando assistimos a um filme nos transportamos para outros mundos imaginários, outros locais e outras paisagens” (SOUZA, 2014, p. 11). Esse transporte acontece quando o espectador se desliga do mundo real e embarca na ilusão fílmica.

Para Xavier (2003, p. 18), o cinema alterou consideravelmente a relação entre performance e espectador: “a força das emoções, o dinamismo da imagem e o processo de projeção-identificação criam no espectador cinematográfico um senso de estar dentro da cena”. Essa sensação é própria do cinema e dificilmente pode ser percebida com a mesma intensidade diante de um quadro ou representação teatral. De acordo com o autor (2003, p. 18), “esse salto imaginário para o ‘outro espaço’ é favorecido pelo cerco que o olho variável do cinema pode fazer em torno de qualquer situação dramática, em especial através do campo/contra campo”.

Essa sensação de “estar no filme” ou ser transportado para ele é comum nas sessões cinematográficas e, também, em muitas outras performances. Podemos perceber uma forte ligação dessa ideia de transporte do espectador no modelo de performance proposto por Schechner (2011), a performance transportadora/transformadora. Nele, o autor aborda o salto do *performer* para “outro espaço” e afirma que as performances podem ser divididas em transporte e transformação. A primeira pode ser definida pela “ida e volta” do *performer*, um transporte temporário que não afeta diretamente a vida do indivíduo. Já a performance de “transformação” busca a mudança de um *status* ou identidade social para outro. O autor ressalta que esses dois modos de performance não são

antagonistas, pelo contrário, estão sempre em diálogo e, muitas vezes, uma performance de transporte pode culminar em uma transformação.

O modelo proposto por Schechner aborda, principalmente, o transporte e a transformação a partir da figura do *performer*, mas não exclui a audiência nesse processo. Para Schechner (2012, p. 70), “de um ponto de vista do espectador, uma entrada para a experiência é ‘movida’ ou ‘tocada’ (metáforas apropriadas) e depois deixada onde aconteceu”. Portanto, o modelo de performances de transporte afirma que elas acontecem quando o indivíduo é levado a outro lugar e, ao fim, é trazido de volta ao lugar de origem, no mesmo ponto em que saiu. Esse autor definiu o transporte para outro lugar como a viagem para a ilusão da arte. Dessa forma, podemos nos apropriar desse modelo para dizer que o espectador, em uma sessão de cinema, experimenta uma série de sensações que lhe permitem viajar no tempo e no espaço, na medida em que é transportado para o filme. Contudo, quando o filme acaba e as luzes da sala se acendem, ele retorna para sua vida no mesmo ponto em que a deixou.

O espectador é transportado para o filme e dele participa de forma privilegiada, pois conhece todos os segredos da trama, visita cidade imaginárias ou épocas distantes, e, ao fim da sessão, volta para sua vida cotidiana. Ele participa do filme, mas não interfere nele. Como já dito, para que a recepção aconteça plenamente é necessário um acordo entre espectador e *performer*. O primeiro deve aceitar que está diante de uma obra de ficção, de um mundo imaginário, “na condição de quem aceita o jogo do faz de conta, de quem sabe que está diante de representações e, portanto, não vê cabimento em discutir questões de legitimidade ou autenticidade no nível da testemunha no tribunal” (XAVIER, 2003, p. 34). O cinema apresenta uma geografia, ambientes e corpos que só existem na tela. Esses “corpos imaginários” são criados para guiar o espectador pela ilusão. Não lhe cabe questionar a veracidade do que assiste. Ao fazê-lo, o espectador rompe com o acordo que assinou ao entrar no cinema e, dessa forma, a recepção depende, em grande parte, de seu aceite no jogo de ilusão, que será eficiente apenas na medida em que se dedicar à recepção com a plena participação de sua subjetividade e experiência.

Ao aceitar o jogo, o espectador ocupa uma posição privilegiada de estar no mundo sem assumir encargos, de estar presente sem participar do mundo observado. É o que Xavier (2003) chama de “olhar sem corpo”, pois é puro olhar,

invisível, um olhar que ocupa posições sem comprometer o corpo, permitindo-lhe acesso ilimitado. Nas palavras do próprio autor:

Na ficção cinematográfica, junto com a câmera, estou em toda parte e em nenhum lugar; em todos os cantos, ao lado das personagens, mas sem preencher espaço, sem ter presença reconhecida. Em suma, o olhar do cinema é um olhar sem corpo. Por isso mesmo ubíquo, onividente. Identificado com esse olhar, eu espectador tenho o prazer do olhar que não está situado, não está ancorado – vejo muito mais e melhor. (XAVIER, 2003, p. 37).

Segundo Xavier, para que haja a ilusão e, conseqüentemente, o transporte do espectador, é necessário que ele se envolva com o aparato cinematográfico, ou seja, que haja um envolvimento entre o olhar do espectador e o olhar da câmera. Essa é uma relação de entrega, na medida em que o cinema clássico não exige de seus espectadores nenhum conhecimento especial, apenas receptividade. O autor comenta sobre a incidência do olhar sem corpo no espectador que vivencia, no cinema, a percepção total:

Na sala escura, identificado com o movimento do olhar da câmera, eu me represento como sujeito dessa percepção total, capaz de doar sentido às coisas, sobrevoar as aparências, fazer a síntese do mundo. Minha emoção está com os “fatos” que o olhar segue, mas a condição desse envolvimento é eu me colocar no lugar do aparato, sintonizado com suas operações. Com isso, incorporo (ilusoriamente) seus poderes e encontro nessa sintonia – solo do entendimento cinematográfico – o maior cenário de simulação de uma onipotência imaginária. (XAVIER, 2003, p. 48).

Xavier (2003) nomeou esse fenômeno como o “olhar sem corpo” ao considerar o filme como um ato de ver, um diálogo na esfera do olhar, entre quem produz a imagem e quem a recebe. Para o autor, o cinema multiplica os recursos de representação e intensifica a recepção do espectador. O “olho sem corpo” torna tudo mais claro e expressivo, envolve a plateia com uma força impensável em outras formas de representação. Conforme explica, isso é possível porque a mediação do olhar cinematográfico otimiza o efeito da ficção, tornando o mundo um lugar palpável aos olhos da plateia.

O transporte do espectador para o filme, que o transforma em um “olhar sem corpo”, acontece devido ao efeito de comunicação que o modo melodramático exerce sobre o espectador. Uma das principais características do melodrama é envolver o olhar em uma ilusão por meio de uma pedagogia que objetiva apreender

formas mais imediatas de reconhecimento da virtude ou do pecado. Para Brooks (1995), esse é o “modo melodramático”, que existe para localizar e articular o ocultismo moral.

O melodrama, desde o início, foi entendido como gênero com forte função reguladora, educadora e de divulgação da moral. Entendendo que o espectador participa do jogo da recepção de forma ativa, percebe-se que o “oculto moral” será revelado apenas na medida em que o espectador reconhece os códigos e aceita participar do jogo. A imaginação melodramática articula situações e gestos para além de seu significado literal, as coisas significativas e os gestos são necessariamente metafóricos na natureza porque eles devem referir-se e falar de outra coisa. Dessa forma, o espectador passivo, que não aceita participar do jogo, não será transportado para a cena e, assim, não decifrará os códigos ocultos nela. Não seria arbitrário dizer que a poesia não se dá no texto, ela acontece no leitor. Palavras escritas em papel serão apenas palavras para uns, enquanto, para outros, elas atingirão de forma significativa suas subjetividades. Assim, as palavras serão poesia apenas para quem as sentir.

O cinema, em seu início, foi visto pelos irmãos Lumière como um entretenimento passageiro que logo sairia de moda. Porém, outros cineastas perceberam, nele, uma possibilidade de narrativa capaz de atingir o espectador com um conjunto de percepções sensoriais. Já nas primeiras experiências do cinema clássico, os filmes seguiam a pedagogia do melodrama teatral, que apresenta uma estrutura simples, pautada pelo antagonismo de personagens de valores opostos, além de alternar momentos de desolação e desespero com outros de serenidade e harmonia. Os grupos de personagens são bem definidos desde o início: os antagonistas – maus e cínicos – *versus* os protagonistas – bons e verdadeiros. Os antagonistas fazem de tudo para alcançar seus objetivos, enquanto os protagonistas lutam para que a virtude seja restabelecida. Por fim, o mal é punido e o bem prevalece, sustentando a continuidade da ordem social estabelecida.

Os espectadores são envolvidos na trama pelas ações que se desdobram em surpresas e reviravoltas, combinadas a uma primorosa organização dos efeitos cênicos, como, por exemplo, as músicas que antecedem e intensificam os momentos de tensão. Para Huppés (2000, p. 28), a intenção do melodrama é “cultivar múltiplas emoções e sensações, de modo que a plateia seja envolvida pela ilusão teatral”. No cinema, essas impressões se ampliam, favorecidas,

principalmente, pela técnica e pelos efeitos próprios da narrativa cinematográfica, como, por exemplo, o enquadramento de planos. Dessa forma, as fortes emoções aparecem como recursos centrais para seduzir o espectador. Diferente de outras mídias, o espectador deixa a postura testemunhal e se torna participante.

O cinema do início de século XX, embalado pelo melodrama, movimentava-se por um caminho voltado à ampliação de público. Para isso, foram produzidos filmes com o foco em mensagens moralizantes. Para Xavier (2003, p. 69), esses filmes “apoiados na visualidade e na sensualidade dos corpos, trariam, no entanto, mensagens regeneradoras do espírito, cumprindo uma nobre função moral, conforme o desejo das instâncias do poder”. O filme “A Drunkard’s reformation” (1909), de Griffith, por exemplo, conta a história de um homem alcoólatra que não assumia suas responsabilidades domésticas, mas muda completamente seus hábitos e se regenera após assistir a uma representação teatral do sofrimento dos parentes e da agressividade de um alcoólatra. Por fim, nesse enredo, a película aponta para um futuro de paz e felicidade para o protagonista e sua família.

Nesse filme, Griffith aborda diretamente o poder de transformação do sujeito por intermédio de uma narrativa visual. A imaginação melodramática é, então, a permanência desse estilo, que transcende o melodrama enquanto gênero narrativo para uma forma de perceber o mundo. A imaginação melodramática é flexível e maleável, mas busca, indiretamente, o mesmo objetivo que o melodrama. Ela articula subjetivamente o dito pelo não dito, dando corpo à moral e tornando-a visível quando ela parece ter perdido seus alicerces.

Zumthor entende a comunicação como ato que não está apenas na transmissão da informação entre os interlocutores. Para ele (2007, p. 52), comunicar é tentar mudar aquele a quem se dirige, “receber uma comunicação é necessariamente sofrer uma transformação”. Griffith entendia o cinema como um meio de comunicação que propunha a divulgação da moral, podendo atuar como meio de transformações sociais.

Dessa maneira, percebemos uma aproximação entre o termo concretização, proposto por Zumthor ao falar da recepção do texto poético, e a imaginação melodramática. Nas palavras do próprio autor,

o que produz a concretização em um texto dotado de uma carga poética são, indissolavelmente ligadas aos efeitos semânticos, as transformações do próprio leitor, transformações percebidas em geral como emoções puras,

mas que manifestam uma vibração fisiológica. Realizando o não dito do texto lido, o leitor empenha sua própria palavra às energias vitais que a mantêm. (ZUMTHOR, 2007, p. 53).

Ao tratar da comunicação poética entre o leitor e o texto durante a recepção performancial, Zumthor (2007) propõe que essa comunicação pode transcender o transporte e culminar em uma transformação. Essas transformações são tratadas pelo autor como emoções puras que o texto dotado de carga poética causa no leitor. Dessa forma, a comunicação poética – seja no texto, teatro ou cinema – transforma completamente a lógica, a continuidade de nossas emoções, as causas e os efeitos que regem nossos pensamentos. Isso acontece porque o texto, o teatro e o cinema têm suas próprias verdades, que nada têm a ver com as verdades cotidianas de nossa realidade.

Portanto, compreendemos que uma sessão de cinema é um espaço que possibilita uma relação de comunicação poética entre filmes e espectador, que desperta emoções que dialogam com diversos sentimentos específicos, os quais, por meio do transporte para o mundo imaginário da ilusão fílmica, levam cada espectador a experienciar individualmente as suas próprias reações em um nível de respostas pessoais. Entendemos que esse transporte proporciona uma situação performancial, que acontece devido ao efeito da comunicação poética que o modo melodramático exerce sobre o espectador. Dessa forma, com o objetivo de entender como a imaginação melodramática promove essa articulação entre obra e espectador, analisamos, no capítulo seguinte, o filme “O beijo no asfalto” (1981), em paralelo com o texto dramaturgico *O beijo no asfalto* (1961), buscando, neles, reverberações do melodrama.

3 O BEIJO NO ASFALTO

Este capítulo é dedicado à análise do filme “O beijo no asfalto” (1981), no qual pretendemos elucidar características do melodrama presentes na obra de Nelson Rodrigues, adaptada para o cinema por Bruno Barreto. Essa análise seguiu em paralelo com o texto dramaturgico *O beijo no asfalto* (1961), com o objetivo de evidenciar os pontos de interseção deste e do filme com o melodrama. A fim de entender como filme e texto dialogam com esse gênero foram buscados, também, elementos que identificassem a presença da imaginação melodramática, que atua para trazer à luz a moral oculta, envolta em gestos, símbolos e significados. Percebemos reverberações melodramáticas tanto no texto dramaturgico quanto no filme, entretanto, como mostramos a seguir, mesmo em situações presentes em ambas das mídias, a intensidade da presença do melodrama acontece de forma distinta.

3.1 História e personagens

O beijo no asfalto é um drama familiar, escrito por Nelson Rodrigues no ano de 1960, que explora conflitos amorosos, sexualidade e a ética na imprensa e na polícia. Nelson Rodrigues se apropria de velhas fórmulas dos melodramas familiares para contar uma história que refletiu a forma com que ele percebia a sociedade carioca.

Mesmo em se tratando de uma obra que acontece no Rio de Janeiro, na década de 1960, os dilemas e os conflitos apresentados pelo autor poderiam acontecer em qualquer lugar, ou mesmo serem considerados atemporais. Nelson Rodrigues parte do micro, de um acontecimento cotidiano que envolve um homem, para questionar, de forma macro, os valores morais e éticos que envolvem toda a sociedade moderna.

A história tem como ponto de partida o beijo que Arandir deu em um moribundo (que acabara de ser atropelado) na presença do jornalista Amado Ribeiro. Tal fato poderia ter passado despercebido, assim como uma série de acontecimentos cotidianos. Entretanto, o jornalista vê no beijo a oportunidade de “sacudir” o Rio de Janeiro. Assim, ele convoca o delegado Cunha para, juntos,

“enquadrarem” Arandir, inicialmente por atentado contra a moral pública e, em seguida, por assassinato do homem que havia beijado.

O beijo no asfalto é o título da notícia escrita por Amado Ribeiro e publicada no Jornal Última Hora. Essa notícia que traz na primeira página a foto de Arandir e do atropelado, faz insinuações sobre um suposto relacionamento homossexual entre eles. Como resultado, Arandir é ridicularizado no trabalho e Selminha, sua esposa, sofre com os trotes e a chacota dos vizinhos.

O beijo de Arandir não despertou apenas o interesse da imprensa e da polícia, mas também sentimentos conflituosos escondidos no íntimo de sua família. Amor, desejo, vergonha e ódio farão parte de seu cotidiano familiar.

Aprígio, o sogro, que também estava presente no momento do beijo, torna-se, ironicamente, junto com Amado e Cunha, algoz da masculinidade do genro. Durante a trama, levanta-se a suspeita de que Aprígio nutrisse por Selminha um interesse incestuoso. Ao final, descobre-se que seu interesse é, na verdade, pelo genro.

Selminha é uma esposa dedicada, casada com Arandir há pouco mais de um ano, embora se conhecessem desde crianças. Apesar de, no início, defendê-lo, aos poucos é convencida por Amado Ribeiro, pelo delegado Cunha e pelo próprio pai do envolvimento de seu esposo com o atropelado. Ao final, ela se nega a ver o marido por nojo de, em seu beijo, ainda haver a saliva de outro homem.

Dália, irmã de Selminha, vive com ela e o cunhado desde o casamento deles. Ela se torna a única personagem a defender Arandir até o final, mesmo não acreditando na inocência dele. Por fim, ela declara seu amor pelo cunhado, que não lhe corresponde.

Amado e Cunha ultrapassam os preceitos éticos e morais em busca de provar o envolvimento de Arandir com o atropelado e, para alcançar esse objetivo, promovem coações e torturas, forjam evidências e criam histórias. Entre suas vítimas estão a viúva do atropelado e Selminha.

Com a publicação da notícia “O beijo é crime”, Arandir passa a ser procurado pela polícia sob a acusação de assassinato e se esconde em um hotel, onde recebe a visita de Aprígio. Este havia conversado anteriormente com Amado Ribeiro, que o incentivou a matar o genro em nome da honra. O sogro segue o conselho do jornalista e o assassina, mas, antes, confessa seu amor secreto por ele. Por fim, cumpre a promessa que fez a si mesmo de pronunciar o nome de Arandir apenas ao seu cadáver.

A primeira montagem teatral de *O beijo no asfalto* (Figuras 3 e 4) aconteceu em 1961, sob a direção de Fernando Torres e com os atores Sérgio Britto, Ítalo Rossi, Mário Lago, Fernanda Montenegro, Suely Franco e Oswaldo Loureiro interpretando, respectivamente, Amado Ribeiro, delegado Cunha, Aprígio, Selminha, Dália e Arandir.

Figuras 4 e 5: A primeira montagem de *O beijo no asfalto* (1961)⁵



Fonte: Rodrigues (2012).

O filme “O beijo no asfalto”, produzido em 1981 e dirigido por Bruno Barreto, é a adaptação mais fiel ao texto dramático. O diretor mantém as principais características e diálogos do texto original, apresentando poucas variações, próprias de uma adaptação cinematográfica. Entretanto, ele alterou consideravelmente o final, mudando não apenas o espaço onde a cena acontece, mas também os significados que a envolvem.

O filme teve, em seu elenco, os atores Tarcísio Meira, Ney Latorraca, Christiane Torloni e Lídia Brondi, interpretando, respectivamente, os personagens Aprígio, Arandir, Selminha e Dália. Além deles, destaca-se, por sua atuação, o ator Daniel Filho, como o personagem Amado Pinheiro, encarnando, com maestria, o estereótipo do cafajeste carioca.

No filme, o jornalista se chama Amado Pinheiro em virtude de a autorização para utilizar o nome original ter sido cedida apenas para o texto dramático, uma

⁵ Figura 4 – Selminha, Dália e Dona Matilde; Figura 5 – Delegado Cunha, Aruba e o jornalista Amado Ribeiro.

vez que o personagem foi baseado no repórter policial Amado Ribeiro, colega de Nelson Rodrigues durante o período em que o autor trabalhou no jornal Última Hora.

A adaptação cinematográfica de *O beijo no asfalto* exhibe uma narrativa clássica nos termos de Ismail Xavier (2003), com enquadramentos, planos, cenas e sequências que seguem os padrões dos filmes hollywoodianos ou, ainda, o estilo figurativo explorado pela TV. Dessa forma, Bruno Barreto faz um filme contido e sem grandes explorações estéticas da técnica cinematográfica. Entretanto, Barreto intensifica momentos de tensão ignorados por Nelson Rodrigues, como, por exemplo, na cena do interrogatório de Selminha, em que o filme apresenta a continuação da tortura da personagem, diferentemente do texto original, que encerra a cena logo após Amado Ribeiro ordenar que ela tire a roupa.

Para entender melhor como acontece esse processo de intensificação e atualização melodramática, foi realizada uma análise do filme “O beijo no asfalto” (1981) comparando-o com o texto dramaturgic, a fim de encontrar pontos que dialoguem com características do melodrama e/ou com o conceito de imaginação melodramática.

3.2 Análise fílmica

3.2.1 Transporte do espectador e experimentação cinematográfica

Retomamos, aqui, o conteúdo do segundo capítulo deste texto para lembrar que o cinema proporciona elementos que transportam o espectador para o espaço fílmico. Em “O beijo no asfalto”, esse transporte acontece de forma brusca, pelo susto, com um choque que aguça todos os sentidos.

O filme se inicia com um corte rápido do “fundo escuro” e silencioso para uma cena barulhenta e de cores vibrantes. A cena rouba, de imediato, a atenção do espectador, mostrando um plano sequência fixado a partir de um giroflex que ocupa quase toda a tela, em que um carro de polícia percorre as ruas do Rio de Janeiro ao som estridente de uma sirene. O espectador é arrastado pelas ruas de forma vertiginosa, transportado abruptamente para o filme por um misto de sons e imagens relacionados a crimes, violência e morte, entre outras ideias que uma viatura policial evoca ao cruzar a cidade em alta velocidade.

As cenas seguintes mostram um homem morto no asfalto, atropelado por um ônibus, que tem bastante sangue no para-brisa. Transeuntes observam o cadáver de forma apática, sem compaixão ou repulsa. Uma menina olha para tudo de dentro do ônibus e seu rosto inocente contrasta com o sangue no para-brisa.

Figuras 6 a 9 – As primeiras sequências de “O beijo no asfalto”⁶



Fonte: Barreto (1981).

A menina dentro do ônibus assiste à cena passivamente, protegida pelo para-brisa, que funciona como uma televisão. Por fim, ela rompe a passividade e olha para a câmera, como quem encara o espectador. A imagem é, então, fixada como pano de fundo para a apresentação do título do filme e dos créditos. O filme apresenta vários momentos como esse, em que a “quarta parede” é quebrada. Conforme tratado no capítulo anterior, o cinema intensifica a sensação de presença na cena, própria do cinema e que não pode ser criada com a mesma intensidade diante de um quadro ou encenação teatral. Assim, o espectador, transportado para o filme, participa desse momento.

Do mesmo modo que no texto dramático, o filme também não mostra o beijo de Arandir no atropelado. Entretanto, diferentemente daquele, a película mostra o homem que foi atropelado: vemos seu rosto, seu sangue, sua morte.

⁶ Figura 6 – Plano fechado: Giroflex; Figura 7 – Plano de conjunto: cadáver estendido frente ao ônibus; Figura 8 – Primeiro plano: garota através do para-brisa do ônibus; Figura 9 – *Zoom in*: garota através do para-brisa do ônibus e título do filme.

Apesar disso, ele continua sem identidade, sendo tratado sempre como “o morto”, “o atropelado” ou “o outro homem do beijo”, mesmo ocupando um papel central na trama, sendo estopim da reviravolta que tomou conta da vida de Arandir. O atropelado é um personagem invisível na peça, mas materializado no filme, ainda que apareça por apenas alguns segundos. Não tem voz, mas ocupa posição de destaque.

Apresentar a identidade do atropelado, assim como mostrar o beijo, é irrelevante e desnecessário para o desenvolvimento da trama. Essas ações servem apenas de estopim e mote para o desenrolar da estória. Assim, acredito que a opção de Bruno Barreto em mostrar a cena pós-atropelamento está ligada, em grande parte, à possibilidade que a técnica cinematográfica permite. No teatro, a cena demandaria um grande esforço técnico e não alcançaria os mesmos resultados.

Barreto transforma o espectador em testemunha, não do atropelamento ou do beijo de Arandir, mas da violência que tirou a vida do desconhecido beijado por ele. Vale observar que o corpo está de bruços e com os olhos abertos, indicando que o diretor seguiu a versão dos fatos narrada por Aprígio, que difere, em alguns pontos, da versão apresentada por Arandir.

3.2.2 Os vilões melodramáticos

A segunda parte do filme acontece no distrito policial, onde conhecemos os antagonistas: o delegado Cunha e o jornalista Amado Pinheiro. O primeiro é corrupto e violento, além de facilmente influenciável pelo segundo, que pode ocupar o lugar do vilão se considerarmos a tríade do melodrama (herói, mocinha e vilão). Assim como os vilões melodramáticos, o jornalista Amado Pinheiro é inescrupuloso e não se importa em prejudicar outras pessoas para atingir seus objetivos.

Para Brooks (1995, p. 33, tradução nossa), “[a] vilania em causa pode ser mais ou menos motivada. A motivação é, de fato, muitas vezes, resumida e se beneficia de uma breve explicação.” Dessa forma, o vilão não precisa de uma motivação complexa que justifique suas ações ou seu comportamento. Como já dito anteriormente, o vilão melodramático é de fácil reconhecimento, apresentando características visuais que o identificam, como podemos verificar na Figura 10.

Figura 10 – Amado Pinheiro, “típico cafajeste carioca”



Fonte: Barreto (1981).

Nelson Rodrigues é um autor que frequentemente se apropria de arquétipos da sociedade carioca para construir seus personagens, de forma que indica as seguintes características visuais para o jornalista em uma rubrica do texto dramaturgico: “Chapéu na cabeça. Tem toda a aparência de um cafajeste dionisíaco” (RODRIGUES, 2014, p. 13). Nelson Rodrigues utiliza, para Amado, a figura de um cafajeste e malandro carioca para que o espectador perceba de forma fácil, direta e imediata o perfil moral da personagem.

O diretor Bruno Barreto manteve as características do repórter indicadas pelo autor na adaptação cinematográfica do texto dramaturgico. Assim, já nos primeiros minutos do filme, o espectador reconhece Amado Pinheiro como um oportunista mau caráter. O jornalista é enquadrado como vilão típico dos melodramas clássicos. Ao definir uma polarização entre bons e maus em “O beijo no asfalto”, Amado Pinheiro antagoniza com Arandir em todos os sentidos. A obra apresenta, além disso, uma polarização central, que parte de Arandir em oposição aos outros personagens, estando entre autenticidade e hipocrisia.

Cunha é apresentado a partir de um corte entre a cena do atropelamento e uma latinha de cerveja aberta pelo delegado. Essa imagem já indica, por si só, um policial sem ética, afinal, consumir álcool durante o expediente não faz parte da conduta esperada para uma autoridade policial.

Amado então aparece e, de forma debochada, cumprimenta o delegado com um sarcasmo triunfante: “O famoso Cunha!” (BARRETO, 1981), referindo-se aos últimos acontecimentos que envolveram os dois. O jornalista desconsidera os problemas que causou para o delegado, buscando apenas um parceiro para uma

nova empreitada. Cunha fica furioso com a visita surpresa de Amado, pois este havia publicado uma notícia em que o acusava de provocar o aborto em uma suspeita durante o interrogatório. Segue um trecho do diálogo em que Cunha desabafa para o jornalista os problemas que essa notícia trouxe para ele:

O secretário me disse o que não se diz a um cachorro! Na mesa dele, na mesa, estava tua reportagem. Uma humilhação.
De mais a mais, você sabe, Amado. O Aruba também sabe. Aquilo que saiu é mentira!
Mentira, sim, senhor! Mentira! Não houve tortura de preso nenhum! Eu não dei um chute na barriga da mulher dele não senhor! Um tapa! Um tapinha. Um tabefe! O Aruba viu. Não foi um tapa?
Um tapa! Escuta eu te disse: a mulher abortou não sei por quê. Azar. Pedi pra você abafar. Você ajudou? Abafou? Nada! E a minha dignidade profissional?! Moleque, patife e canalha é o que você é. (BARRETO, 1981).

Essa cena, ainda no início da narrativa, já alerta o espectador para os pontos que serão explorados durante o filme, com destaque para a postura truculenta da polícia e o jornalismo tendencioso, sensacionalista e factóide praticado por Amado Pinheiro.

Nesse contexto, Nelson Rodrigues se aproxima do melodrama ao apresentar personagens que ocupam o lugar do antagonista com uma fácil identificação do perfil moral de cada um. Violência, mentiras, intrigas e oportunismo aparecem rodeando a relação de Amado Pinheiro com o delegado Cunha. Este considera um tapa em uma mulher uma atitude corriqueira, além de não se importar com o aborto decorrido de sua ação, enquanto, por outro lado, Amado não se importa com a ética profissional.

Amado procura o delegado para propor um caso que deverá limpar a imagem de Cunha. Ele é um sujeito oportunista: uma semana antes, escrevera uma notícia que prejudicou o delegado, no entanto, não demonstra arrependimento ou interesse em reparar o ocorrido. Ao contrário, procura Cunha para oferecer uma oportunidade de “sacudir a cidade”, uma proposta que, inicialmente, beneficiaria a ambos: o repórter venderá jornais, enquanto o delegado “limpará sua imagem” novamente. Vemos aí a construção da dependência de Cunha em relação a Amado Pinheiro, que é manipulador e está sempre à frente das decisões, impondo sua superioridade sobre o delegado, tornando-se figura central na investigação do caso e reduzindo o outro a um auxiliar necessário para o levantamento das informações e a coação de testemunhas.

Toda a investigação sobre o possível crime de Arandir parte do desejo ganancioso de Amado Pinheiro de conseguir fama e dinheiro. O jornalista percebe, então, no beijo de Arandir, a oportunidade de transformar um gesto pequeno e singelo em algo grandioso.

Quando o jornalista narra o atropelamento, seguido pelo beijo de Arandir, o delegado Cunha não dá importância para o fato, não vendo relevância em um beijo entre dois homens. Entretanto, Amado Pinheiro o convence a abrir uma investigação por atentado contra a moral pública. O objetivo do jornalista é vender jornais explorando o atropelamento como um possível crime passional derivado de uma relação homossexual entre Arandir e o atropelado. Assim, Arandir passa de testemunha a principal suspeito do caso.

No texto dramático *O beijo no asfalto*, o caráter vilanesco de Amado e Cunha é acentuado por um recurso muito utilizado pelos autores melodramáticos para intensificar a maldade do plano do vilão contra o herói: a gargalhada. Nelson Rodrigues encerra a primeira cena da seguinte forma: “Primeiro, ri Amado. Em seguida, Cunha o acompanha. Acaba a cena com a fusão de duas gargalhadas.” (RODRIGUES, 2014, p. 17). Esse recurso não é aproveitado por Bruno Barreto na adaptação para o filme, que opta por encerrar a cena com um corte logo após Amado anunciar o título da notícia que irá expor o beijo de Arandir. “Cunha, vamos sacudir essa cidade! Eu e você. Já estou vendo até a manchete: O beijo no asfalto!” (BARRETO, 1981).

3.2.3 Conflito familiar e amor proibido

Na terceira parte, somos apresentados à família de Arandir: Selminha, a esposa; Dália, a cunhada; e Aprígio, o sogro. A primeira é uma mulher jovem e bonita, casada com Arandir há pouco mais de um ano, enquanto Dália é uma adolescente bela e provocante, que mora na casa da irmã e nutre uma paixão secreta pelo cunhado. Aprígio representa a imagem de um homem sério, que não se casou depois da morte da esposa. Isso levanta em Dália a suspeita de que o pai tem um interesse amoroso por Selminha, para além do amor paterno.

No filme, Aprígio é retratado como um professor, profissão que não lhe é atribuída no texto dramático. Acredito que o diretor acrescentou essa informação para imprimir ao personagem uma imagem de homem de bem, guardião da moral e

dos bons costumes. Aprígio demonstra sempre um jeito contido e controlado, mas o que aparenta ser um reflexo de sua seriedade mostra-se, ao final, como um esforço para não expressar sua verdadeira natureza.

Para Brooks (1995, p. 35), “a estrutura familiar que o melodrama (como tragédia grega) tantas vezes explora contribui para a experiência de excruciação: as lealdades mais básicas e as relações se tornam uma fonte de tortura.” Ideia que conflui com Xavier (2003), ao falar da estrutura familiar como matriz recorrente dos conflitos no teatro de Nelson Rodrigues. Para o autor (2003, p. 162), esse “universo define jogos de poder que se entrelaçam em paixões da vida privada que, apesar de intensas, desmedidas, à diferença da tragédia clássica, envolvem personagens de menor estatura”. Dessa forma, as intrigas familiares em “O beijo no asfalto” seguem a temática melodramática, com um casal aparentemente feliz, um marido fiel, que é acusado de adultério, uma cunhada, que deseja o marido da irmã, e a suspeita de um interesse incestuoso do pai em relação à filha que, no final, é revelado como um amor secreto pelo genro. As personagens que representam o núcleo familiar estão envolvidas em um dilema amoroso, no qual Arandir ocupa o centro dos conflitos.

Um triângulo amoroso envolve os membros desse instável núcleo familiar. Selminha, Dália e Aprígio nutrem uns pelos outros um amor fraterno e paterno, ao mesmo tempo em que os dois últimos sentem por Arandir um amor carnal, contido, guardado e não correspondido.

A cena se inicia com a chegada de Aprígio à casa de Selminha, que foi informar à filha que Arandir iria se atrasar para o jantar porque havia ido prestar depoimento no distrito policial após presenciar o atropelamento de um homem. Assim como a cena que apresenta Amado e Cunha é muito importante para o desenvolvimento da trama, esta cena coloca em evidência pontos que direcionam o espectador para um posicionamento prévio sobre os acontecimentos, sendo construída para apresentar os primeiros pontos de conflito que envolvem o núcleo familiar.

Aprígio fala para a filha que também presenciou o atropelamento, que a reação de Arandir de beijar o atropelado o impressionou muito, pois, para ele, nenhum outro homem teria essa atitude. “Rezar tudo bem, é o certo. Mas beijar?! Não, nenhum!” (BARRETO, 1981). Para o sogro, a atitude de Arandir não corresponde à de um homem de família. Selminha não dá muita atenção para o ocorrido, não demonstra nenhuma inquietação com o fato de seu marido ter beijado

outro homem. A primeira imagem que temos dela é a de uma mulher segura e confiante. Entretanto, no decorrer do filme, Selminha se mostra uma mulher dividida, assim como os demais membros de sua família.

Nelson Rodrigues desenvolve muito bem o eixo melodramático da trama e, de forma sutil, entrega para o público pistas que alicerçam o desfecho das personagens. Nessa cena, os diálogos entre Selminha e Aprígio liberam pequenos indícios, que serão retomados mais adiante, como quando Selminha questiona o pai sobre o fato de ele não pronunciar o nome de Arandir, sempre se referindo a ele como “teu marido” e, antes do casamento, como “teu namorado” e depois, “teu noivo”. Esse questionamento será respondido apenas no final do filme. Contudo, é nesse ponto que se inicia o argumento que leva o espectador a acreditar que Arandir é odiado pelo sogro.

A cena explora ainda outra questão, que norteia a relação de Selminha com Arandir durante todo o filme: Aprígio pergunta para a filha, diretamente: “Você conhece teu marido?”. Em diversos momentos do filme ela demonstra desconhecer as atitudes do marido, não confia nele e ainda se nega a beijá-lo, alegando que sua boca ainda tem o gosto da saliva de outro homem.

A cena se encerra com um plano médio, que se aproxima dos personagens, centralizando o triângulo amoroso que envolve Arandir. Selminha e Dália abraçadas ao pai, enquanto Aprígio olha desconfortável e perdido para o espectador (Figura 11).

Figura 11 – Selminha, Aprígio e Dália



Fonte: Barreto (1981).

Mais uma vez, o espectador é convidado a participar da cena como se estivesse sentado bem à frente dos três. Aprígio encara o espectador com melancolia e tristeza, Selminha olha para baixo e Dália esconde o rosto, envergonhada. Ao olhar para o espectador, Aprígio provoca nele uma sensação de “estar na cena”. Bruno Barreto propõe, no filme, uma relação de proximidade que dificilmente seria possível em uma montagem teatral do texto dramaturgico.

Outro ponto que podemos destacar na cena são as frases autorreprimidas, interrompidas antes da conclusão. Os diálogos dão o tom de repressão social que permeia a obra de Nelson Rodrigues. As personagens não completam muitas frases, como se apresentando uma autocensura ou receio de proferir em voz alta os sentimentos. Um exemplo é o diálogo: “Papai, eu conheço tanto Arandir que... Nem ele me esconde nada.”; e ainda, “você gosta dele ao ponto de aceitá-lo mesmo que... numa palavra, você é feliz?” (BARRETO, 1981). Dessa forma, o complemento ou interpretação fica por parte do espectador. Para Flávio Aguiar (2012, p. 89):

Todas as personagens vivem encapsuladas, isoladas em seus próprios mundos, incapazes de um gesto real de comunicação, como o contido naquele beijo no asfalto, dado numa situação-limite, como uma extrema-unção ao ser humano agonizante.

Para Aguiar (2012), as pausas revelam a solidão como a dimensão maior e universal em “O beijo no asfalto”. Assim, essas pausas frequentes de expressão evidenciam a fragilidade das personagens e a impossibilidade de revelarem os verdadeiros motivos que as movem. A solidão é o resultado de guardar os verdadeiros sentimentos apenas para si, como, por exemplo, a solidão derivada do amor de Dália e Aprígio por Arandir, um amor escondido, reprimido e não correspondido, exposto apenas em uma situação extrema.

3.2.4 O patético herói perseguido

No filme, a cena que apresenta Arandir se inicia com o personagem recebendo um “tapa” no rosto logo após proferir o próprio nome. Esse “tapa”, que não existe no texto dramaturgico, pode ser interpretado como uma representação visual da violência que seguirá a personagem na trama, sempre de forma gratuita e

direcionada à sua identidade. No final do filme, Arandir, em um momento de reflexão sobre o que passou, diz: “eu sei o que eles querem! Querem que eu duvide de mim!” (BARRETO, 1981). Outro ponto que evidencia essa relação identitária está na promessa de Aprígio em jamais proferir o nome do genro.

Nelson Rodrigues descreve Arandir como “uma figura jovem, de uma sofrida simpatia que faz pensar num coração atormentado e puro” (RODRIGUES, 2014, p. 24). Ao aproximarmos “O beijo no asfalto” com o melodrama, percebemos que Arandir pode ocupar o lugar da virtude perseguida. Um personagem que representa um misto entre herói e mocinha. A pureza de Arandir é destacada em diversos momentos. Selminha diz que o marido sempre teve delicadezas, casou virgem, assim como ela, o que não é esperado para um homem. O amor puro que Arandir sente pela esposa é outro ponto que reforça sua aproximação com o herói melodramático: em diversos momentos, ele descreve a relação com Selminha como um amor de infância.

Arandir é um homem passivo e ingênuo. No escritório, foi ofendido e ridicularizado por um colega e ameaçou-lhe “partir a cara”, mas recuou quando desafiado a cumprir com a ameaça. Essa sua atitude sempre passiva faz com que, ao final do filme, em virtude da notícia publicada por Amado Pinheiro, ele questione se teria ou não esbarrado no rapaz e causado sua morte. O beijo no asfalto foi o único momento em que tomou uma atitude além do que lhe era esperado. Arandir, enquanto desabafa com Dália, admite a importância do beijo na sua vida:

Em toda minha vida a única coisa que se salva é o beijo no asfalto. Quando eu te vi no banheiro eu não fui bom, entende? Eu desejei você. Desejei! Eu saí logo, mas desejei a cunhada nua. Lá na avenida eu fui bom. É lindo! É lindo beijar alguém que está morrendo. Eu não me arrependo! Não me arrependo. (BARRETO, 1981).

Singer (2002) indica o *pathos* como uma característica própria do melodrama. Para o autor, o *pathos* pode ser entendido como a compaixão que os espectadores sentem pelos personagens nas narrativas melodramáticas. Dessa forma, tal característica pode ser percebida, em “O beijo no asfalto”, a partir dos constantes ataques a Arandir, que é recorrentemente desacreditado de sua inocência, até mesmo por sua esposa e sua cunhada. Assim, a compaixão dos espectadores por ele ocorre em virtude de um sentimento de identificação diante da possibilidade de ser acometido por uma injustiça da mesma natureza. Para Singer (2002, p. 45), essa

identificação acontece pela associação na qual “os espectadores sobrepõem seus próprios (melo)dramas àquelas da narrativa.” Arandir sofreu abusos físicos e emocionais sem ter o poder de reagir ou responder às injúrias. Não é difícil, para o espectador, se colocar em seu lugar, uma vez que ser exposto publicamente, de forma injusta e sem a possibilidade de defesa, é uma situação totalmente possível de acontecer a qualquer pessoa.

Arandir é pressionado, durante todo o filme, a reconhecer que mantinha uma relação homossexual com o atropelado. Amado e Cunha pretendem incriminá-lo a qualquer custo pelo atropelamento, sustentando uma versão que afirma que o homem não morreu em virtude de um acidente, mas foi assassinado. Nenhuma das outras personagens acredita que o beijo de Arandir foi por piedade a um desconhecido, o que mostra o cotidiano urbano de uma sociedade moderna e individualista, na qual as relações acontecem em virtude de trocas ou interesses. Conforme Simmel (1987, p. 13):

A metrópole sempre foi a sede da economia monetária. Nela, a multiplicidade e concentração da troca econômica dão uma importância aos meios de troca que a fragilidade do comércio rural não teria permitido. A economia monetária e o domínio do intelecto estão intrinsecamente vinculados. Eles partilham uma atitude que vê como prosaico o lidar com homens e coisas; e, nesta atitude, uma justiça formal frequentemente se combina com uma dureza desprovida de consideração.

Nesse contexto, “O beijo no asfalto” dialoga com outra característica do melodrama apontada por Singer (2002), o “sensacionalismo”. Essa, dentre todas as características apresentadas pelo autor, é a mais presente na obra de Nelson Rodrigues, pois se propõe uma narrativa com ênfase na paixão, na violência e na corrupção. Segundo o autor (2002), por mais estranho que pareça, o sensacionalismo contém um acentuado grau de realismo. Mesmo com cenas que muitas vezes extrapolavam o cotidiano, os acontecimentos retratados relacionavam-se com a realidade do perigo e com a vulnerabilidade da vida cotidiana, principalmente da classe operária.

Dessa forma, o filme acentua o sensacionalismo ao tornar visível, em um sentido fundamental, a “verdade da vida”, ou seja, que, em última análise, todos somos governados por forças aleatórias do acaso. Como exemplo, tem-se o fato de Arandir estar próximo ao atropelamento, ou, ainda, o fato de Amado Pinheiro estar

presente no momento do beijo. Nesse sentido, o filme segue uma estrutura narrativa verossímil.

Nelson Rodrigues explorava as “verdades” da mente humana, então as ações e os acontecimentos da trama são possíveis de acontecer a qualquer pessoa. No filme, Bruno Barreto explora, por meio da narrativa visual, essas verdades e conflitos. O diretor expõe, de forma sutil, os conflitos morais vividos por Arandir, como, por exemplo, seu desejo pela cunhada ao vê-la tomando banho, sentimento contrastante com o amor que sente pela esposa. Para Brooks (1995), as ações, gestos ou mesmo palavras podem ter outro significado do apresentado. O oculto moral está relacionado à consciência, ao drama interior muitas vezes disfarçadamente presente em situações que exibem realidades superficiais. O diretor constrói, no filme, uma sequência de cenas que articulam esses sentimentos conflitantes sutilmente no corte entre as imagens que representam as duas irmãs (Figuras 12 e 13). Quando Arandir vê Dália tomando banho, acontece um corte entre a cena que mostra o corpo nu de Dália, parcialmente coberto com espuma, e a cena em que Selminha lava uma xícara, também coberta de espuma. A sequência entre as duas cenas expressa o contraste entre as irmãs, revelando os conflitos desejo *versus* amor, juventude *versus* maturidade.

Figuras 12 e 13 – Contraste entre Dália e Selminha



Fonte: Barreto (1981).

Dona Matilde, a vizinha do casal, representa um personagem típico dos melodramas, a fofoqueira que intensifica as crises entre os outros personagens ou, ainda, explica para o público o andamento da trama e os acontecimentos anteriores. A fofoqueira da rua é um personagem comum dos centros urbanos, sempre

presente em obras que procuram uma aproximação com o público. É ela quem, radiante, vai mostrar o jornal com a notícia do beijo no asfalto para Selminha e a irmã. Percebe-se nela uma satisfação em ser a portadora da novidade, enquanto as irmãs desconhecem o conteúdo do jornal.

A cena em que Dona Matilde leva o jornal para Selminha apresenta o primeiro ato de vilania de Amado Pinheiro: a notícia mentirosa sobre a relação de Arandir com o atropelado, resumida em uma frase que encerra a cena e sela o destino de Arandir: “Não foi o primeiro beijo! Nem foi a primeira vez!” (BARRETO, 1981). Tal afirmação passa a ser constantemente repetida no filme, levando muitos dos personagens a desconfiarem de Arandir.

“O beijo no asfalto” aborda uma questão que passa despercebida à primeira vista, mas que é um dos focos reflexivos da obra: a influência da mídia no imaginário social. A vizinha de Arandir e uma colega de trabalho afirmam que já viram o atropelado na casa de Arandir ou procurando por ele no escritório. Ambas afirmam ter visto, mas sem muita segurança. Esse fato mostra como uma história impressa ganha veracidade aos olhos de alguns leitores, que buscam mecanismos para comprová-la.

Como resultado, Arandir e sua esposa passam a sofrer chacotas, piadas e ataques à masculinidade do personagem. No trabalho, Arandir é ofendido e hostilizado pelos colegas; em casa, sua esposa recebe constantes ligações com ofensas. O filme amplia essa discussão e os efeitos da perseguição sofrida por Arandir, mostrando, de forma mais direta, o resultado dos ataques à identidade da personagem, com ações de vandalismo em sua casa e em seu carro.

Figuras 14 e 15 – Ataques às propriedades de Arandir



Fonte: Barreto (1981).

Diferentemente do texto dramatúrgico, o filme questiona diretamente as reações da sociedade e da mídia ao caso. Ao inserir uma cena que mostra jornalistas e transeuntes opinando sobre a repercussão do beijo de Arandir em outro homem, o filme traz para o centro uma questão antes periférica: Bruno Barreto insere, na película, a televisão como um contraponto ao jornalismo tendencioso de Amado Pinheiro. Diferente deste, que manipula os fatos, o jornalismo televisivo ouve a opinião pública e de especialistas. Segue o comentário da jornalista sobre o beijo de Arandir:

muitos estão transformando um fato, que foi uma manifestação de carinho, afeto, amor e solidariedade, coisas raras, aliás, nos dias de hoje, onde as pessoas estão tão sós e carentes, num escândalo que mostra bem como a sociedade pode utilizar um gesto espontâneo como esse para catarse de suas fantasias. (BARRETO, 1981).

A cena é construída em uma atmosfera real de telejornalismo, a imagem é desfocada e o som apresenta um leve ruído. Esses elementos intensificam a sensação de veracidade, já que se tratam de imagens gravadas diretamente de um televisor, adquirindo, assim, *status* documental. Para Xavier (2003), a cena serve, também, para atualizar o texto de Nelson Rodrigues, uma vez que ele foi escrito na década de 1960, enquanto o filme foi produzido em 1980. Em outra cena, que também pode ser inserida nesse contexto de atualização, Dália assiste ao filme “Esta noite encarnarei no teu Cadáver” (1967), do diretor José Mojica Marins.

3.2.5 O filme redefine tensões melodramáticas

Bruno Barreto, como é próprio em adaptações de obras literárias para outras mídias, expõe “sua versão” a partir de suas interpretações do texto original. Dessa forma, percebem-se elementos que, no texto dramatúrgico de *O beijo no asfalto*, não são bem definidos, mas tomam forma na versão cinematográfica segundo a interpretação do diretor ou, ainda, percorrem um caminho totalmente diferente do original. Destaco, entre eles, o velório do atropelado, o interrogatório de Selminha e o desfecho da trama.

Tanto no texto dramatúrgico quanto no filme, Amado Pinheiro, durante o velório do atropelado, pressiona a viúva para afirmar que conhecia Arandir, com o

objetivo de conseguir uma prova para sua história. O jornalista se apresenta como autoridade policial, faz ameaças e ordena para que Aruba inicie o cortejo do corpo para o cemitério mesmo sem a presença da viúva. Entretanto, existem, no comportamento da viúva, diferenças significativas entre o texto e o filme. Neste, a viúva não está abalada, conversa de forma tranquila, sempre pedindo para o jornalista falar mais baixo, preocupando-se com a divulgação do seu caso extraconjugal. Já no texto dramaturgico, a viúva é descrita, por Nelson Rodrigues, nas rubricas do texto, como chorosa, sôfrega, aparenta surpresa e indignação frente à afirmação de que tem um amante, mas aceita mentir sobre o relacionamento do marido com Arandir, diante da justificativa imposta por Amado Pinheiro:

Sua burra. Bota isso na cabeça, você tem um amante! E por quê? Porque você tem um amante? Porque seu marido... entende? Seu marido tinha relações anormais com outro cara! Um cara que acabou matando ele por ciúmes. Isto é grave! Isto cheira homicídio! (BARRETO, 1981).

Dessa forma, o caso extraconjugal da viúva não seria visto de forma negativa, pelo contrário, seria uma atitude aceitável, justificada pela impossibilidade de um casamento pleno. No texto dramaturgico, fica claro que ela não tinha amante algum, foi pressionada a mentir frente à possibilidade de agressão e tortura no distrito policial e difamação pela imprensa. Por outro lado, no filme, o diretor segue por uma linha que comprova a versão de Amado quando diz: “Sei de fonte limpa que a senhora tem um amante! Tem um amante! Cheio da gaita!” (RODRIGUES, 2014, p. 50). A viúva não confirma a acusação do jornalista. Entretanto, chega à casa onde acontece o interrogatório de Selminha em um carro, dirigido por um homem que aparenta ser seu amante. Com isso, Barreto expressa, de forma singela, sua leitura da obra original, potencializando, no espectador, a dúvida sobre a relação entre Arandir e o morto.

O interrogatório de Selminha é um dos momentos mais tensos do filme. O delegado a leva para a casa de um amigo de Amado Pinheiro, alegando que na delegacia estava impossível de trabalhar devido à presença de muitos repórteres e fotógrafos. Contudo, fica claro que o verdadeiro motivo é a necessidade de um lugar discreto e isolado para um interrogatório promovido por meio de torturas físicas e psicológicas. O fato de ele não acontecer na delegacia evidencia o caráter criminoso

da dupla, retirando Selminha da “proteção” do Estado, deixando-a à mercê dos abusos de Amado e Cunha.

Cunha começa a “conversa” com Selminha de forma tranquila, pede que ela o veja como um pai, mas se descontrola e fica agressivo logo na primeira negativa dela, quando questionada sobre o paradeiro de Arandir. Ela defende o marido, afirmando que ele não cometeu crime algum. Essa postura irrita Cunha e Amado, que insistem que Arandir e o atropelado mantinham uma relação homossexual. Para comprovar essa afirmação, Amado leva a viúva do atropelado até a casa onde acontece o interrogatório. Ela diz para Selminha, claramente pressionada pelo repórter, que o marido e Arandir se conheciam e já haviam até tomado banho juntos.

Amado Pinheiro construiu uma história em volta do beijo de Arandir no atropelado para vender jornais e ganhar dinheiro. A fim de continuar explorando o fato, pressionou testemunhas e induziu depoimentos, sempre apoiado pelo delegado, que viu no caso uma chance de melhorar sua imagem com seus superiores. A sequência que segue o interrogatório de Selminha mostra o quão longe eles estão dispostos a ir para prender Arandir como assassino, sendo ele culpado ou não. Nessa cena, Amado Pinheiro estupra e humilha Selminha sob os olhos coniventes de Cunha.

No texto dramaturgico, a cena acaba logo que Selminha é obrigada por Amado a tirar a roupa. Os abusos que Selminha sofrerá ficam apenas no imaginário do leitor. Por outro lado, no filme, a cena continua, Bruno Barreto torna visível a todos uma parte da cena que antes pertencia apenas ao seu imaginário de leitor/espectador. Assim, mostra, de forma explícita, a tortura física e psicológica sofrida por ela, com o objetivo de chocar e expor a falta de caráter e vilania de Amado e Cunha.

Bruno Barreto eleva os conflitos morais e éticos contidos na cena ao expor a nudez indefesa da esposa de Arandir. O choro e o desespero da personagem contrastam com a excitação e com o deboche de Amado Pinheiro. A violência e o extremismo da cena intensificam a crítica de Nelson Rodrigues à sociedade moderna, expondo nossa fragilidade e dependência de uma ordem social, especialmente quando ela é manipulada em favor de interesses pessoais de autoridades que deveriam mantê-la.

A cena criada por Bruno Barreto (Figura 16) mostra, mais uma vez, a relação de poder existente entre Amado Pinheiro e o Delegado Cunha. O primeiro atua de

forma ativa, direcionando as ações da polícia, enquanto Cunha age de forma passiva, como uma marionete controlada pelo jornalista. Este está em primeiro plano, no centro da cena, atuando diretamente no abuso de Selminha, enquanto Cunha está no canto, se tocando e “ensaiando” uma masturbação.

Figura 16 – Amado abusa de Selminha enquanto Cunha se toca



Fonte: Barreto (1981).

Para Brooks (1991), o expressionismo e os extremos dessas cenas se justificam pelo apelo à atenção e o alerta para a importância da situação apresentada. Selminha está indefesa e nada pode fazer contra seus agressores. Um representa a informação que guia a opinião pública, o outro é uma autoridade policial que representa a segurança pública. A cena mostra o quanto somos vulneráveis diante da deturpação dessas forças sociais.

Mesmo sendo um mau caráter, ocupando o lugar reservado aos vilões, Amado Pinheiro não encontra, em “O beijo no asfalto”, a justiça que sempre acomete o mal em obras melodramáticas. Pelo contrário, vemos, no final do filme, seu coroamento, pois o jornal apresenta, como matéria de capa, a história escrita por ele, com o título “Beijo é crime” (Figura 17). Durante a cena, o jornalista se gaba para os colegas da façanha de imprimir trezentas mil cópias, defendendo sua ideia de que Arandir é um assassino. Entretanto, ao ser confrontado por Aprígio sobre a veracidade dos fatos, ele deixa claro que a verdade não importa, afirmando:

É crime! Eu provo. Quer dizer, não sei se provo, não tem importância. A manchete tá lá, crime! Presta atenção. Escuta. É um negócio bem bolado pra chuchu. Eu botei que seu genro esbarrou no rapaz, mas não esbarrou. Aí que está! Seu genro empurrou o rapaz, o amante, para debaixo do ônibus. Assassinato! É, ou não é? (BARRETO, 1981).

Em “O beijo no asfalto” percebe-se uma teia de significados éticos e morais escondidos em metáforas do cotidiano. Como já dito, em vários momentos do filme percebemos uma intensificação dos diálogos entre imagens e significados permitidos apenas pela adaptação cinematográfica, alguns elevados ao extremo, enquanto outros são apresentados de forma sutil. Um exemplo é a cena que mostra o jornal Última Hora em de uma lata de lixo, no que se vê a primeira página com o título “Beijo é crime” (Figura 17). Nota-se uma clara relação entre a notícia e o local que ela ocupa.

Figura 17 – Jornal representado como lixo



Fonte: Barreto (1981).

Brooks (1991) afirma que a metáfora é um ingrediente essencial para expor os conflitos morais. “As coisas deixam de ser meramente elas mesmas, os gestos deixam de ser meramente sinais de relações sociais cujo significado é atribuído por um código social; eles se tornam veículos de metáforas cujo teor sugere outro tipo de realidade” (BROOKS, 1991, p. 9, tradução nossa). A imaginação melodramática libera significados ocultos, transfere significados para outro contexto. Dessa forma, as metáforas geralmente criam um contexto moral expandido para a narrativa.

A relação do jornal com o lixo se deve ao fato de o primeiro não representar a verdade que cerca o ideal de um veículo de informação pública, além de expressar toda a efemeridade que envolve uma notícia sensacionalista. A rapidez com que esse tipo de notícia “esfria” gera a necessidade de o jornalista Amado Pinheiro desenvolver mecanismos para que ela ganhe força para continuar “quente” em futuras publicações. A sede para não esfriar as notícias o leva a ir cada vez mais longe em suas artimanhas. Durante a conversa com Aprígio, Amado o induz a se vingar de Arandir, fazer justiça à filha enganada pelo marido, que a traía com outro homem. Amado fala convicto para Aprígio: “Nenhum juiz o condenaria! Nenhum!” (BARRETO, 1981).

Chegamos, então, ao desfecho do filme, no qual as pistas deixadas por Nelson Rodrigues começam a fazer sentido e questões são finalmente resolvidas: Aprígio deseja a própria filha? Porque ele não pronuncia o nome do genro? Chegamos também ao ponto em que o diretor Bruno Barreto exprime, com mais força, sua leitura do texto dramático e, além disso, explora melhor as possibilidades e os recursos cinematográficos. O desfecho de “O beijo no asfalto” evidencia, definitivamente, sua raiz melodramática, apresentando uma reviravolta própria dos melodramas clássicos. Para Singer (2002, p. 41), a “situação” é outro elemento característico do melodrama. Segundo o autor, “situação” é um incidente que sequestra a atenção da narrativa, choca e abala o espectador por alguns segundos. É uma reviravolta inesperada.

Durante toda a trama, Nelson Rodrigues guia o espectador por um caminho que o leva a acreditar que Aprígio odeia Arandir porque sente, pela própria filha, um interesse incestuoso. Sua postura dúbia seria em virtude de seu amor proibido e condenável moralmente. Durante uma conversa com Selminha, Dália comenta; “no teu casamento eu pensei tanto na morte de mamãe. Mas no teu casamento quem morria era o papai! Na igreja, de braço dado com você, papai ia morrendo” (BARRETO, 1981). Em outro momento, questionado por Dália, Aprígio admite amar alguém. A cena é construída para levar o espectador ao entendimento de que esse amor é direcionado a Selminha.

Os caminhos que prepararam a “situação” foram muito bem construídos por Nelson Rodrigues. Conseqüentemente, quando Aprígio revela seu segredo a Arandir e conta-lhe que o ódio que sente por ele é, na verdade, amor, deixa o espectador em choque e atordoado. “É de você! Não é da minha filha, é de você que tenho

ciúmes. Sempre! Desde garoto. Desde teu namoro que não digo teu nome. Jurei a mim mesmo, só diria teu nome a teu cadáver. Quero que você morra sabendo. Meu ódio é amor.” (BARRETO, 1981).

Assim, a revelação de que Aprígio não odeia o genro, mas, pelo contrário, ama-o, é o ápice da “situação” em “O beijo no asfalto”. Enquanto o espectador digere a tensão provocada por esse recurso melodramático, Aprígio assassina o genro, encerrando a história em meio a uma gama de sentimentos, deixando o espectador atordoado com o impacto e a violência da revelação.

As alterações realizadas por Bruno Barreto no filme não interferem no eixo central do desfecho proposto por Nelson Rodrigues. Entretanto, são alterados significados e contextos que interferem na mensagem original, remetendo ao tratado no capítulo anterior, quando falamos da imaginação melodramática e da forma como ela articula significados.

No texto dramaturgico, a cena final acontece em um quarto de hotel. Dália vai embora e ficam apenas Aprígio e Arandir. Nelson Rodrigues descreve como deve ser encenada a morte de Arandir:

Aprígio atira a primeira vez. Arandir cai de joelhos. Na queda, puxa uma folha de jornal, que estava aberta na cama. Torcendo-se, abre o jornal, como uma espécie de escudo ou bandeira. Aprígio atira, novamente, varando o papel impresso. Num espasmo de dor, Arandir rasga a folha. E tomba, enrolando-se no jornal. Assim morre. (RODRIGUES, 2014, p. 85-86).

Percebe-se, claramente, no gesto de Arandir em se defender com um jornal e morrer enrolado nele, uma relação metafórica entre a morte e o jornalismo sensacionalista. Esse tipo de jornalismo não desmente ou se retrata, atuando apenas no ataque, sem defender interesses sociais. O jornal que acusou e difamou Arandir é o mesmo que envolve seu corpo. A cena tem ainda o ponto máximo do expressionismo melodramático quando Aprígio atira nele e pronuncia seu nome. As rubricas de Nelson Rodrigues indicam uma ação de extremo sentimentalismo. “Arandir! (mais forte) Arandir! (um último canto) Arandir!” (RODRIGUES, 2014, p. 86).

No filme, a cena final apresenta características do gênero *noir*: toda a construção da cena leva a um clima de mistério, a chuva cai à noite, letreiro luminoso do hotel, somados à visita de uma mulher misteriosa, dialogando com as características visuais próprias dos filmes desse gênero.

Ismail Xavier (2003) lembra que, nas adaptações de Nelson Rodrigues para o cinema, nem sempre o cineasta mostrou-se atento à mistura de gêneros e referências que envolvem a obra rodriguiana. No caso de “O beijo no asfalto” (1981), Bruno Barreto altera consideravelmente o fim melodramático de Aprígio. Diferente do texto dramatúrgico, a discussão entre Arandir e Aprígio acontece na rua. O sogro mata o genro e, enquanto caminha lentamente em direção ao corpo, pronuncia várias vezes o nome de Arandir, de forma calma e pausada, sem excessos ou sentimentalismo. Em seguida, ajoelha-se, apoia a cabeça do genro em seus braços e o beija na boca.

Figura 18 – O beijo no asfalto



Fonte: BARRETO, (1981)

O filme se encerra com um beijo no asfalto, dado por um homem em outro que está morrendo. Dália aparece e observa, estática, o pai com o corpo de Arandir em seus braços. A cena permanece estática durante a exibição dos créditos de produção do filme. Para Xavier (2003), a presença de Dália na cena remete à menina que está dentro do ônibus no início do filme, uma vez que ambas assistem a uma cena traumática, representando, então, como símbolo, a presença da inocência.

Bruno Barreto já havia nos apresentado o corpo do atropelado na primeira cena do filme, trazendo como novidade, para o espectador de cinema, um personagem que não é visível em nenhum momento no texto dramatúrgico. Já no

final do filme, o diretor traz como novidade e como atualização do texto a presença do beijo entre dois homens.

Ao tratar do beijo de Aprígio em Arandir, Ismail Xavier (2003, p. 195) diz que “o ato desloca-se para o próprio sogro, fechando o círculo e trazendo o beijo no asfalto à cena, aqui como expressão maior de uma pulsão antes inconfessável”. Ao inserir na história o beijo de Aprígio no corpo de Arandir, o diretor do filme mostra, com mais veemência, a mágoa e os preconceitos que pesam sobre a personagem. Diferente do beijo de Arandir no atropelado, que foi motivado pela compaixão a um desconhecido, o beijo de Aprígio estava carregado de um desejo carnal que ele não se permitia realizar. Apenas dizer o nome ao cadáver do genro não seria suficiente para encerrar de vez esse sentimento que tanto o atormentava, era preciso satisfazê-lo.

Ao contrário do esperado e desejado pelos espectadores, em “O beijo no asfalto” o vilão é premiado e o herói é morto, o que poderia levar algumas pessoas a apressadamente distanciá-lo do melodrama. Entretanto, é importante ressaltar que, mesmo nesse gênero, o final feliz não é uma regra, podendo acontecer infortúnios que barrem a felicidade dos heróis. O compromisso do melodrama é com seu público e um desfecho negativo pode causar mais impacto em quem busca fortes emoções. Para Huppés (2000, p. 41), “o espectador aciona grande dose de energia para acompanhar uma história que o excita de forma múltipla. A frustração que sobrevém com o desfecho mantém por mais tempo e mantém mais vivas as emoções deflagradas.”. “O beijo no asfalto” rompe com o convencional final feliz, no qual a virtude encerra vitoriosa.

No final, a hipocrisia é quem vence. Aprígio continua com seu segredo muito bem escondido, enquanto torna a história de Amado Pinheiro ainda mais atrativa, com um desfecho que garantirá ainda uma leva de notícias para o jornalista publicar nos dias seguintes, vendendo ainda mais jornais ao explorar o assassinato de Arandir. Ironicamente, Aprígio se torna o personagem da história que Amado Pinheiro criou em seu jornal para acusar Arandir, um assassino que matou por amor e se despediu com um beijo no asfalto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“O beijo no asfalto” é considerada, por muitos críticos, uma tragédia, por incitar a contemplação sobre a natureza da condição humana. Diferentemente do melodrama típico, seus personagens não são inteiros, unilaterais ou psicologicamente pouco explorados. Pelo contrário, são divididos, conflituosos e despedaçados por impulsos contraditórios. Mesmo que o problema que aflige Arandir seja oriundo de forças externas, o restante dos personagens enfrenta dilemas oriundos de suas próprias pulsões, seja por medo, paixões, dúvidas ou sentimentos conflitantes.

Para Ismail Xavier (2003), as reflexões sobre o trágico sofrem ajustes constantes, de acordo com cada época ou contexto específico. Para o autor, o teatro de Nelson Rodrigues incorpora esquemas dramáticos e ideias extraídas de padrões codificados em outros momentos da história do teatro e do romance, padrões não propriamente trágicos. O teatro rodriguiano é conectado, num campo de produção e recepção, com gêneros populares que emergiram no âmbito da cultura urbana de mercado. Nesse contexto, ao colocar “O beijo no asfalto” em uma balança, as aproximações com o melodrama tornariam essa paisagem demasiadamente complexa.

Com o objetivo de entender quais elementos interferem nessa paisagem, este trabalho ocupou-se, primeiramente, em entender o melodrama enquanto gênero teatral que se construiu pautado em uma pedagogia moral e divulgadora de virtudes. Percebemos que o modo melodramático se manteve presente, mesmo com o passar do tempo, atualizado constantemente em outras formas narrativas, principalmente o cinema, foco de estudo desta dissertação. Essa presença foi interpretada por Brooks (1995) como a imaginação melodramática que atua para trazer à luz a moral oculta, envolta em gestos, símbolos e significados. Observamos que esse processo depende de uma relação dialógica com o espectador, que negocia com o modo melodramático estímulos e sensações que o tornam participante no processo de recepção da obra.

O entendimento desse processo de recepção por parte do espectador durante uma sessão de cinema ficou a cargo da segunda parte deste trabalho, na qual ficou evidente que o cinema permite situações performáticas. Dentre elas, ocupamo-nos em entender como acontece a recepção performancial, em que o espectador

participa da performance e ocupa lugar privilegiado na trama, transportado para o mundo imaginário do filme. Notamos, ainda, que o melodrama intensifica a participação do espectador nessa ilusão.

Na parte final deste trabalho, demonstramos, por meio de análise do filme “O beijo no asfalto” (1981), as características do melodrama presentes na obra de Nelson Rodrigues, adaptada para o cinema por Bruno Barreto. Sem qualquer intuito de encontrar uma definição sobre o lugar que a obra ocupa no abrangente leque de classificação de gêneros, buscamos apenas observar a incidência de elementos melodramáticos reverberados nessa obra, a fim de evidenciar os pontos de interseção do texto dramaturgico e do filme com o melodrama.

Para isso, traçamos um paralelo entre o texto dramaturgico e a adaptação cinematográfica, buscando auxílio no conceito de imaginação melodramática, proposto por Peter Brooks (1995), que pretende expor o significado de palavras e gestos que não expressam literalmente o que estão dizendo, para trazer à tona o embate entre forças ou valores morais. Para o autor, o domínio desses valores, mascarados pela superfície da realidade, pode ser chamado de “ocultismo moral”. Dessa forma, o modo melodramático busca localizar e articular o oculto moral, expondo nossos desejos e interdições mais básicas.

Ao propor o conceito de imaginação melodramática, Brooks utiliza como exemplo a obra de Balzac. Ao falar sobre esse autor, Brooks (1995, p. 9) comenta que “ele está usando as coisas e gestos do mundo real, da vida social, como tipos de metáforas que nos remetem ao reino da realidade espiritual e aos significados morais latentes” (tradução nossa). Nesse contexto, Nelson Rodrigues cria, em *O beijo no asfalto*, um alto grau de excitação de dilemas morais, por meio de uma força explosiva que explora o amor, o ódio e a violência. Nele, realidade e imaginação têm as mesmas exigências, transportando, de uma para outra, conflitos éticos e morais. Considerando que muitas vezes a polarização envolve outras entidades morais, para além do bem contra o mal, no filme há uma polarização entre autênticos e hipócritas e, ademais, conflitos que envolvem a ética profissional.

É importante destacar que, ao inserir o beijo de Aprígio em Arandir sob o olhar de Dália, o diretor Bruno Barreto dialoga com a imaginação melodramática, trazendo à tona os conflitos morais e a polarização entre autênticos e hipócritas que cercam a consumação de um desejo proibido, a expressão maior de uma pulsão antes inconfessável.

Ao analisar o filme “O beijo no asfalto” (1981) apoiados no texto dramaturgico, observamos como a encenação é importante no processo de aproximação ou distanciamento com determinado gênero. No final do filme existe um momento em que a encenação de Tarcísio Meira, interpretando Aprígio, distancia a obra do melodrama. Nelson Rodrigues deixa bem claro, em suas rubricas, o caminho que o ator deve seguir durante a encenação de determinada cena ou personagem. Ao desconsiderar as indicações do autor e seguir por um caminho totalmente contrário, o filme mantém a reviravolta, a situação ou o golpe de teatro, mas, ao mesmo tempo, suprime o ápice da expressão melodramática presente no texto original, com a interpretação fria da confissão do amor de Aprígio por Arandir. Dessa forma, no filme, o melodrama perde a força, mas essa obra intensifica outros pontos de tensão, como, por exemplo, o interrogatório de Selminha.

Portanto, ao analisar uma obra cinematográfica adaptada de um texto dramaturgico, percebemos o quanto o melodrama é flexível e maleável, mas depende, em última análise, da interpretação de *performers* e espectadores para transitar entre essas mídias.

Para finalizar, percebemos as inúmeras possibilidades de pesquisa que relacionam e propõem diálogos entre performances culturais, cinema e imaginação melodramática. Em relação a esses diálogos, nosso objetivo, neste trabalho, limitava-se à análise do envolvimento do espectador em uma situação performática durante uma sessão cinematográfica por meio da recepção performancial. Essa análise auxiliou no entendimento da relação do espectador com o melodrama e com a imaginação melodramática.

Durante a pesquisa que culminou neste estudo dissertativo, suscitamos o interesse em entender o papel da imagem nesse processo de análise que contempla as relações entre filme e texto dramaturgico, considerando o cinema como uma narrativa que permite, com alguns planos de imagens, apresentar determinado contexto. Suscitamos, além disso, no processo de análise, as relações com as imagens, que perpassam os estudos das performances nos campos da produção e da recepção de filmes e peças. Nessa perspectiva, pretendo continuar, no doutorado, a pesquisa em melodrama e imaginação melodramática, buscando uma aproximação do cinema com estudos das performances por meio da imagem, considerando que esta pode assumir um papel estratégico nesse abrangente leque de estudo.

REFERÊNCIAS

ABDALA JR, R.; LAGE, M. M. Cinema e performances culturais: quando a história entra em cena. In: **Performances da cultura: ensaios e diálogos**. Goiânia: Kelps, 2015.

AGUIAR, F. **Roteiro de leitura**. In: RODRIGUES, N. **O beijo no asfalto: tragédia carioca em três atos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

ALMEIDA, L. N. de. **Il birraio di preston, de Andrea Camilleri: uma rapsódia em giallo**. 2012. Tese (Doutorado em Letras Neolatinas) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio do Janeiro, 2012.

AZEREDO, M. H. **A representação do feminino heróico na literatura e no cinema: uma análise das obras Quarto de despejo: diário de uma favelada (Carolina Maria de Jesus), Estamira e Estamira para todos e para ninguém (Marcos Prado), De salto alto e Tudo sobre minha mãe (Pedro Almodóvar)**. 2012. 346f. Tese (Doutorado em Literatura) – Doutorado com Convenção de Co-Tutela Internacional de Tese, Universidade de Brasília/Université Européenne de Bretagne, Brasília/Rennes, 2012.

BARBON, M. C. V. **Caminhos do melodrama em Portugal**. 2011. 176f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Campus Araraquara, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2011.

BAUMAN, R.; BRIGGS, C. Poética e performance como perspectivas críticas sobre a linguagem e a vida social. **Ilha – Revista de Antropologia**, Florianópolis, v. 8, n. 1-2, p. 185-229, jan. 2006.

BOURDIEU, P. Gostos de classe estilos de vida. In: ORTIZ, R. (Org.). **A sociologia de Pierre Bourdieu**. São Paulo: Olho d' Água, 2003.

BROOKS, P. **The melodramatic imagination: Henry James and Balzac**. Yale: Yale University Press, 1995.

CAMARGO, R. C. de. As várias faces do melodrama. In: **BRASA IX - Tulane University**, p. 27-29, 2008.

_____. Milton Singer e as performances culturais: um conceito interdisciplinar e uma metodologia de análise. In: **Karpa.at**. Califórnia: Califórnia State University, 2013.

CARVALHO, S. de. Apresentação. In: SZONDI, P. **Teoria do drama burguês**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

COSTA, A. F. **A representação do espiritismo nos filmes Nosso Lar e Chico Xavier**. 2014. 118f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Faculdade de Informação e Comunicação, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2014.

CUCHE, D. **A noção da cultura nas ciências sociais**. Bauru: Edusc, 1999.

DAWSEY, John C. Victor Turner e a antropologia da experiência. **Cadernos de campo** (Universidade de São Paulo), n. 13, 2005.

EAGLETON, T. **A ideologia da estética**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

EVREINOFF, Nicolas. **The theatre in life**. New York: Brentano's, 1927.

FÉRAL, J. **Acerca de la teatralidad**. Buenos Aires: Nueva Generación, 2003.

FERNANDES, F. S. **Imagens divergentes, "conciliação" histórica**: memória, melodrama e documentário nos filmes *O que é isso, companheiro*: e *Hércules 56*. 2012. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

FERRARI, M. I. M. **O drama na política**: o melodrama como olhar interpretativo das campanhas eleitorais. 2012. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2012.

FOLEGATTI, M. M. da S. **O musical modelo Broadway nos palcos brasileiros**. 2011. 187f. Tese (Doutorado em Letras) – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

FRANCO, C. H. R. **Emotion track**. Representação musical do amor na trilha de cinema. 2011. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

GIDDENS, Anthony **Modernidade e identidade** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

HUPPES, I. **Melodrama**: o gênero e sua permanência. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

LANGDON, E. J. Performance e sua diversidade como paradigma analítico: A contribuição da abordagem de Bauman e Briggs. **Ilha – Revista de Antropologia**, Florianópolis, v. 8, n. 1-2, p. 162-183, jan. 2006.

LUDWIG, P. F. **Como se cria um vilão?** Rumores e intrigas entre teatro e literatura do melodrama à dramaturgia brasileira no século XIX. 2012. 114f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2012.

MACHADO, A. **Pré-cinema & pós-cinema**. 6. ed. São Paulo: Papyrus, 2011.

MARX, K.; ENGELS, F. **Sobre literatura e arte**. 4. ed. Lisboa: Estampa, 1974.

OLIVEIRA, C. A. S. B. P. de. **A imaginação melodramática e o cinema de Pedro Almodóvar**. 2013. Dissertação (Mestrado). Goiânia: UFG, 2013.

OLIVEIRA, C. F. de. **Literatura e história na peça d. Afonso VI de d. João da Câmara**. 2011. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

OLIVEIRA, V. G. de. **Carne de feras, barrios bajos e aurora de esperanza – o melodrama anarquista na produção cinematográfica da CNT, durante a guerra civil espanhola (1936-1939)**. 2011. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

OROZ, S. **Melodrama: o cinema de lágrimas da América Latina**. Rio de Janeiro: Funarte, 1999.

QUIALHEIRO, M. de M. A. **A contemporaneidade da interpretação melodramática: um olhar à luz de Almodóvar**. 2011. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2011.

RODRIGUES, N. **O beijo no asfalto: tragédia carioca em três atos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

SAFADI, G. M. **Dimensões políticas do melodrama no cinema argentino contemporâneo: princípios, valores comunitários e mercado em filmes de Adolfo Aristarain e Juan José Campanella**. 2014. 133f. Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura) – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio, Rio de Janeiro, 2014.

SAMPAIO, Í. S. C. M. **Um outro melodrama: o cinema de Rainer Fassbinder**. 2014. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2014.

SCHECHNER, R. Performers and spectators – transported and transformed. *Between Theatre and Antropology*, p. 117 a 150. Traduzido em **Revista Moringa**, João Pessoa, v. 2, n. 1, p. 155-185, jan.-jun. de 2011.

SILVA, L. A. P. **Melodrama como matriz cultural no processo de constituição de identidades familiares: um estudo de (tele)novela e bumba-meu boi: usos, consumos e recepção**. 2012. 242f. Tese (Doutorado em Comunicação e Informação) – Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

SIMMEL, G. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, O. G. (Org.). **O fenômeno urbano**. 4. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

SOUZA, M. L. R. Modos de ver e viver o cinema: etnografia da recepção fílmica e seus desafios. **Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**, ano 3, ed. 5, p. 1-16, jan.-jun. 2014.

SZONDI, P. **Teoria do drama burguês**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

TARNAS, R. **A epopéia do pensamento ocidental para compreender as idéias que moldaram nossa visão de mundo**. 5. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

THOMASSEAU, J. M. **O melodrama**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

TURNER, V. W. **O processo ritual: estrutura e anti-estrutura**. Petrópolis: Vozes, 1974.

_____. **Between theater and anthropology**. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 1985.

_____. Dewey, Dilthey e Drama: um ensaio em antropologia da experiência (primeira parte), de Victor Turner. **Cadernos de Campo**, n. 13, p. 177-185, 2005.

XAVIER, I. **O olhar e a cena – melodrama, Hollywood, cinema novo**, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

ZUMTHOR, P. **Performance, recepção e leitura**. São Paulo: Cosac Naif, 2007.

Peças teatrais

DECOMBEROUSSE; ANTIER. **L'incendiaire ou la cure et l'archevêché**. França, 1831.

DECOURCELLE, Pierre. **Gigolette**. França, 1893.

D'ENNERY, Adolphe. **As duas órfãs**. França, 1974.

PIXÉRÉCOURT, C. G.. **Coelina ou l'Enfant Du mystère**. França, 1800.

RODRIGUES, N. **O beijo no asfalto: tragédia carioca em três atos**. Brasil, 1961.

Filmes

ARRAES, G. **Lisbela e o Prisioneiro**. Brasil, cor, 2003.

BARRETO, B. **O beijo no asfalto**. Brasil, cor, 1981.

GRIFFITH, D. W. **The White Rose**. Estados Unidos da América, preto e branco, 1923.

MÉLIÈS, Georges. **Le Voyage Dans la Lune**. França, preto e branco, 1902.

_____. **The One-Man Band**. França, preto e branco, 1900.

GRIFFITH, D. W. **The adventures of Dollie**. Estados Unidos da América, preto e branco, 1908.

SENNETT, M. **Barney Oldfield's Race for a Life**. Estados Unidos da América, preto e branco, 1913.

SIRK, D. **Imitation of life**. Estados Unidos da América, cor, 1959.

STAHL, J. M. **Imitation of life**. Estados Unidos da América, preto e branco, 1934.