

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE INFORMAÇÃO E COMUNICAÇÃO – FIC
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

ÍCARO SAN CARLO MAXIMO SAMPAIO

**UM OUTRO MELODRAMA: O CINEMA DE RAINER
FASSBINDER**

GOIÂNIA

2014

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR AS TESES E DISSERTAÇÕES ELETRÔNICAS (TEDE) 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), 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

Autor (a):	ÍCARO SAN CARLO MÁXIMO SAMPAIO		
E-mail:	icarosancarlo@gmail.com		
Seu e-mail pode ser disponibilizado na página? <input checked="" type="checkbox"/> Sim <input type="checkbox"/> Não			
Vínculo empregatício do autor	Estudante		
Agência de fomento:	Coordenação de aperfeiçoamento do pessoal de nível superior	Si-gla:CA	
		PES	
País:	BRASIL	UF:	G O CNPJ:
Título:	UM OUTRO MELODRAMA: O CINEMA DE RAINER FASSBINDER		
Palavras-chave:	MELODRAMA, BEM, MAL, RESSENTIMENTO, ESPECTADOR		
Título em outra língua:	ANOTHER MELODRAMA: THE CINEMA OF RAINER FASSBINDER		
Palavras-chave em outra língua:	MELODRAMA, GOOD, EVIL, RESENTMENT, VIEWER		
Área de concentração:	COMUNICAÇÃO E CULTURA		
Data defesa: (dd/mm/aaaa)	10/07/2014		
Programa de Pós-Graduação:	Comunicação e cultura		
Orientador (a):	Lisandro NOGUEIRA		
E-mail:	lisandronogueira@gmail.com		
Co-orientador (a):*			
E-mail:			

*Necessita do CPF quando não constar no SisPG

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 ou DOC da tese ou dissertação.

O sistema da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações garante aos autores, que os arquivos contendo eletronicamente as teses e ou dissertações, antes de sua disponibilização, receberão procedimentos de segurança, criptografia (para não permitir cópia e extração de conteúdo, permitindo apenas impressão fraca) usando o padrão do Acrobat.

Ícaro San Carlo
Assinatura do (a) autor (a)

Data: 19 / 08 / 2014

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.

ÍCARO SAN CARLO MAXIMO SAMPAIO

**UM OUTRO MELODRAMA: O CINEMA DE RAINER
FASSBINDER**

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação da Faculdade de Informação e Comunicação da Universidade Federal de Goiás. **Área de concentração:** Comunicação, Cultura e cidadania.

Orientação: Prof^o. Dr^o. Lisandro Nogueira

GOIÂNIA

2014

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação na (CIP)
GPT/BC/UFG**

S192 Sampaio, Ícaro San Carlo Máximo.
U Um outro melodrama [manuscrito]: O cinema de Rainer
Fassbinder / Ícaro San Carlo Máximo Sampaio. - 2014.
124 f. : il., figs, tabs.

Orientador: Prof. Dr. Lisandro Nogueira.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás,
Faculdade de Informação e Comunicação, 2014.

Bibliografia.

Inclui lista de textos, filmografia.

Apêndices.

1. Cinema 2. Melodrama 3. Fassbinder, Rainer, 1945-
1982 – Crítica e interpretação. I. Título.

CDU – 791:792.028.65

UM OUTRO MELODRAMA: O CINEMA DE RAINER FASSBINDER

ÍCARO SAN CARLO MAXIMO SAMPAIO

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a. Dr. Lisandro Nogueira

Prof.^a. Dr. Ismail Xavier

Prof.^a. Dr. Daniel Christino

Dissertação defendida e aprovada em: __/__/2014

Para meus pais, que me ensinaram que o maior bem na vida é o conhecimento.

AGRADECIMENTOS

Ao meu irmão Eloy quem sempre foi meu maior modelo intelectual.

Ao professor Lisandro pelas orientações e por influenciar meu gosto por cinema bem antes de nossa parceria.

A professora Carmelita, pelo incentivo e pelas melhores aulas da minha vida

A Barbara que me acompanhou por muito tempo no cinema e nos estudos.

Ao Artur pelas boas discussões a respeito do imaginário melodramático.

Aos amigos Pablo, Danilo, Oscar e Heder pelo companheirismo.

Aos professores Ismail Xavier e Daniel Christino pelas dicas e por terem aceitado o convite de composição da banca

A bolsa da CAPES.

RESUMO

UM OUTRO MELODRAMA: O CINEMA DE RAINER FASSBINDER

Por muito tempo, a noção de bem e mal foi intrínseca ao melodrama, o que acabou, então, por fazê-lo ser visto como uma matriz alienante por já dá ao espectador um ponto de vista a ser seguido, o do herói, e, ao mesmo tempo, um ponto de vista a ser negado, o do vilão. Contudo, cabe investigar as possibilidades de um melodrama que não esteja enraizado em representar uma moral a ser seguida. Mas sim uma moral a ser refletida pelo próprio espectador. Em um primeiro momento, o artigo apresentará um estudo sobre o surgimento do melodrama. A relação entre vítima e opressor e a dicotomia existente nos paradigmas elementares do melodrama também serão objetos a serem problematizados. Por fim, será investigada a possibilidade de criação de melodramas que não estejam fundamentados na cultura maniqueista; para isto, será feito um estudo dos filmes *O Medo Corrói a Alma* e *Lágrimas amargas de Petra Von Kant*.

Palavras-chave: Melodrama, bem, mal, ressentimento, espectador.

ABSTRACT

ANOTHER MELODRAMA: THE CINEMA OF RAINER FASSBINDER

For a long time, the notion of good and evil was intrinsic to melodrama, which ended up causing it to be seen as an alienating matrix for already giving the viewer a point of view to be followed, that of the hero and, at the same time, a point of view to be denied, that of the villain. However, it is necessary to investigate the possibilities of a melodrama that is not rooted in representing morals to be followed, but morals to be reflected by the viewers themselves. In the first moment, this article presents a study about the birth of the melodrama. The connection between victim and oppressor and the dichotomy that exists in the elemental paradigm of the melodrama also will be purposed. Lastly, it will be investigated the possibility of creating melodrama that are not fundamented in the judeo-christian culture; for that, it will be made a study of the movie *Ali: Fear eats the soul* and *The Bitter Tears of Petra Von Kant*

Keywords: Melodrama, good, evil, resentment, viewer.

SUMÁRIO

Introdução	10
Capítulo 1	
Primeiras aproximações com o melodrama	
1.1 - O melodrama, a tragédia, e a relação do núcleo familiar	17
1.2 - O melodrama clássico, romântico e diversificado.....	25
1.3 - O melodrama: uma criação artística moderna.....	27
1.4 - Melodrama e cinema	30
Capítulo 2	
Contextualizações a respeito do conceito de imaginação	
2.1 - A imaginação em Sartre.....	34
2.2 - Imaginação melodramática.....	49
Capítulo 3	
O ressentimento e o melodrama	
3.1- As origens do ressentimento em companhia de Nietzsche	58
3.2- O ponto de vista.....	67
Capítulo 4	
Análise Fílmica	
4.1 – O medo corroí a alma.....	78
4.2 – Lágrimas amargas de Petra Von Kant.....	99
Conclusão	117
Referências	121

INTRODUÇÃO

Querelle adentrava num tipo de acordo tácito com o diabo. Ele não havia prometido seu corpo ou sua alma para ele, mas algo igualmente valioso. Um amigo. E a morte desse amigo santificaria seu crime. Expressemos a qualidade universal de um fenômeno específico. Não estamos mais preocupados com uma obra de arte pois uma obra de arte é livre.

Querelle (1982)

A frase acima, dita no filme *Querelle*, parece ser capaz de apresentar uma das características principais dos melodramas criados por *Rainer Werner Fassbinder*. Sabe-se da admiração de Fassbinder pelos melodramas de Douglas Sirk e de seu desejo de criar melodramas parecidos com os do diretor dos anos 1950. Apesar de sua admiração e amor pelos filmes de Sirk, ele não se limita a criar melodramas tal qual já haviam sido criados. Os melodramas de Fassbinder são desconstruções dos antigos modelos; ele fazia melodramas, gênero ao qual amava, mas os marginalizava, uma vez que tratava de problemas tipicamente marginais. Talvez a relação entre os melodramas de Fassbinder se assemelha ao mundo de *Querelle*, subvertendo o mundo e causando encanto.

A noção de bem e mal foi, por muito tempo, apresentada como intrínseca ao melodrama, como um simples jogo entre anjos e demônios. O melodrama acaba, então, sendo visto como uma matriz alienante porque já dá ao espectador um ponto de vista a ser seguido, o ponto de vista do herói, e outro a ser negado, o ponto de vista do vilão. Contudo, cabe investigar as possibilidades de um melodrama que não esteja enraizado em representar uma moral a ser seguida e sim uma moral a ser refletida pelo próprio espectador.

Nesse sentido, encontra-se a necessidade latente de investigar novos caminhos para o melodrama. Simplesmente negar a estrutura melodramática ou taxá-la como uma espécie de malefício artístico não são o suficiente, pelo fato de

que o melodrama é um estilo que abrange a imaginação de grande parte dos indivíduos. Cabe investigar, dentro da própria estrutura melodramática, possibilidades que se apresentem mais frutíferas e é com essa premissa que este trabalho trará adiante uma análise de dois filmes realizados por Fassbinder. Investigaremos a possibilidade de criação de um melodrama que não esteja ancorado em uma moral da culpa e da punição e sim, um cinema que proponha/provoque aos seus espectadores uma reflexão.

Fassbinder apresenta-se como um marco para o cinema ao criar melodramas semelhantes aos da década de 1950 sem, contudo, torná-los uma espécie de paródia. Sua grande contribuição parece ser a de distanciar o espectador e criar problematizações a partir de uma linguagem e de signos já conhecidos. O estranhamento nos filmes do diretor não ocorre por conta de uma caricatura do melodrama. A suspeita a ser observada é de que a sua reapropriação do melodrama esteja atravessada por uma revisão da forma como o mundo é normatizado. A existência de um melodrama que ultrapassa a característica de uma moral pautada em preceitos maniqueístas e, com isso, exige do espectador uma flexibilidade ética a partir da obra e que propõe novas formas de criação de filmes melodramáticos, coloca a necessidade de uma pesquisa acerca de suas possibilidades. Desta forma, o objetivo deste trabalho é analisar a possibilidade de construção de um melodrama que não esteja pautado por uma ordem teológico-ética (o conflito entre o bem e o mal).

A estrutura deste trabalho está dividida em quatro capítulos. Em um primeiro momento, este trabalho fará um resgate histórico, em que a tragédia será um ponto de baliza: por meio dela serão discutidas as condições necessárias para o surgimento do melodrama, a importância do núcleo familiar e as mudanças

referentes a visão de mundo em uma época pós-sacra. Todas estas questões serão norteadas pela teoria de Szondi (2004), que ao resgatar, a teoria do drama burguês, por meio de uma revisão dos escritos de Diderot, contribui para reconstrução deste cenário. Será mostrada a importância do drama burguês para o afastamento das regras que ditavam o modo de representação pelo status social do personagem, para a valorização da ação. Deste modo, será trabalhado um período fértil de discussão, que culmina em uma nova forma de representação, que por sua vez, exerce forte influência para o surgimento do melodrama.

Ainda no primeiro capítulo, será delimitado o mundo pós-sacro e serão apontadas as condições necessárias ao surgimento e consolidação do melodrama no século XIX. Serão apresentados os três grandes períodos para a compreensão da permanência do melodrama, apontados pelo teórico Thomasseau (2005) que dá base a este ponto de atenção da pesquisa. O foco deste recorte é apontar o como a divisão dos pólos bem e mal, esteve presente em diferentes períodos da matriz melodramática.

O estudo sobre o papel pedagógico do melodrama será transportado para o caso específico do cinema, onde a nova linguagem percebe as potencialidades da matriz melodramática. Tudo isso não se separa da modernidade, onde serão apresentadas as condições necessárias para a permanência do modo melodramático.

A polarização entre bem e mal ganha novos contornos na modernidade, o que acarreta a abertura para se pensar em melodramas que não funcionem exclusivamente nessas chaves. A possibilidade da criação de melodramas que provoquem a reflexão e que não estejam pautados no maniqueísmo, serão pensados a partir do conceito de imaginação melodramática (BROOKS, 1995). Tal

conceito será articulado com uma reflexão sobre a perda da visão trágica, a luta entre o bem e o mal do período pós-revolução, as condições e necessidades do modo melodramático na modernidade e sua relação com o cinema.

A ideia de imaginação melodramática permitirá a investigação da existência de melodramas que superam a obrigatoriedade de apresentar uma moral e de guiar o julgamento do espectador. Um segundo recorte do presente trabalho, especificamente no campo do melodrama, perguntará sobre a construção de um melodrama no cinema que ultrapasse seus paradigmas elementares de um ensinamento moral maniqueísta.

Uma vez que o conceito de imaginação melodramática é o conceito base do trabalho, será feito um estudo epistemológico sobre a imaginação, apoiando-se principalmente nas reflexões do filósofo Sartre (2008). Objetiva-se com isso abrir caminhos férteis que não foram profundamente analisados por Brooks (1995).

No segundo capítulo será pensada a viabilidade de melodramas que superem a luta entre o bem e o mal como algo estruturante. Tais juízos serão colocados em suspensão por meio de um diálogo com o escrito *A Genealogia da moral*, de Nietzsche (2009), problematizados com as reflexões de Kehl (2004).

A partir desse diálogo, será trabalhado um ponto nebuloso nos estudos sobre o melodrama: se o ressentimento é algo inerente a este modo de criação artística, que encontraria no espectador de cinema (que compartilha de um ponto de vista pré-estabelecido) um lugar privilegiado para sua elaboração. Conceitos como o de “olhar sem corpo” (XAVIER, 2003), ou a noção de “ponto de vista” (MACHADO, 2007), serão importantes para pensar qual o lugar de julgamento do espectador diante dos filmes.

No último capítulo será feito um estudo de dois filmes de Rainer Werner Fassbinder (1945-1982). Parte-se da hipótese de que alguns filmes desse diretor conseguem ultrapassar um modo canônico de contar melodramas, tornando-os extremamente sofisticados. Nos filmes do diretor a relação da obra e o espectador, parece ser uma preocupação central. O espectador ao mesmo tempo em que reconhece elementos melodramáticos e desfruta da obra, acaba sendo distanciado, desviando aquilo que assiste nos filmes para problematizar sua realidade. Portanto o guia de investigação será; até que ponto é possível nos filmes de Fassbinder à construção de melodramas, que vão além da base teológico-ética e se a existência de um melodrama que extrapola os paradigmas elementares exigiria uma nova forma de julgamento.

No caso do presente trabalho, duas obras foram escolhidas: *O medo corroí a alma* (*Angst essen Seele auf*, 1973) e *Lágrimas amargas de Petra Von Kant* (*Die bitteren Tränen der Petra von Kant*, 1972). No momento de análise, o termo melodrama terá como base a definição de Brooks (1995). A escolha do primeiro filme justifica-se por ser esse o principal filme melodramático de retomada, não paródico, que projetou Fassbinder em um panorama internacional e com o qual ganhou o prêmio de Crítica Internacional (FIPRESCI) em Cannes. A produção também ficou reconhecida por sua referência ao filme *Tudo que o céu permite* (1956), do diretor Douglas Sirk.

O segundo filme, Lágrimas amargas de Petra Von Kant, foi adaptado da peça homônima do próprio Fassbinder, originalmente escrita para o teatro. Porém, fica claro que não se trata de uma releitura, já não se nota referências teatrais explícitas. Fassbinder apropria-se da linguagem narrativa clássica sem incorrer em

maniqueísmos ou sentimentalismos. A densidade emocional proposta pelo filme tem a intencionalidade de provocar a reflexão.

Lágrimas Amargas corresponde ao décimo quinto filme e ao segundo melodrama de Fassbinder e com ele o diretor ganhou o prêmio do festival de Berlim. A escolha dessa obra se deve também ao fato de que a linguagem cinematográfica ganha um desenho totalmente próprio e novo: a profundidade de campo é bastante utilizada assim como a câmera fixa, existe ainda uma unidade do lugar, a utilização lentos travellings, a grande quantidade de primeiros planos.

A pesquisa visa investigar a possibilidade de criação de um melodrama que não utilize e que não apresente a luta do bem contra o mal como um paradigma elementar de sua constituição. Problematizar a estrutura melodramática e sua relação de afirmação ou problematização de prerrogativas morais se encontra no horizonte de nossos objetivos. Os procedimentos metodológicos utilizados objetivam a construção de uma totalidade que articule de modo coerente as questões presentes nas teorias e nas obras de Fassbinder. Para tanto, será feita a leitura analítica e interpretativa das obras, tanto as relativas ao melodrama como dos filmes.

Buscando pensar os filmes, entre resenhas, críticas ou ensaios, a análise fílmica apresentou-se o método mais eficaz. Para a análise de um filme que corresponda aos objetivos da pesquisa, é indispensável a interpretação da obra, uma vez que os elementos contidos nos filmes exigem uma transcodificação, de forma que “a descrição e a análise procedem de um processo de compreensão, de (re)construção de um outro objeto, o filme acabado pelo crivo da análise, da interpretação” (GOLIOT-LÉLÉ, VANOYE, 1994, p. 12).

Se a análise depende de decompor o filme, separar seus elementos constitutivos para em uma segunda etapa reconstituí-los, é ao analista que cabe a criação de elos entre eles. O método de decomposição do filme é, portanto, um fator importante. No caso da presente pesquisa foi escolhida a análise de sequência como metodologia, que permite ao analista maior liberdade para tecer interpretações a respeito do objeto observável. Afinal,

O olhar com que se vê um filme torna-se analítico quando, como a etimologia indica, decidimos dissociar certos elementos do filme para nos interessarmos mais especialmente por tal momento, tal imagem ou parte da imagem, tal situação (AUMONT, 2004, p.12).

A sequência pode ser compreendida como a união de planos constituintes de uma peça da narrativa e pode ser definida pelo lugar ou pela ação. Em outras palavras, a sequência de um filme diz respeito a uma de suas unidades, mas de modo que tal unidade se articule ao todo da obra; por isso, diferentemente de uma análise de planos, a análise de sequência exige um maior rigor com a unidade da obra.

Dito isso, a proposta é investigar por meio da análise sequencial os aspectos estéticos, discursivos e técnicos, o que significa de antemão que a atividade do analista não é de atribuir um sentido a partir de prerrogativas externas e sim buscar no filme o que ele tem a dizer. No caso desta pesquisa, a análise é um método para pensar o filme internamente, guiando-se pela pergunta: o que os filmes *O medo corrói a alma* e *Lágrimas amargas de Petra Von Kant* podem dizer a respeito da estrutura maniqueísta do melodrama?

CAPÍTULO 1

Primeiras aproximações com o melodrama

1.1- O Melodrama, a tragédia e a relação do núcleo familiar

Para pensar o surgimento do melodrama é necessário partir de uma investigação acerca da presença do núcleo familiar na trama. O drama de família, característica essencial para entender o melodrama e suas transformações, não nasce com o melodrama: a raiz do núcleo familiar está na tragédia grega¹, o que pode ser observado em suas tramas que mesclam questões ligadas ao sangue e às leis do estado.

Por essa razão, encontra-se na tragédia elementos que contribuem para a compreensão do movimento da matriz melodramática. Um caso exemplar é a tragédia Antígona, de Sófocles. A peça é uma consequência dos eventos narrados nas tragédias acerca da vida de Édipo. Por desconhecer sua origem, Édipo mata o seu pai, Laio, e se casa com a sua mãe, Jocasta. Do seu casamento nascem quatro filhos: Polinice, Etéocle, Antígona e Ismene. Após o exílio voluntário de Édipo, ao tomar conhecimento dos crimes cometidos contra seus pais, seus primogênitos decidiram se alternar na posse do reino, de modo que cada um governaria durante um ano. Quando Polinice foi reclamar a posse do reino depois de um ano, deparou-se com a recusa do irmão e, com isso, iniciou-se uma guerra na qual se mataram mutuamente.

¹ O objetivo deste primeiro tópico não é tratar o melodrama como uma degeneração da tragédia e sim buscar pontos de contato e de transição nas formas de articulação dramática.

Com a morte dos sucessores naturais de Édipo, o reino de Tebas passa para a administração de Creonte, irmão de Jocasta, cujo primeiro edito promulgava o destino dos corpos dos sobrinhos: enquanto Etéocle seria sepultado com honras, a Polinice, traidor do reino, foi negado esse direito. A partir daí, Antígona decide sepultar o corpo do irmão e, para tanto, enfrenta Creonte e a lei da cidade. Creonte, ao descobrir a desobediência de Antígona a condena à morte: Antígona é sentenciada a passar o resto de sua vida em uma tumba. Por fim, já arrependido, Creonte descobre que aqueles que lhes eram queridos haviam se matado, como seu filho e sua irmã.

É possível notar que a tragédia descrita entrelaça a lei do sangue, encarnada por Antígona, e a lei da *pólis*, encarnada pela personagem Creonte; tal entrelaçamento aponta para a relação histórica existente entre família e Estado. A família é a protagonista da tragédia grega e, a um só tempo, detentora do poder e por essa razão atua como uma instância reguladora. Logo, é característica fundamental da tragédia grega que o âmbito familiar esteja ligado à esfera pública. Dessa forma, a situação privada é, também, pública. Não existe distinção entre os dois núcleos, pois a família encarna a ordem social. Ao pensar o local em que os protagonistas ocupam no ambiente da *pólis*, é possível entender que, de alguma forma, todos eles estão na cúpula da sociedade.

O impacto da diluição das fronteiras entre o público e o privado pode ser notado na forma como se resolvem tais conflitos: a resolução do drama familiar é uma resolução que tem uma implicação direta no futuro da sociedade: uma vez que as pessoas estão no poder, elas o encarnam. O principal marco da tragédia grega é que o conflito familiar, em vez de estar retido na esfera privada, ressoa nas esferas pública e política.

A presença do núcleo familiar nas tramas sofre uma importante mudança a partir do século XVIII, com a instituição da ordem burguesa. É a partir dessa transformação de paradigma que surge o drama burguês cujo grande pilar é o drama de família tratado exclusivamente em seu aspecto privado, sem nenhuma relação com a vida pública. A privacidade passa a ser um tema debatido em sociedade associada à ideia, difundida pelas obras produzidas sob o espírito da burguesia, de que a virtude ocorre na vida privada.

Diderot foi o principal dramaturgo a pensar nas regras da tragédia clássica e a desenvolver uma dramaturgia do espírito burguês. Ele cria a possibilidade de tratar os dramas da burguesia sem nenhuma desvalorização das personagens, instituindo, assim, a capacidade de fazer da vida privada um objeto do drama e tema a ser debatido em sociedade.

Vale lembrar que Diderot vivia em no período da França absolutista em que saltava aos olhos a distinção entre os valores da vida privada, onde ocorreria a virtude e da vida pública/estado visto como o lugar da corrupção. Suas peças trabalham, então, com a noção de que o espaço para a virtude e a dignidade encontra-se no âmbito familiar, e não mais no Estado.

Peter Szondi (2004) credits a Diderot a principal influencia teórica para a discussão das normas da *tragédie classique* e também o aponta como um ponto-chave para o surgimento de um novo gênero. Szondi percebe em Diderot três características essenciais nesta empreitada: “uma nova referência à discussão sobre a cláusula dos estados, à exegese e à refutação de algumas definições da poética aristotélica no século XVIII”. (SZONDI, 2004, p.91)

É certo que o ambiente no qual Diderot se encontra, na França em pleno século XVIII, se mostrava controverso para a criação do drama burguês. Por um

lado, a cláusula do estado ainda se mantinha rígida, quase como uma regra inviolável. Por outro lado, tanto dramaturgos como teóricos refletiram a respeito dos gêneros poéticos, mesmo em pleno classicismo, devido a um ambiente propício que estava consonante com o Renascimento.

Um exemplo ilustrativo é encontrado em Pierre Corneille, criador da *comédie héroïque*, crítico da cláusula dos estados e re-intérprete de algumas definições de Aristóteles. Em seu objetivo de fundamentar teoricamente a comédia heroica, o dramaturgo apresenta objeções, recolocando uma discussão para os antigos defensores da cláusula do Estado. A compreensão anterior excluía os burgueses da tragédia e, ao mesmo tempo, excluía e os nobres da comédia. Dessa forma, a regra que fundamentava o modo de representação dependia do extrato social ao qual os personagens estavam submetidos, ou seja, os gêneros se distinguiam, a partir da identificação dentro dos dramas pessoais, da condição social dos personagens. Em sua reinterpretação, Corneille se descola desta compreensão e apresenta a necessidade de notar a ação. (SZONDI, 2004, p.92)

Esta compreensão de Corneille mostra-se importantíssima para uma posterior justificativa da tragédia burguesa. Mais tarde, a teoria do drama burguês também iria se descolar da compreensão de que o efeito a ser produzido pela tragédia dependeria fundamentalmente da condição social ocupada pelo herói e, também, pela identificação entre o espectador e o personagem em cena.

Tal releitura aponta para aquilo que deve ser descrito na tragédia: as propriedades da obra em relação ao efeito que ela deveria produzir, o que torna claro o equívoco de alguns intérpretes neste ponto: de que o temor e a piedade poderiam ser despertados apenas pelos nobres. A identificação não fica resumida somente ao cetro que o rei segura; uma vez que, por meio da razão, os homens são

capazes de se assemelharem àquele que sofre com o infortúnio – mesmo um camponês pode entender o sofrimento de um rei. Assim, “a tragédia deve sua dignidade e sua grandeza não a circunstância de seus heróis serem reis e rainhas, mas ao quadro verdadeiro, o *tableau* dos sentimentos que os movem” (SZONDI, 2004, p.91).

Com esse movimento de identificação dos dramas independentemente da posição social ocupada pelo personagem e que depende mais de sua vida familiar do que de sua vida política, surge a possibilidade de tratar o drama de família sem as prerrogativas do mundo antigo. Na tragédia, a vida privada era trabalhada somente através de tramas consideradas menos nobres: a comédia, o grotesco ou a desvalorização dos personagens. Devido à existência da forte hierarquia social, o povo não tinha direito de participar da tragédia e, quando participava, era através de retratações pejorativas. No drama burguês, a vida privada alcança um lugar de destaque. Com isso, abre-se um espaço para a criação de escalas de valores para determinadas funções da vida natural. A vida familiar e as relações entre pai, mãe e filhos são destacadas a fim de adquirirem uma dignidade própria, independente do status social dos personagens.

A forma como o conflito se desenvolve na tragédia abriga ainda outras distinções de seu tratamento pelo melodrama. Na tragédia, os enredos são interligados com as bases políticas de modo que a apreensão das costuras de sua trama exige uma compressão de que as decisões tomadas pelos heróis refletem no âmbito coletivo. Os heróis não são necessariamente bons ou maus, suas escolhas não são realizadas diante de um mundo dicotômico e suas virtudes não os eximem da desgraça que está por vir. O sofrimento é justificado como uma necessidade ou

uma forma de purificação, enquanto no melodrama existe uma preocupação em identificar os seus motivos.

Isso demarca o surgimento de uma nova consciência, vigente no século XVIII, que poderia ser compreendida como uma consciência mais moderna, tanto pelo fator já apresentado, de um distanciamento da visão antiga de tragédia em relação à condição de representação, como também pela máxima de fazer com que os heróis dos dramas sejam mais amáveis.

Tal máxima é importante para preparar a sentimentalidade, que será o foco maior desta nova consciência – ainda maior do que a condição social e moral dos personagens. Esta atmosfera sentimental é o denominador comum tanto da comédia heroica (com Corneille) como da tragédia burguesa (um século depois, com Diderot). Enquanto na tragédia clássica os ataques pessoais privados demonstravam aos espectadores que as paixões deveriam ser expurgadas, na comédia heroica cria-se um espaço para a humanidade, a piedade, a simpatia e a admiração.

Deste modo, ela se situa nas proximidades do outro gênero intermediário, a *tragédie domestique et bourgeoise*, que em sua variante francesa, e logo depois também alemã, não expõe conflitos de classe e sim aquela sentimentalidade pela qual os seres humanos, unidos na pequena família burguesa, não ousam decidir seus conflitos senão os reprimem nas lágrimas de comoção e de lamento. Essa afinidade da *comédie larmoyante*, que pode ser considerada a sucessora da *comédie héroïque* e da *tragédie domestique*, vem claramente à tona nos escritos de Diderot; ela pode ser também a razão secreta de porque Corneille, em sua justificação da *comédie héroïque*, empenha-se ao mesmo tempo em legitimar o drama burguês antes da hora (SZONDI, 2004, p.99).

Szondi percebe que em Diderot a tragédia deve ser uma adequação à verdade proporcionada pelas grandes paixões. Logo, o efeito que as cenas propõem deve ter como preocupação tanto aquilo que ocorre em seu interior como o modo em que isto acontece, existindo, assim, uma relação entre conteúdo e forma.

O princípio formal da tragédia clássica é extrapolado por Diderot. O caráter linguístico, que era o ponto fundamental para a representação da realidade, dá espaço para um princípio formal muito mais próximo de um princípio pantomímico, quando a gestualidade ganha prioridade sobre o verso clássico.

Deste modo, a pantomima é colocada a serviço da reprodução da diversidade empírica, ela é um meio artístico do realismo, tanto mais importante porque nos dramas de Diderot a linguagem renúncia, de forma consequente, a toda estilização pelo metro e pela rima, sem poder, no entanto, adequar-se à particularidade a ser reproduzida (SZONDI, 2004, p.107).

Em lugar da elegância da expressão, Diderot se importa mais com a ação sustentada pela paixão e pela beleza dos sentimentos, que deve ter muitos incidentes, que por sua vez, devem estar vinculados entre si, de forma que os eventos cotidianos ganham maior relevância.

Contudo, não é somente a sentimentalidade que demarca a criação do drama burguês. A criação de Diderot está permeada pelo encontro entre virtude e realidade, assim como por sua formulação dos conceitos de natureza e verdade. O realismo se aproxima da natureza, uma vez que a trama se aproxima do "mundo", ou seja, do contexto burguês: a vida doméstica é o espaço para a realização da virtude. Diderot acreditava que o exemplo da virtude possibilitaria o encontro do homem com sua bondade moral por meio da comoção do espectador burguês. Neste sentido, o "lobo" do homem não é mais o próprio homem, mas o contexto social do qual está cercado.

A maldade deixa de ser, como na comédia tradicional, a lei formal que o autor professor a fim de tornar suas figuras ridículas e levar os seus espectadores ao riso - agora a maldade entra na própria peça como uma característica do mundo hostil que inflige sofrimento ao herói virtuoso (SZONDI, 2004, p.136).

Todos esses fatores refletiriam na dramaturgia do melodrama, em que, assim como no drama burguês, os personagens estão livres da identificação com o contexto político, mas, em contrapartida, perdem a ambiguidade, pois sua identidade precisa ser facilmente desvendada pelo público. Vale lembrar que isso não significa, de modo algum, que tais personagens não tenham implicações políticas. Eles têm o poder de escolha, dessa forma, o sofrimento não se trata mais de fatalidades às quais o personagem está exposto, mas sim de um processo de punição caso ele se decida seguir pelo eixo negativo. É importante ressaltar que o processo de escolha e de punição não está livre de interferências externas. Ivete Huppés elucida esse processo:

Neste ponto se visualiza um vínculo do melodrama com a sociedade de que ele é produto. As cenas tematizam as virtudes burguesas, na medida em que o comportamento empreendedor ocupa a cena. Quer focalize o bem; quer o mal, dominam os valores da ação, que é sempre identificada como caminho para objetivos precisos (HUPPES, 2000, p.114).

Apesar das rupturas do melodrama em relação à tragédia, é possível identificar algumas aproximações, ambas, a partir de uma estrutura familiar, despertam no público uma identificação que provoca tanto o temor quanto a compaixão, a comoção e a sensibilização. Contudo, os pontos de contato ou de separação apresentados não têm intencionalidade de determinar o melodrama como uma forma dramática puramente tributária da tragédia. Os pontos de contato com a tragédia, de fato, têm influência sobre a matriz melodramática; porém, ela não é o único fator determinante para a formação e permanência do melodrama. Investigar seu percurso histórico, portanto, se faz uma tarefa necessária.

1.2- O melodrama clássico, romântico e diversificado

Da tradição francesa do século XVIII, apresentada acima, impulsionada pelo drama burguês, surge uma dramaturgia popular, sentimental, melodramática, que institui uma ética da família e passa a se apresentar, de fato, como um teatro dirigido ao público. Assim institui-se o melodrama. Dentro desta mesma tradição, o surgimento do melodrama está consonante com a Revolução Francesa, pois a partir deste fato histórico foi possível abordar os dramas de família independentemente do estrato social ocupado pelos personagens sem a necessidade da chave cômica e, ainda, com o direito à fala.

Jean-Marie Thomasseau mapeia no decurso do século XIX, três grandes períodos para o desenvolvimento e permanência da matriz melodramática. O primeiro momento diz respeito ao período de consolidação de uma estrutura básica, denominado "melodrama clássico" (1800-1823). Em uma segunda fase, a mudança do contexto melodramático se dá pela influência do romantismo, este período foi nomeado como "melodrama romântico" (1823-1848). A terceira fase identificada trata-se do período em que as tendências estéticas do século XIX serão absorvidas pelo enredo melodramático. Nomeado "melodrama diversificado" (1848-1914), perduraria até o início da Primeira Grande Guerra, em 1914.

O melodrama clássico não criou regras ou modelos técnicos rigorosos que deveriam ser seguidos. Apesar dos melodramaturgos seguirem a regra em que a dramaturgia era dividida em três unidades, o modelo acaba sendo modificado ou abandonado a partir de 1915. A ausência de delimitação técnica e de estabelecimento de regras rígidas são fatores importantes para uma das características mais caras ao melodrama: sua mutabilidade.

No melodrama clássico é apresentada uma característica constantemente atribuída ao universo melodramático: seu papel pedagógico. A estética melodramática se desenvolve no período da Revolução Francesa e as transformações do momento político influenciaram as transformações dramáticas temáticas e estruturais. A dramaturgia, antes caracterizada por seu estatuto literário, a partir das transformações sociais provocadas pela Revolução, sofre uma divisão e surge, assim, um teatro centrado muito mais nas questões cênicas do que literárias. O melodrama, mesmo possuindo um forte apelo popular, era capaz de mesclar o público, pois agradava a todas as classes sociais. O novo público, constituído também pelo povo, acaba por estimular os melodramaturgos a desenvolverem um papel pedagógico. Desse modo, "para este público novo, em sua grande maioria inculta, no qual se desejava inculcar certos princípios de sã moral e de boa política [...]" (THOMASSEAU, 2005, p.28), os melodramaturgos criaram códigos para serem facilmente identificados e seguidos.

O mundo é dividido, então, de forma maniqueísta – na qual um bloco corresponde à bondade e o outro bloco a maldade. Os personagens principais são representados pelo vilão e pela vítima, esta se trata de uma figura inocente. Compõe esse cenário um personagem cômico que quebra a tensão dramática e também personagens secundários, como o pai nobre ou algum protetor. Eles têm como finalidade ajudar os espectadores a identificarem os personagens que devem ser seguidos e os que devem ser rejeitados.

O papel pedagógico do melodrama clássico se desdobrava como uma espécie de instrumento para recrutamento militar; não raro, os espetáculos tinham um fundo histórico e os personagens eram soldados. A partir da queda do Império começam a ser tecidas críticas em relação ao modelo vigente, visto como

conservador e propagandista do poder militar, além de "violentos ataques antes de desaparecer, trazidos pelo ímpeto sentimental e social do romantismo" (THOMASSEAU, 2005, p.50).

A queda do Império pode ser entendida como o marco fundamental para o período de transição do melodrama clássico para o melodrama romântico, pois ele inaugura uma série de transformações que afeta desde a recepção do melodrama pelo público até aquilo do que o gênero é constituído. Os valores antes exacerbadamente defendidos e a exaltação dos deveres políticos atenuam-se ao passo que a estruturação temática do melodrama adquire novas possibilidades, um sinal de que a rigidez dos valores tradicionais perdeu força. A paixão amorosa é tratada com maior relevo no drama, o casamento é por vezes substituído por outros modos de relação e a Providência é destacada no lugar do herói. O polo negativo tem a possibilidade de migrar para o polo positivo: se no melodrama clássico, um vilão como um bandido estava destinado ao sofrimento no final do drama, no melodrama romântico ele poderia se transformar em um herói ao final.

Contudo, a classificação e separação do drama e do melodrama românticos não são autoevidentes, pois os escritores, os atores e os teatros dos dois modelos dramáticos eram os mesmos. Tanto o drama como o melodrama romântico se apoiam nas raízes do melodrama clássico, continuam seguindo a lógica do realismo e da verossimilhança, ao mesmo tempo em que lhe dão nova roupagem.

1.3- O melodrama: uma criação artística moderna

A partir das três fases identificadas e apresentadas na obra de Thomasseau, é possível apontar um ponto comum entre elas. Todas elas trabalham

com um modelo de polaridade², em que de um lado estão localizados os personagens que perseguem e oprimem e de outro, as vítimas inocentes. Por meio dessa divisão surge a preocupação de restaurar a justiça e secundariamente a concretização da realização amorosa. Apesar disso, ainda vale ressaltar que a matriz melodramática, conforme foi visto, não se mantém inerte. O melodrama absorve as mutabilidades do mundo apresentando-se bastante maleável e multiforme. Mais à frente, o estudo apresentado irá vislumbrar a criação de melodramas que não estejam engessados à luta do bem contra o mal.

A constante atualização do melodrama está consonante com a satisfação das plateias e acontece na media em que congrega as novidades da época em que atua. De certo modo, essa característica se tornou imanente ao melodrama, por conta de seu público. Nascido de uma forma dramática popular, para a permanência do melodrama há a necessidade de agradar ao público, ela acontece de tal forma

² Com o melodrama, determinados valores morais foram ressaltados, principalmente aqueles que diziam respeito à vida familiar; as polaridades entre bem e mal estavam cada vez mais presentes nas tramas melodramáticas. Por conta disso, criou-se uma estrutura de fácil identificação dos personagens. A ação, já inserida dentro do drama familiar, era guiada por uma moral que facilmente apresentava dois pólos opostos. Os personagens que ocupam o pólo da bondade confiam na justiça e, por maiores que sejam o sofrimento, dilemas ou infortúnios, no final, são recompensados. São puros em si, e não possuem qualquer espécie de maldade; por vezes, a figura que ocupa o pólo da bondade não é a figura masculina do herói, mas sim a figura da inocência, como a dama ou a criança. A principal função da bondade existente em relação ao desenvolvimento da trama é provocar o suspense. A perseguição do vilão só é possível pela figura de pureza, incapaz de realizar qualquer mal. O pólo positivo espera, por meio da Providência, ser recompensado e que o vilão seja punido. Por outro lado os vilões modificam-se constantemente. Por vezes, são estrangeiros, não creem em Deus, são marginais, integrantes do próprio núcleo familiar. Geralmente, bastante estereotipada, sua aparência exterior possibilita a fácil identificação. Interiormente, os vilões apresentam-se, ou são apresentados, como violentos, invejosos, conspiradores, rancorosos e desonestos. O vilão pode ser entendido como a figura principal para o desencadeamento da ação na trama. Movidado por vontades próprias, como paixões, ou a busca por dinheiro ou vingança, ele persegue e luta com a figura inocente do herói. No melodrama, é o vilão quem provoca a intriga, quem impulsiona a perseguição. Ainda em relação à ação, o melodrama exige a punição do personagem visto como vicioso. O desfecho da história exige o castigo como compensação dos malefícios realizados. Sendo assim, por vezes, os vilões são presos, enlouquecem, ou são mortos. Contudo, devemos lembrar que, no melodrama, apesar de raras, ainda são possíveis algumas variações no interior de sua estrutura. O principal exemplo diz respeito às personagens que são boas, mas que cujo discernimento se compromete por conta de paixões amorosas. O melodrama apresenta, portanto, a possibilidade de esclarecer, logo de início, a identidade dos personagens. Ainda é possível que, no decorrer da trama, aconteça uma mudança de conduta, resultado de um impulso sentimental do personagem. Porém, mesmo nesses raros casos da transição de polaridade, do bem para o mal, o espectador não transita entre esses extremos. A mudança de um personagem para o “lado” negativo acontece de forma instantânea, desse modo, o espectador não se sente perdido em relação ao seu guia de ações.

que “o dinamismo do melodrama emparelha com o sinal que vai impondo sobre os produtos culturais dos novos tempos” (HUPPES, 2000, p. 14).

Entretanto, mesmo o melodrama sendo tributário de uma constante atualização, ele não se desliga do passado e por essa razão não deve ser compreendido como algo que tem forma sólida e que não se modifica. Seu estado físico se assemelharia muito mais a um estado pastoso, que assume lentamente a forma do recipiente no qual é colocado, tão pastoso quanto um capim ruminado que em cada processo de ruminação volta com uma forma pastosa diferente. A possibilidade de revisitar o passado e apontar para o futuro é uma característica imanente da modernidade e também ao melodrama.

Ao valer-se dos conceitos de modernidade e modernização, um primeiro ponto deve ser esclarecido: esses conceitos são referenciados por diferentes conceitos sobrepostos. O conceito atual de modernidade não é mais o de ontem e nem será o de amanhã, o que não significa que tais conceitos sejam excludentes. Pelo contrário, eles se atravessam e, apesar da velocidade através da qual o conceito de modernidade se (re)cria, ele obedece uma forma sequencial. Dito isso, não devemos confundir ou simplificar a ideia de modernidade como um sinônimo de atualidade. Gumbrecht (1998) denomina como *cascatas* o estudo da modernidade, pois sua definição conceitual acontece de forma sequencial e altamente veloz, se entrelaçando e influenciando-se mutuamente sob um aspecto de simultaneidade:

Como cascatas, esses conceitos diferentes de modernidade parecem seguir um ao outro numa seqüência extremamente veloz, mas, retrospectivamente, observa-se também como se cruzam, como seus efeitos se acumulam e como eles interferem mutuamente numa dimensão difícil de descrever de simultaneidade (GUMBERCHT, 1998, p. 9).

Huppess (2000) trata o melodrama como uma forma artística fundamentalmente moderna. Uma vez que as manifestações artísticas da

modernidade dão mais ênfase à forma do que o conteúdo. Como exemplo do melodrama, um mesmo tema pode ser revisitado várias vezes. Para Huppés:

Quer dizer, ao incorporar a ideia de obsolescência dos signos do passado, prenuncia a superação do futuro, que um dia também, fatalmente, se transformará em passado. Sendo assim, o valor de presente desponta incomparável prestígio e se transforma em fulcro das atenções e das diligências (HUPPES, 2000, p. 16).

No melodrama, é notável que alguns signos desenvolvidos e algumas características ainda apresentem a sua vitalidade. O melodrama permanece presente, apesar de mais de um século após seu surgimento e esse fenômeno pode ser compreendido por sua característica de mutabilidade. A matriz melodramática se adaptou e com isso conseguiu se disseminar em locais diferentes de seu surgimento como nas propagandas, nos jornais, na televisão e nos filmes.

1.4- Melodrama e cinema

O melodrama, em geral, possui uma estrutura que facilita a identificação dos personagens, conforme foi apresentado. Ele é didático com o público, mostrando quais são os personagens dignos de veemência e quais devem ser indiferentes. Tal característica é responsável pela fácil assimilação dos personagens e, talvez, da moral defendida. Apesar de, até então, o melodrama manter engessada sua relação com a moral, já que apresenta a luta entre o bem e o mal como seu fundamento, ele é, também, extremamente maleável em diversos aspectos. Por conta de sua maleabilidade e de sua fácil assimilação, o melodrama é uma forma de narrativa rica, que pode ser apropriada por diferentes meios.

O cinema e mais tarde a televisão deram um novo fôlego à dramaturgia melodramática. As imagens em movimento foram o principal fenômeno

impulsionador da mudança no campo da dramaturgia a partir da segunda metade do século XX. As técnicas se tornam mais robustas a fim de cativar e entreter o público, a verossimilhança contribui para o impacto a ser causado e o movimento é mostrado com mais naturalidade. A sensibilidade no cinema pode ser ainda mais atizada, pois em comparação com o teatro, há mais especificidades nos cenários, nas cores e nos sons; o enredo – motor da surpresa – torna-se também mais sofisticado a partir das novas possibilidades técnicas.

Vale lembrar que o cinema não nasce tributário do cinema melodramático. Antes de sua inserção nesse meio, existia um cinema que se convencionou chamar de cinema dos primeiros tempos ou primeiro cinema. Esses primeiros filmes não demonstravam uma continuidade narrativa, seus constantes vácuos entre as cenas aconteciam por mudanças de cenários ou de atuação. “Neste cinema de atrações, o objetivo é, como nas feiras e parques de diversões, espantar e maravilhar o espectador, contar histórias não é o primordial”. (CESARINO, in: Mascarello, Fernando, 2006, p.24)

Quem primeiro reverte esses problemas é David Griffith. O diretor criou o que se convencionou chamar de narrativa cinematográfica clássica. Interligado com o contexto de Hollywood, Griffith começa a criar uma série de “truques” que serviria de base para o então cinema emergente. A narrativa ganha continuidade, a atuação se torna mais naturalista e realista, as legendas e os cenários se tornam mais uniformes. Nas produções de Griffith, a experiência em relação ao melodrama revela-se mais complexa quanto à linguagem, embora respeite os códigos de valores herdados. Pode-se dizer que o cinema clássico é a modernização da estrutura melodramática quando suas características ficam mais tênues: a dramaticidade torna-se mais densa e o ilusionismo mais completo.

Além da nova preocupação com a coerência narrativa surge uma preocupação quanto ao impacto dramático do filme. O diretor resgata a matriz melodramática como um importante aliado nessa tarefa. Os antigos polos entre vício e virtude ainda são ressaltados e a trama continua com uma pretensão de organizar o mundo, com a punição do opressor e com a garantia de estabilidade para o oprimido.

A abnegação, o gosto do dever, a aptidão para o sofrimento, a generosidade, o devotamento, a humanidade são qualidades mais praticadas no melodrama, juntamente com o otimismo e uma confiança inabalável na Providência: a Providência que ajudará sempre aquele que souber ajudar-se a si mesmo (THOMASSEAU, 2005. p.48).

No cinema, a moral apresentada pelo melodrama é acentuada pelo ponto de vista oferecido pela trama desenvolvida. O aparato cinematográfico faz com que o olhar deixe de ser um olhar de fora, tal como era o do espectador de teatro. Assim, o olhar do espectador conquista uma flexibilidade inédita, movimento em relação ao ponto de vista e a possibilidade de ocupar o lugar dos personagens e do protagonista, inserindo-se no conflito e compartilhando a solução apresentada pelo filme.

Esse modelo de cinema, cuja estrutura linear e o enredo de fácil assimilação apravam o olhar e as emoções do espectador, pode ser compreendido como um primeiro momento do cinema, em que suas possibilidades e suas potências eram ressaltadas. Há um encanto pelo cinema clássico que, apesar de investidas em direções contrárias, permanece até a década de 50 e passa a ser objetivo de críticas dentro do próprio espaço de discussão do cinema a partir da década de 60. Há o desejo de romper com tudo o que fora produzido, tanto pelo ponto de vista político como do ponto de vista da linguagem cinematográfica.

As principais mudanças correspondem à ênfase na autoria dos filmes, à importância das questões políticas e à compreensão do cinema como um instrumento fundamentalmente cultural. Nesse percurso de um cinema que se desejava novo, a novidade foi talhada a partir da negação do que havia sido criado. O cinema clássico é apontado como imperialista, um simples produto da cultura de massas, cuja estrutura narrativa e a linguagem cinematográfica eram demasiadamente rasas.

As críticas do público erudito caem em alguns equívocos. O primeiro deles consiste na generalização acerca de todo cinema feito até o final da década de 50. Ao negar toda a criação de um período, a crítica demonstrava não ter olhado com o cuidado necessário para todas as obras que foram feitas e nisso reside o problema das generalizações: são justamente as exceções que podem fugir do contexto. O segundo equívoco concerne ao público, à necessidade de refletir sobre os motivos de aquele tipo de produção agradar ao público.

Sendo assim mostra-se necessária uma investigação dos melodramas críticos e comprometidos com as denúncias e análises e que ainda assim emocionassem o público. O objeto de investigação deste trabalho são os melodramas que superam a luta do bem contra o mal como um pressuposto básico, pois a suspeita aqui levantada é a de que melodramas desse tipo têm uma fertilidade maior quando se dirigem ao público com a pretensão de levá-lo a um só tempo a se emocionar e a refletir.

CAPÍTULO 2

Contextualizações a respeito do conceito de imaginação

2.1 - A imaginação em Sartre.

Peter Brooks (1995) apresenta um estudo pioneiro ao pensar o melodrama sem generalizá-lo, tencionando-o com o público e apresentando-o como um objeto que diz muito a respeito de seu tempo. O elemento melodramático tem uma complexidade que passa despercebida em uma análise apressada. As ideias apresentadas no livro *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess* serão trazidas aqui com o intuito de contribuir para dissolver a ideia – tanto do grande público como do público erudito – de que o melodrama trata-se de um gênero menor.

As análises do autor, embora se debrucem sobre a literatura, são de grande pertinência para a teorização do melodrama de uma forma geral. O conceito apresentado no livro mostra-se atual e relevante para as teorias do cinema. Brooks, em seu prefácio já revisado³ reconhece a existência de estudos que problematizam a imaginação melodramática dentro da esfera cinematográfica e ainda destaca o novo cinema alemão como um campo de interesse:

O melodrama estava se tornando um conceito-chave na discussão crítica dos filmes – particularmente dos filmes hollywoodianos das décadas de 1940 e 1950, e suas últimas manifestações, principalmente o Cinema Novo Alemão – e A imaginação melodramática proporcionou uma base histórica e teórica para o corpo de interessantes trabalhos (BROOKS, 1995, p.vii, tradução nossa).

³ A publicação do livro é feita em 1976, mas a publicação do prefácio revisado pelo autor é feita em 1995.

Os estudos de Brooks a respeito do melodrama têm ganhado uma ênfase muito maior no campo cinematográfico do que no campo da literatura. Uma hipótese pode ser a de que o cinema é mais imagético que a literatura. Porém, o que chama ainda mais atenção é o fato de que, quando Brooks cita esses estudos, ele os divide em dois grupos: o primeiro ocupado pelos filmes de Hollywood das décadas de 1940 e 1950 e o segundo ocupado principalmente pelo Cinema Novo Alemão, do qual Fassbinder faz parte e é o principal diretor no aspecto melodramático.

O autor demonstra que a forma como estes dois períodos do melodrama se manifestam não são totalmente semelhantes. Esse problema, se analisado sem a devida atenção, poderia ser respondido de uma maneira rápida, diferenciando as manifestações com base na época ou pela dinâmica de cada indústria. Porém, a ênfase de Brooks não é tão simples e o autor parece se debruçar sobre o elemento melodramático, nessas duas manifestações, como sendo um fator de diferenciação entre elas. Ora, se Brooks não as coloca em um único bloco é possível problematizar o que existe de específico nos melodramas criados pelo Cinema Novo Alemão, análise que, especificamente neste trabalho, tem como foco dois filmes realizados por Fassbinder. Antes de tratar desse exemplo, no entanto, salta aos olhos a necessidade de abordar, em linhas gerais, as contribuições de Brooks a respeito do melodrama.

Brooks percebe que o melodrama extrapola a noção de gênero e se lança em algo maior, que ele caracteriza como uma *imaginação melodramática*. O principal objetivo do autor, no texto homônimo, é desenvolver o seu conceito inovador de imaginação melodramática. Entretanto, é comum que ele toque em uma série de conceitos não aprofundados – caso contrário, o autor teria que fazer constantemente retrospectos conceituais. Como esse será um conceito central para

o desenvolvimento do texto, torna-se fundamental que seja dada maior ênfase na demarcação do conceito de imaginação.

O livro escrito por Jean Paul Sartre denominado “A Imaginação” será o fundamento para a discussão aqui desenvolvida a respeito do conceito de imaginação. Nele, encontraremos não somente a definição de Sartre a respeito do conceito, mas também de outros pensadores como Descartes, Leibniz, Spinoza e Hume. Sarte parte da discussão entre coisa e consciência: o que é denominado coisa é aquilo de independe da espontaneidade da consciência – tanto do “eu” como do “outro”. O processo de apreensão da coisa não é instantâneo, apesar de sua inércia. Por sinal, é a inércia que as resguarda da característica de coisa, sua existência enquanto coisa só é possível porque a consciência não consegue dominá-las. A consciência se difere da coisa, uma vez que se caracteriza por uma espontaneidade diante das coisas. Sartre afirma: “de modo algum minha consciência poderia ser uma coisa, porque seu modo de ser em si é precisamente um ser para si. Existir para ela, é ter consciência de sua existência” (SARTRE, 2008, p.7).

Sartre propõe dois modelos de existência possíveis: a primeira sobre a qual já foi observado, diz respeito à existência enquanto coisa, a segunda, por sua vez, refere-se à existência enquanto imagem. Porém, a proposta do autor parece ser de radicalizar o questionamento sobre a imagem: ele propõe um estudo da imagem enquanto tal, que se descole totalmente da imagem que depende da coisa.

Tal noção da imagem como algo que resulta de uma coisa com existência própria e, portanto, como algo rebaixado, traz tanto uma visão pejorativa em relação à imagem quanto uma série de contradições em relação a esse problema. Sartre denomina isso de ontologia da imagem ou metafísica ingênua da imagem:

A ontologia da imagem está agora completa e sistematizada: a imagem é uma coisa menor, que tem sua existência própria que se dá a consciência como qualquer outra coisa e que mantém relações externas com a coisa da qual é a imagem. Vemos que é apenas essa inferioridade vaga e mal definida (que poderá ser somente uma espécie de fraqueza mágica ou que se descreverá, ao contrário, como um grau menor de distinção e de clareza) e essa relação externa que justificam a denominação de imagem; adivinhamos assim todas as contradições que resultarão daí (SARTRE, 2008, p.10).

A proposta de Sartre é revisitar essa ontologia ingênua da imagem, revendo a confusão em relação à identidade como essência e como existência, revendo a relação entre imagem e experiência. Os grandes sistemas metafísicos considerados por Sartre serão objeto de análise e, assim, autores como Descartes, Hume, e Leibniz serão trabalhados. Este texto vai percorrer as trilhas que Sartre apresenta com o intuito de alargar o conceito de imagem.

A principal preocupação de Descartes era separar pensamento e mecanismo, classificando o corpo como inteiramente ao mecânico. Nesse sentido, ele apresenta que a imagem é uma coisa corporal, na qual corpos exteriores influenciam o nosso próprio corpo. Deste modo, a matéria se distingue da consciência; logo, nesta compreensão em que a imagem é pensada como materialmente, ela não poderia ter como característica a consciência, é pensada como um objeto exterior. Ou seja, para Descartes, a imagem é tão objeto quanto os objetos exteriores e poderia ser compreendida como um "desenho matéria" dentro do cérebro – para o filósofo, essa é uma prova de que a imagem não faz parte da consciência, uma vez que consciência e matéria são compreendidas por ele como autoexcludentes.

Para Sartre, o entendimento tem um papel fundamental, pois o conhecimento da imagem ou da imaginação é um fruto do entendimento; é a impressão material aplicada ao cérebro que nos permite ter consciência do que é a imagem. Por isso, a imaginação não é um novo objeto a ser conhecido, pois se assim o fosse, a relação entre objeto e consciência seria eterna e a consciência da alma tem a característica

de motivar as ações da alma. Para Descartes, as ideias são inatas, logo, essa movimentação tem a função de despertá-las na consciência. Tais movimentos são caracterizados por Descartes como signos, apesar de o autor não se aprofundar na ideia a respeito dos signos.

A partir disso, Sartre aponta uma dupla dificuldade. A primeira diz respeito à forma de compreender a relação entre o entendimento e a imagem (a qual ele considera uma realidade corporal); a segunda dificuldade é de compreender essa relação no âmbito do entendimento entre corpo e imaginação, pois o entendimento puro também apreende os corpos.

Desta forma, ficaria impossível distinguir o que é sensação, lembrança ou ficção, pois estes movimentos são frutos de uma excitação do mundo exterior. Portanto, se a imagem é pensada como um simulacro advindo de um objeto de engano – o corpo – restaria, ainda, a Descartes explicar como os pensamentos baseados nestes mecanismos (e de que forma a imagem) não pertenceriam, também, ao mundo das coisas duvidosas.

Descartes limita-se, pois, a descrever o que se passa no corpo quando a alma pensa, a mostrar que ligações corporais de contiguidade existem entre essas realidades corporais que são as imagens e o mecanismo de sua produção. Mas não se trata para ele de distinguir os pensamentos baseados nesses mecanismos, que pertencem, assim como os outros corpos, ao mundo das coisas duvidosas (SARTRE, 2008, p.14).

Em Leibniz, a relação entre imagem e entendimento também é complexa. A imaginação é pensada como um modo de conhecer sobre o mundo, e assim como para Descartes, se mostra interligada ao corpo. A imaginação é algo do corpo humano. Porém, o autor credita à imaginação o fato de ela também ser uma ideia, apesar de distingui-la da noção de uma ideia clara.

Já em Spinoza, a imagem é pensada sob um aspecto duplo: de um lado é pensada como um pensamento humano na forma finita e, por outro, é pensada

como um fragmento do mundo infinito, ou seja, do conjunto das ideias. Para o filósofo, a imagem também é considerada separada do pensamento, mas também é pesada como algo que se confunde a ele, pois as ligações mecânicas, as imagens, não estão separadas do mundo inteligível.

O esforço de Leibniz está em pensar na relação entre imagem e pensamento. A imagem é subordinada ao pensamento e tem a função de signo, auxiliando o pensamento. O signo, para ele, é considerado como uma expressão conservada por meio de um sistema de relação entre as partes ou o todo do objeto. A partir disso, o pensador diferencia a noção de imagem, que seria a expressão confusa do objeto perdida em uma infinidade de modificações. Já as ideias claras são a expressão do objeto de forma clara, ela é finita, podendo ser discernida e analisada.

Sartre apresenta sua crítica na seguinte direção: em primeiro lugar, o conceito de imagem de Leibniz comporta uma infinidade de relações expressivas (dizer tudo é o mesmo que dizer nada – o tudo é o tudo e o nada é o nada); em segundo lugar, em sua busca de vincular imagem e pensamento, ele retira o sentido de imagem. E, por fim, ele o critica por colocar aquilo que tem uma infinidade como algo incognoscível. Ou seja, o que Leibniz propõe é pensar dois modos de conhecimento que são distintos em Descartes – imagem e pensamento. Sua grande ruptura com Descartes é pensar que a imagem se encontra na intelectualidade/na alma.

A imaginação em Leibniz também é mecânica, mas o que o difere de Descartes não é a mecânica, pois, para ele, as imagens não se conservam e não se interligam no fisiológico, mas sim se conservam e se ligam de modo inconsciente na alma. Em Leibniz, ao contrário de Descartes, não existe pensamento puro, o corpo se acha presente na alma. Deste modo, a imagem, que é sensória, não é colocada em um lugar menor do que o pensamento - o objeto deixa de ser visto como algo

que provoca a confusão, que afasta das verdades e a expressão do objeto que passa da imagem para a idéia é clara. Sartre critica esta conceitualização de imagem:

Assim, ao tentar fundar o valor representativo da imagem, Leibniz não consegue nem descrever claramente sua relação com o objeto, nem explicar a originalidade de sua existência enquanto dado imediato da consciência (SARTRE, 2008, p.17).

Ao contrário de Leibniz, que parece "eliminar" a imagem, David Hume tem uma corrente contrária ao colocar a imagem como o centro de todo o pensamento. Segundo esta teoria, o espírito é habitado por impressões - as ideias seriam a cópia destas impressões. As imagens estão unidas pelo aspecto de contiguidade e de semelhança, se reunindo a partir da natureza mecânica. É por meio da semelhança que somos levados a crer que exista uma ideia geral, existente somente enquanto potência e enquanto nome.

Deste modo, o principal objetivo de Hume é reduzir o pensamento às imagens. Para ele, o espírito se movimenta a partir do mecânico (tal como no sentido cartesiano) e é no mecânico que ocorre a imaginação, que se conserva no espírito por uma espécie de inércia. O espírito, por sua vez, são as impressões e cópias destas impressões – que são as ideias. As imagens são o real, enquanto as ideias são um nome dado ao que já existe. Novamente, Sartre critica a definição de imagens, traçando um paralelo entre o pensamento de Hume e de Leibniz:

Enquanto Leibniz, para resolver a oposição cartesiana imagem/pensamento, tende a eliminar a imagem como tal, o empirismo de Hume se esforça, ao contrário, por reduzir todo o pensamento a um sistema de imagens. Ele toma do cartesianismo sua descrição do mundo mecânico da imaginação e, isolando esse mundo do terreno fisiológico no qual mergulhava, embaixo, e do entendimento, em cima, faz dele o único terreno no qual o espírito humano se move realmente (SARTRE, 2008, p.17-18).

A partir desse percurso das teorias da imagem na filosofia, Sartre problematiza esta teoria tendo como base o inconsciente. Para ele, as ideias

existem como objetos internos do pensamento, e nem sempre são conscientes, pois estão no espírito, mas nem sempre são percebidas.

Depois de apresentados esse panorama geral dos problemas formulados durante a primeira metade do século XVIII, Sartre apresenta três soluções oferecidas ainda naquele período. Se partirmos do cartesianismo considerando a noção de imagem apresentada, teríamos que considerar dois modos de apreensão do mundo – o primeiro modo estaria na imagem, sendo uma forma de apreensão incompleta do mundo e o outro seria uma visão total e desinteressada. Deste modo existiria um hiato entre ideia e imaginação. Para esse problema Sartre apresenta duas soluções: para a primeira, uma revolução e para a segunda, uma “conversão” filosófica.

Na solução denominada como uma revolução há a necessidade de uma revolução radical na qual seria desenvolvida uma forma sintética que uniria o eu pensante ao eu que imagina – unidos, assim, em uma mesma consciência: a união do objeto enquanto tal ao objeto imaginado. A outra solução decorre do uso da imagem para o pensamento puro e é vista com suspeita por Sartre, que aponta que alguns tolerariam o uso da imagem desde que este uso fosse regulamentado, de modo que o uso da imagem tenha como função preparar o espírito para a conversão do que seria uma ideia pura.

Sartre ataca a noção de ideia pura por dois motivos: ou aceitamos o pensamento puro como algo dado a priori ou aceitamos que elas pertencem às entidades platônicas. Nos dois casos elas seriam de natureza intuitiva, ou seja, as três soluções apresentadas pelos três filósofos são o âmbito do pensamento como distinto do âmbito da imagem – no caso de Descartes; o mundo e pura imagem - no caso de Leibniz; e em uma noção empirista da imagem de que o mundo é o fato-

imagem, em que as ideias seriam uma nomenclatura para organizar as imagens - no caso de Hume.

O que Sartre defende é que nas três noções a imagem é vista como coisa – o que a afastaria da espontaneidade da consciência. A imagem enquanto coisa é apresentada de modos diferentes simplesmente porque se assumem pontos de vista na relação entre o homem e o mundo. Se aceitarmos essa visão da imagem como coisa, ficará perceptível que por um longo tempo essa perspectiva encontrou-se no conhecimento psicológico sobre o pensamento:

Nestas três soluções, a imagem conserva uma estrutura idêntica. Ela continua sendo *uma* coisa. Somente suas relações com o pensamento se modificam, conforme o ponto de vista adotado sobre as relações do homem com o mundo, do universal com o singular, da existência como objeto com a existência como representação, da alma com o corpo. Seguindo o desenvolvimento contínuo da teoria da imagem através do século XIX, constataremos talvez que essas três soluções são as únicas possíveis desde que aceito o postulado de que a imagem é apenas uma coisa e de que todas elas são *igualmente* possíveis e *igualmente* defeituosas (SARTRE, 2008, p.23).

Sartre aponta que a problemática sobre a imaginação poderia ter recebido do romantismo uma renovação da forma de se pensar o tema. O autor cita então Binet que, por sua vez, afirma a existência daqueles que se descolavam da ideia de que o pensamento deva necessariamente fazer concessões ao materialismo, como se os signos do pensamento estivessem subjacentes ao material. Tais pensadores colocam uma diferença entre aquilo que é imaginado – objeto ausente – e a sensação produzida pelo objeto presente. A partir deste ponto, estas novas noções entravam em conflito com as noções de Descartes, Hume e Leibniz, pois colocavam a imaginação no mesmo âmbito da sensação.

Sartre afirma que este ambiente estava sendo pensado dentro de um mecanicismo em que o sistema é decomposto pelos elementos de um determinado

objeto de análise e aceita a hipótese que estes elementos permaneçam iguais – tanto isolados quanto em combinação. Disso decorre um segundo postulado: a relação que os elementos de um sistema mantêm entre si são exteriores a eles (princípio da inércia). O filósofo critica essa posição, pois quando analisado um sistema, a exemplo a consciência, o objeto é visto como uma combinação de elementos inertes que tem entre si relações externas. “Desde então, todo esforço para constituir uma psicologia científica deveria necessariamente concentrar-se numa tentativa de reduzir a complexidade psíquica a um mecanismo” (SARTRE, 2008, p.25).

No século XIX o grande esforço da psicologia era tentar enquadrar a complexidade do psíquico em um mecanismo, como é o caso do pensador Taine, que apresenta o objetivo de seu livro “A inteligência” como tendo este norte. Sartre cita Taine para demonstrar que o modelo buscado é o de considerar o fator psíquico como uma espécie de movimento físico: “Somos levados dos grupos relativamente simples aos grupos mais complexos, e o truque se completa: o fisiológico é introduzido na consciência”. (SARTRE, 2008, p.25)

A imagem como elemento essencial da vida psíquica também terá lugar dentro deste sistema, que vai considerá-la como tudo aquilo que consegue ultrapassar sensações brutas. A imagem é considerada como algo a priori que pertence a um grupo de movimentos moleculares. Ela é pensada como inerte e desconsidera-se a imaginação. Sartre critica este modelo do associacionismo em que o psíquico e o fisiológico são duas fases da mesma moeda. Para Taine, o psíquico pode ser compreendido como um movimento físico, em que os acontecimentos se reduzem todos à sensação por meio da percepção exterior que,

no final, se reduz a movimentos moleculares. O que se passa no espírito estaria reduzido à imagem, que são as repetições espontâneas da sensação.

A partir dessa noção de espírito como imagem, restou a Taine explicar como as imagens se combinam a ponto de criar o pensamento. Ele cria a resposta por meio do associacionismo. Os fenômenos fisiológicos e psíquicos são parte da mesma realidade e disso decorre que o modo como as imagens, enquanto fatos da consciência, se ligam com o contingente psíquico, que é resultado movimentos moleculares, também são parte da mesma realidade.

O associacionismo provoca o surgimento de uma corrente filosófica por volta de 1800 que irá se colocar contra ele. Surge na França uma forte corrente conservadora, que enxerga a visão do "caráter supremo do pensamento" como um risco que poderia causar o ateísmo e o anarquismo, como a Assembleia de Versalhes que chega a acusá-los. A reação ao associacionismo é conduzida principalmente pelo catolicismo que não chega simplesmente a negá-lo. No associacionismo existia uma noção fundamental para o catolicismo. Descartes separava pensamento e corpo, ao contrario de Aristóteles que os unia, a alma sem corpo era considerada uma heresia pelo catolicismo.

Chega-se a uma concepção de pensamento que se mostra desligada de uma consciência imediata, uma vez que o pensamento passa pela imagem. Nesse sentido, o pensamento não existe em ato, ele existe em potencialidade, pois a regra/conceito pode ser a transposição de diferentes imagens.

Ribot escreveu suas preocupações a respeito do pensamento e conseqüentemente do conhecimento. Ele não acreditava na hipótese de um pensamento puro, um pensamento que não fosse provocado por nada. Tanto uma psicologia de síntese quanto uma psicologia analítica são objetos de critica do

Sartre, ambas deduzem abstratamente e criam combinações, continuam sendo como em Taine: movimentos moleculares que afetam o corpo/sensações e são resguardados no espírito.

Esse cenário iria mudar a partir das contribuições de Bergson, que no final do século XIX publicou “Ensaio sobre os dados imediatos da consciência” (1889) e “Matéria e memória” (1896). Com estas obras ele se afastaria do associacionismo e faria uma revolução filosófica. O autor transforma todo universo em um mundo das imagens, segundo ele, toda realidade tem uma analogia com a consciência e por tal motivo todas as coisas que nos cercam são imagens. Mas ao contrário de Hume que pensa a imagem como coisa que é percebida, Bergson aponta a imagem como toda a realidade.

O fato de a imagem ser conscientemente percebida não influencia em nada sua realidade. Ele diria “Uma imagem pode ser sem ser percebida; pode estar presente sem estar representada” (BERGSON, 1896, apud, SARTRE, 2008, p.41). Ou seja, para Bergson uma imagem é qualquer realidade e não apenas os objetos conhecidos, apreendidos pela consciência, mas sim toda realidade que possa ser representada. Por esse viés, “a representação nada acrescenta a imagem; não lhe comunica nenhum caráter novo, nenhum algo mais; ela já existe de fato, virtual e neutralizada, antes de ser representação consciente; já esta na imagem” (SARTRE, 2008, p.41).

A consciência enquanto algo dado pela realidade é uma noção que modifica a relação entre coisa e imagem. Transmutando a noção clássica, de modo que, a consciência não é mais vista como um lugar privilegiado de acesso que vai do sujeito para a coisa, com Bergson a noção se modifica, a consciência seria aquilo que vai da coisa ao sujeito.

A consciência enquanto algo dado pela realidade é uma noção que modifica a relação entre coisa e imagem, transmutando a noção clássica, de modo que a consciência não é mais vista como um lugar privilegiado de acesso que vai do sujeito para a coisa. Com Bergson a noção se modifica e a consciência seria aquilo que vai da coisa ao sujeito, pois é o corpo que atualiza a consciência virtual, ele isola algumas imagens (e, portanto parece que isola uma parte da realidade) e as transforma em representações. Sartre se pergunta como se dá essa passagem. Para Bergson, não temos a necessidade de deduzir a consciência: no mundo material as imagens já estão dadas, não existe a necessidade de ir da consciência para a coisa, pois a coisa já é consciência. Surge então a dúvida “como poderia esta consciência-inconsciente se tornar consciência-consciente para um sujeito individual?”.

Na visão de Sartre existiu um acontecimento que revolucionaria tanto a filosofia quanto a psicologia – trabalho de Husserl ao desenvolver uma filosofia fenomenológica. Um estudo sobre imagem exige procurar sua essência e a partir disto questionar à experiência o que ela pode oferecer. Husserl não compartilha da noção de que exista uma consciência pura, para ele a consciência é consciência de algo. Existe, portanto, a noção de intencionalidade que se interliga a tudo isto. A intencionalidade é essencial para a consciência, o que provoca a distinção de consciência e daquilo de que se tem consciência. O objeto transcende a consciência, se encontra fora dela. Disto resulta a solução de alguns problemas quando tratamos as imagens - elas que tentam se constituir como conteúdos da consciência.

A concepção de Husserl pela qual a coisa não pode ser apreendida enquanto um imanente real será de grande importância para a formulação sartreana de

imagem. Já foi visto que Sartre, ao responder o que é uma imagem, afirma o papel essencial da consciência, pois ele considera a imagem um certo tipo de consciência. A imagem estaria relacionada ao ato, portanto ela não é uma coisa: “A imagem é consciência de alguma coisa”. A imaginação depende da intencionalidade, isso significa que ela supera a coisa. Podemos imaginar um unicórnio, um ser que não tem materialidade, mas que existe enquanto ato, enquanto intencionalidade de imaginar.

Husserl já havia considerado que a coisa não pode ser apreendida enquanto um imanente real. Podemos pensar, por exemplo, no quadrado: não existe no mundo uma coisa que seja quadrada-em-si; da qual toda imagem quadrada seja referenciada a esta “coisa quadrada” e que se liga diretamente a nossa percepção, pois não compreendemos o quadrado como uma coisa imanente. Isto significa que a imagem é intencional, passa a ser consciência de um objeto transcendente, o que não significa que ele se encontre totalmente desligado do real. Logo, o conhecimento deve passar pelo real (semelhante ao conceito de imaginação melodramática de Brooks que será vista posteriormente).

A imagem de uma cadeira para um sujeito X é uma forma de organizar, para a consciência deste mesmo sujeito, sua relação com este objeto. Mas a imagem que o sujeito X imagina a cadeira é somente uma das formas de organizar várias outras formas possíveis de visar/imaginar a cadeira. Se pedirmos a um grupo de pessoas para imaginar uma cadeira, a imagem criada por cada indivíduo será diferente: alguns imaginarão uma cadeira de escritório, outro uma cadeira azul, outro uma cadeira de balanço.

Assim como a imagem da cadeira para diferentes indivíduos, a imagem do melodrama não é uma espécie de resultado matemático da imaginação. Também

como não existe uma coisa quadrada-em-si, não existe, também, o melodrama-em-si. Isso significa que não há algo a que todos os melodramas se referenciam, o que contribui com a visão de Brooks de que o melodrama não pode ser visto como um gênero, pois não existe um conceito universal acerca do melodramático.

Se o critério de imaginação sartreana for seguido, a imaginação melodramática exigirá um ato – o ato de imaginar. Logo, pode-se pensar na intencionalidade da imaginação melodramática, tanto daqueles que criam uma imagem melodramática, quanto daqueles que recebem uma imagem e aplicam sua intencionalidade sobre ela. É possível pensar, por exemplo, na criação artística de um melodrama sobre o qual o artista criador da obra imagina um determinado resultado melodramático. Isso significa que ele imagina, cria e não vai simplesmente preencher uma espécie de quebra-cabeças no qual as peças já haviam sido dadas. Já a imaginação por parte do espectador não é um terreno que possa ser totalmente mapeado, afinal, uma mesma obra não incide em diferentes espectadores da mesma forma. Enquanto um espectador pode se incomodar e achar o melodrama piegas e meloso, o outro, em sua imaginação cheia de intencionalidades, pode se sensibilizar profundamente, de tal forma que deseje modificar aspectos de sua própria vida.

Dessa forma, é importante pensar mais criticamente sobre a imagem do melodrama. Investigar criações melodramáticas que não sejam fundamentalmente maniqueístas, talvez seja um modo de alargar as possibilidades da imaginação sobre o objeto melodrama. Ao utilizar o método de análise fílmica, será abordada a possibilidade de uma imagem do melodrama que não seja puramente maniqueísta.

O cotidiano as grandes questões tenta ser recuperado pelo melodrama. Ele torna o cotidiano quase como um ato heroico e faz pensar sobre a própria

existência humana. Mas o ato de colocar significado na vida nem sempre significa que o melodrama apresente modos de viver ou protocolos para a vida. Ao hiperbolizar e expor ao máximo a realidade cotidiana, ele pode abrir um espaço para a imaginação - uma imaginação em forma de ato, cheia de intencionalidades.

Por meio do estudo da imaginação, é possível vislumbrar que a imaginação melodramática do qual Brooks fala não se trata de uma espécie de carimbo no qual seria impressa a imaginação. Cabe agora, a este trabalho, aprofundar-se na teoria proposta por Brooks.

2.2- Imaginação melodramática

Aos críticos ferrenhos do melodrama, que o postulam como um modo banal de apreender o mundo, um questionamento pode ser colocado: por que a imaginação moderna frequenta constantemente o modo melodramático de dizer sobre o mundo? Por que ele é uma das principais escolhas? Para Brooks, a resposta de tais perguntas parte do momento histórico no qual se encontram os homens, ou seja, a modernidade. Para o autor, a modernidade se caracteriza como uma época pós-sacra. Desse modo, as polarizações e as hiperdramatizações de forças em conflito parecem ser duas maneiras de mostrar e tornar evidentes formas de existir que não se fundamentam em crenças transcendentais. Em suas palavras:

Continuo fortemente convencido por meus próprios argumentos: de que o melodrama é uma forma para uma era pós-sacra, na qual as polarizações e super dramatizações de forças em conflito representam uma necessidade de situar, evidenciar, tornar claras e operantes estas amplas opções de formas de existir que nós julgamos serem de importância absurda mesmo que nós não possamos encontrar sua origem em nenhum sistema de crença transcendental (BROOKS, 1995, p.viii, tradução nossa).

O argumento do autor é ancorado na noção de pós-sacralidade. Para um trabalhador camponês antes da modernidade, a compreensão do modelo social e político no qual estava inserido não podia se dar apenas pelo exercício de sua razão. Como tornar compreensível que ele trabalhasse constantemente, enquanto o seu senhor não exercia o mesmo tipo de esforço? Os discursos ficcionais, anteriores à modernidade, eram dados pela igreja e guiavam os homens na forma de compreender sua condição. Dessa forma, o discurso ficcional criado pela igreja de que "é uma escolha divina o fato de ser senhor ou vassalo", preenchia a imaginação do camponês, sem o qual ele talvez não fosse capaz de compreender o mundo que ocupava, de entender aquilo que o real não conseguiria explicar.

Na visão de Brooks, o homem moderno não conseguiria encontrar uma forma de imaginar ou de criar um discurso ficcional sobre a realidade fundamentando-se no transcendental; a modernidade, por meio do Iluminismo e da Revolução Francesa, postula que o homem deve ser senhor de si mesmo, dotado de esclarecimento intelectual e, portanto, não seria direcionado por outrem.

O melodrama se mostra como um importante modo de imaginar, em que suas polaridades e a hiperbolização dos dramas em conflitos demonstrariam formas de existir. Seria válido pensar que as hiperdramatizações e as polarizações dos conflitos se afastariam da antiga noção de uma crença transcendental, uma vez que as escolhas cotidianas mostram-se como pequenos dramas em todas as situações, o mundo é pautado em polarizações. As hiperdramatizações apresentadas pelo melodrama estão presentes em pequenos momentos diários: quando abrimos os olhos de manhã e decidimos se vamos nos levantar ou dormir mais um pouco, o que vamos comer no café, qual roupa vamos usar, enfim, em todas as possibilidades da vida existe uma polarização entre um "isto" e um "aquilo".

Para o melodrama é necessário que haja o excesso e a expressão. No mundo real, uma simples escolha como aceitar um determinado emprego pode se tornar um conflito por meio do excesso e da expressão, que são fontes para esse tipo específico de imaginação. No segundo episódio da série *Belim Alexanderplatz*, de Fassbinder, pode-se notar tal característica: quando o personagem Franz Biberkopf, após uma tentativa falha de ganhar dinheiro vendendo um jornal nazista começa uma discussão no bar, de um lado, vemos Franz sendo acusado e chamado para briga; de outro, vemos seu antigo conhecido Dreske e seus amigos lhe provocando com a música "internacional". Os conflitos são exaltados, o drama é hiperbolizado. Logo, notamos que "o desejo de tudo expressar parece uma característica fundamental do modo melodramático" (BROOKS, 1995, p.4).

Suas raízes na pantomima demonstram que o melodrama nasce de forma muda e com uma expressividade latente e, mais tarde no cinema, seria uma forma imaginativa rica, basta lembrar-se de Griffith, Chaplin, Keaton⁴. A vida dentro da imaginação melodramática deixa de ser um simples fenômeno do cotidiano. Nessa forma imaginativa, existe a transgressão do "real". Como exemplo, Brooks cita os filmes de Douglas Sirk, que apesar de discorrerem sobre o ambiente da vida doméstica, tem um estilo em que a rotina diária é negada, como se a realidade da América dos anos 50, por meio da imaginação, conseguisse elevar sua existência.

O ponto essencial parece ser que o melodrama, mesmo quando começa no dia-a-dia – como acontece no melodrama doméstico e familiar – recusa a contentar-se com as repressões, as reduções, as meia-articulações, as acomodações e os desapontamentos do real (BROOKS, 1995, p. ix, tradução nossa).

⁴ Ainda no início do cinema clássico, é perceptível a herança da pantomina em sua relação com o melodrama, quando a gestualidade na representação da modernidade ganha uma nova capacidade de se amplificar com o cinema, de tal modo que "em um olhar mais demorado na atuação do cinema 'mudo', percebe-se uma 'gestualidade' demasiadamente expressiva em todos os seus estilos, das tragédias de Sarah Bernard ao cinema de Keaton e Chaplin" (CAMARGO, 2009, p. 29).

Sendo assim, além de sua importância já mencionada em relação a uma forma de reconhecimento do mundo, o melodrama mostra-se fundamental para uma condição de representação. O melodrama enquanto condição fundamental para a representação, ainda pode ser explicado por conta de sua maleabilidade. Como não é possível extrair regras universais das quais o melodrama possa ser considerado um gênero, ele acaba por ultrapassar tal imposição, se mostra flexível, multifacetado, em uma imaginação que não cabe em gêneros - de uma cultura popular ou uma alta cultura.

Talvez o melodrama sozinho esteja adequado ao efeito psíquico contemporâneo. Ele 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. O estudo do melodrama tem se tornado um comprometimento com uma forma inevitável e central de nossas vidas culturais (BROOKS, 1995, p. xii, tradução nossa).

O que a nova condição de representação demonstraria é que, apesar do substrato do melodrama poder ser identificado na superfície das coisas, na superfície do real, ele cumpriria ainda o objetivo de ultrapassar a superfície, na medida em que ele apontaria para uma realidade escondida. Nesse interrogatório sobre as aparências, o melodrama encontraria um "oculto moral", a qual revelaria posteriormente. O melodrama seria, portanto uma forma de articular tal moral.

O termo oculto moral, para Brooks, não remete a uma esfera transcendental e sim uma forma de falar sobre o mundo por meio de uma hipérbole do real. O melodrama pode ser compreendido como um meio de expressão carregado de sentidos. Gestos e características do mundo real servem como material para metáforas, em que os significados morais são expostos. O real é metaforizado, estimulado e hiperbolizado. As mais simples escolhas e situações da vida cotidiana podem servir de material para o enredo melodramático. O oculto é,

portanto, o que não estava claro enquanto o plano moral da modernidade, uma que vez o período passava por transformações do cotidiano, do espiritual, da moral. Entretanto, esta moral deixa de ser oculta em sua representação. O melodrama trabalha com a intencionalidade de expor essa moral escondida da experiência social, deseja torná-la clara, expô-la demasiadamente para que seja facilmente reconhecida.

O oculto moral apresentada por Brooks necessita de uma recapitulação histórica para sua melhor compreensão. Para o autor, a lente através da qual o homem pode ver o mundo é possível a partir do momento em que as categorias morais e éticas começam a se modificar. As vivências em suas formas mais ordinárias e recorrentes passam a dar substrato para uma nova forma de dizer sobre o mundo. A revolução Francesa é pensada como um marco para uma nova forma de se conceber o mundo, nela encontramos as raízes de uma virada epistemológica⁵.

Com o abalo nos valores da igreja e da monarquia, a visão trágica que antes ordenava o mundo abre espaço para novas formas de normatização. “O melodrama não representa simplesmente uma ‘queda’ da tragédia, mas uma resposta para a perda da visão trágica” (BROOKS, 1995, p.15, tradução nossa). Isso significa que a visão trágica depende da existência um compartilhamento do que é

⁵ Camargo percebe, já no período da Revolução Francesa, características morais do melodrama. Os melodramas tinham a intenção de apresentar uma bondade natural do homem, o qual a sociedade corrompia (Rousseau). Segundo o estudioso brasileiro, “um dos ideais estimulados e praticados pela Revolução Francesa: acabar com a injustiça e punir os responsáveis será o pano de fundo do gênero, determinando a polarização de suas principais personagens. A filosofia moral impressa no melodrama, de inspiração rousseauiana, fundamentava-se no princípio de que o homem nasce bom, mas a sociedade o corrompe. Manter-se fiel a este princípio de bondade será a força-motor de suas personagens. Contra ventos e marés, deverão enfrentar todos os percalços naturais e seus agentes humanos, que tentarão corromper o estado de ‘bondade’ original dessas personagens e, pretensamente, de toda a nova sociedade que surgia. Desse modo, suas personagens positivas serão cidadãos comuns, muitas vezes passivos, enfrentando a cada momento uma nova força sobrenatural, o destino do indivíduo submetido à sociedade industrial e a seus pecados capitais, que poderão surgir a cada momento por meio de todos os subterfúgios possíveis. Os negativos serão os agentes dessa força” (CAMARGO, 2009, p.100-101).

tido como sagrado e, por isso, o melodrama pode ser compreendido como um porta-voz de um novo mundo que exige uma nova ética e novas verdades.

No cenário desenhado, em que a força monolítica do sagrado perde seu poder de representação em termos políticos e sociais, novos imperativos sacros não conseguem emergir. Como esses imperativos não se mostram mais possíveis, a sacralidade encontra um novo terreno a partir do romantismo. O sagrado deixa de apresentar-se como categórico e unificador para ocupar no plano mitológico um lugar individual, pessoal, para mais tarde, servir como um substrato de uma ética geral. O melodrama como porta-voz deste período de transformações demonstra que, nas palavras de Brooks, "podemos reivindicar, legitimamente, que o melodrama torne-se a principal forma de descobrir, demonstrar e tornar operativa a moral essencial universal em uma era pós-sacra" (BROOKS, 1995, p.15, tradução nossa). Portanto, o melodrama mostra-se como um objeto fundamental para o desvelamento da cultura moderna, uma vez que o elemento melodramático estaria unido à consciência moderna.

O momento histórico que marca o fim do poder real e do poder da igreja, deixa na nova sociedade um vácuo ético: os valores da verdade e da moral são colocados em questão e isso exige uma nova reformulação das verdades para a saúde social e política. Com a emergência do melodrama nesse momento histórico a sociedade se atenta para a possibilidade de novos imperativos éticos. Para Brooks (1995), os novos valores morais surgem do espírito da Revolução Francesa, pois é ela que divide o mundo entre duas possibilidades: a de ser virtuoso ou ser guiado pelo caminho do mal. Na Revolução, não existem entremeios; na polaridade em que o mundo é dividido, destaca-se a necessidade de escolha de um dos polos e tal

escolha se dá em um plano pessoal: o bem e o mal, agora, são personalizados.

Nisto se baseia o maniqueísmo do melodrama:

Quando o revolucionário Saint-Just grita: “O governo republicano tem como princípio a virtude; senão, o terror”, ele está usando os termos maniqueístas do melodrama, discutindo sua lógica de do meio-termo excluído e imaginando uma situação – o momento da suspensão revolucionária – em que o mundo é coagido a estar presente e a impor uma nova sociedade, a legislar o regime da virtude (BROOKS, 1995, p.15, tradução nossa).

Brooks pensa o maniqueísmo do melodrama como significados morais latentes, os quais emergem em termos pessoais. Segundo sua visão, a modernidade ultrapassaria qualquer fé ou esperança de um modelo transcendental, em que a consciência individual consegue se livrar tanto das leis sacras quanto de um vácuo ético. É necessário, para os estudiosos do melodrama, desconfiar de tamanha esperança: talvez, apesar da promessa de superação de qualquer apego a sistemas transcendentais, ainda reste ao homem moderno resquícios de seu passado, no qual seus olhos eram direcionados ao céu.

Xavier (2003), em *O olhar e a cena*, apresenta uma crítica a respeito da proposta de Brooks. O estudioso brasileiro percebe que na proposta de Brooks, a sociedade pós-revolução Francesa é apresentada de forma homogênea, como se uma nova visão de mundo pudesse se tornar ativa de uma vez só.

Há motivos para tal reticência, dado que a tradição literária torna menos convincente seu esquema binário, em que quase tudo se explica pela oposição entre melodrama e tragédia, tomados como categorias dramáticas exclusivas na definição de épocas (uma das questões elididas no livro envolve o outro vértice do triângulo: o realismo). Essa redução, sem dúvida questionável, liga-se à forma como Brooks ajusta a periodização histórica ao seu objeto. Ele precisa privilegiar, nas esferas das categorias dramáticas, uma oposição correlata àquela que observa entre os contextos sociais do Antigo Regime e da modernidade burguesa, contextos que se refere, no entanto, somente em grandes pinceladas. Seu problema, se quisermos pensar nas implicações maiores de sua teoria, é dar uma feição por demais homogênea à sociedade posterior à Revolução, como se esta tivesse instituído, numa única virada de página, uma modernidade laica e burguesa que se impôs igualmente a todos (XAVIER, 2003, p.90).

Contudo, mesmo que a contextualização histórica e social de uma imaginação melodramática sem referências a um transcendente não tenha se dado de maneira imediata, Brooks, ao ultrapassar as classificações de melodramas e criar o conceito melodramático, abre uma gama de possibilidades. Se a imaginação melodramática não se encaixa em gêneros, se ele é maleável e flexível, talvez sejam possíveis modificações em relação ao que é considerado como fundamental, ou seja, a superação da ideia de que sua criação depende exclusivamente da luta do bem contra o mal. Fica perceptível, neste ponto, a grande inovação que o estudioso provoca nos estudos a respeito do tema. Brooks não trata o melodrama como um objeto temporal, no qual possam ser reunidas características a fim de delimitar e definir o universo do melodrama. O melodrama, portanto, deve ser estudado a partir de um paradigma de entificação, em que o melodrama que "está sendo", se apresenta mais possível de ser estudado do que um melodrama "que é". Por isso, o autor advoga sobre a primazia de um "melodramático" ao invés de um "melodrama".

Percebendo que o elemento melodramático seria uma manifestação cultural e social, é necessário apontar que ele não é engessado⁶. A imaginação melodramática tem como ponto-chave a constante possibilidade de negociação dos seus fundamentos básicos. A hipótese aqui levantada é a de que, como uma manifestação paralela à modernidade, o melodrama tenha como possibilidade a superação daquilo que foi apresentado por muito tempo como o seu paradigma básico: a luta do bem contra o mal.

⁶ Atualmente, o conceito de imaginação melodramática demonstra que o elemento melodramático tem forte influência em diferentes formas artísticas ou de produção. O melodrama não poderia ser simplesmente definido como um gênero, uma vez que é possível encontrar elementos melodramáticos como, por exemplo, na TV, no rádio, no jornal, na literatura, na propaganda etc. No caso específico do cinema, em que os mais diversos gêneros fílmicos se apropriam de elementos melodramáticos, esta relação fica muito clara.

Será investigada, portanto, a criação de melodramas que não estejam ancorados em uma manifestação cultural e social maniqueísta; este parece ser um importante ponto para o progresso do melodrama. É na modernidade que se inicia o projeto de dessacralização do mundo, contudo, esse não é um processo instantâneo. As produções melodramáticas no próprio cinema demonstram que a imaginação melodramática ainda possui forte influência das prerrogativas do sagrado de uma cultura da culpa da punição, incrustadas em uma imaginação de uma cultura teológico-ética.

O próximo capítulo se dedicará a um estudo e respeito dos conflitos entre o bem e o mal. Será questionado se nestes conflitos ainda existem resquícios de uma imaginação aos moldes sagrados, e ainda, se a imaginação melodramática tem a possibilidade de superação de melodramas criados a partir de uma luta de polaridades morais. É certo que os olhos da modernidade, miram em direção ao desapego de elementos transcendentais; talvez, mesmo que isso não tenha acontecido de maneira imediata, ainda estejamos dentro de um processo no qual esta possibilidade de superação ainda permaneça aberta.

CAPÍTULO 3

O ressentimento e o melodrama

3.1- As origens do ressentimento em companhia de Nietzsche

Desde a infância se aprende o que deve ser seguido e o que deve ser negado, quem são os bonzinhos e quem são os maus. Não seria um absurdo afirmar, por exemplo, que os filmes da Disney utilizam de uma estrutura maniqueísta, como um importante ingrediente de suas tramas. A partir disso, algumas dúvidas poderiam ser levantadas: Ora, mas se já na primeira infância existe um apreço por tramas maniqueístas, a divisão moral entre bem e o mal seria algo inato ao ser humano? A pergunta levantada não oferece caminhos fáceis. Se por um lado aceitamos que a noção de bem e de mal é inata ao homem, teríamos que aceitar que um dos melhores sistemas morais já desenvolvidos seria o sistema maniqueísta, um sistema que falha em seu ponto de fundamento: como criar um sistema moral que esteja baseado simplesmente no binômio bem e mal? Seriam este os únicos caminhos possíveis para o campo moral? Não existiriam questões que exigissem outro modo de resposta?

Diante de tais perguntas, que remetem à questão pensada neste trabalho – o melodrama tem como paradigma elementar a luta do bem contra o mal? –, torna-se necessário pensar a moral como algo que não é algo dado, ou seja, refletir sobre a moral, em certa medida, significa refletir sobre os paradigmas que se cristalizaram na cultura moderna. Friedrich Nietzsche foi o pensador que inaugurou um pensamento crítico em relação ao tema. A principal preocupação do filósofo na obra

Genealogia da Moral é identificar onde se encontram as origens dos preceitos morais. Desse modo, a valoração dos juízos de bem e de mal, as condições de seu surgimento e a preocupação se tais juízos atrofiaram ou cooperaram com o crescimento do homem, serão algumas das problemáticas abordadas.

Se o filosofar depende constantemente de uma desconstrução para sua criação, para sair da zona de conforto onde a inércia do pensamento torna-se um inimigo para o pensamento filosófico, não seria diferente com Nietzsche. O filósofo encontra em um de suas principais referências, seu mestre Schopenhauer, ideias que julga necessárias de se confrontar. Schopenhauer, tal qual era seu contemporâneo, apresenta um apreço pela compaixão, apreço, este, compartilhado por uma tendência moderna: "tratava-se, em especial, do valor do 'não-egoísmo', dos instintos de compaixão, abnegação, sacrifício" (NIETZSCHE, 2009, p.11). Tais apreços seriam dados em si, não foram problematizados suficientemente e guardam certo risco, de forma que Nietzsche afirma:

Precisamente nisso enxerguei o *grande* perigo para a humanidade, sua mais sublime sedução e tentação - a quê? ao nada? -; precisamente nisso enxerguei o começo do fim, o ponto morto, o cansaço que olha para trás, a vontade que se volta *contra* vida, a última doença anunciando-se terna e melancólica: eu compreendi a moral da compaixão, cada vez se alastrando, capturando e tornando doentes até mesmo os filósofos, como o mais inquietante sintoma dessa nossa inquietante cultura européia; como o se caminho sinuoso em direção a um novo budismo? a um budismo europeu? a um - niilismo?...Pois essa moderna preferência e superestimação da compaixão por parte dos filósofos é algo novo: Justamente sobre o não-valor da compaixão os filósofos estavam até agora de acordo" (NIETZSCHE, 2009, p.11).

Tais valores a respeito da compaixão, que acabaram sendo vistos como dados em si, a ponto de criarem uma "verdade" nunca questionada, mostram-se para o pensador como um campo de estudo. O que era valorado em si será colocado em questão de forma que "necessitamos de uma crítica dos valores morais, o *próprio* valor desses valores deverá ser colocado em questão"

(NIETZSCHE, 2009, p.12). Logo, o bom e o mau não podem ser mais considerados como dados efetivos e até mesmo sua valoração quase cristalizada deverá ser colocada em suspensão.

Filólogo de formação, o autor aprofunda-se no estudo dos termos bom e mau e por meio de um método histórico busca as raízes dos preceitos morais. O filósofo percebe que existe um equívoco a respeito da origem do bom, recorrente aos psicólogos ingleses, homens de seu tempo. Tal equívoco diz respeito a uma noção que considera o bom como sendo interligado ao útil, em que ações altruístas acabam sendo consideradas boas pelo costume da linguagem. O pensador se afasta desta concepção utilitária, em que o bom é possível por meio da prática, de modo que para ele a origem do "bom" não é resultante daquele que fez o "bem".

De onde então surgiria a noção de bom? A resposta dada demonstra que o bom seria uma valoração criada pelos nobres, os superiores os poderosos que valorizavam os seus atos ou a si mesmos como bons. Essa categoria superior na qual os próprios homens se colocavam não diz respeito tão somente a uma superioridade em relação ao poder, ou seja, daqueles que comandam, que são os senhores; ela também se refere a uma superioridade em relação ao caráter, como aqueles que são verazes, guerreiros e verdadeiros.

Esse cenário começa a se modificar quando a categoria "superior" não é classificada somente por suas premissas políticas, mas também por premissas espirituais, o que confere mais poder à casta sacerdotal. Entretanto, deve estar claro que apesar da casta sacerdotal derivar do cavalheiresco-aristocrático, eles se divergem no modo de valoração. O cavaleiro-aristocrático é um guerreiro, enquanto os sacerdotes são fracos impotentes diante da força dos guerreiros, cuja arma camuflada e canhestra é a espiritualidade.

Por meio da espiritualidade começam a inverter os valores: o belo, o forte, o poderoso o nobre que se assemelhavam ao bom passam a ocupar outro lugar; os feios, os fracos, os impotentes e os pobres são quem agradam aos deuses. Com essa inversão, o que se parece ser dito é: "vocês, nobres e poderosos, vocês serão por toda a eternidade os maus, os cruéis, os lascivos, os insaciáveis, os ímpios (...)" (NIETZSCHE, 2009, p.23).

O espírito ressentido dos fracos que se revolta contra a moral anterior faz surgir uma forma de valoração e uma formulação para os ideais morais. Trata-se do cristianismo, cujo símbolo maior apresenta-se por meio da figura sofrida de Jesus de Nazaré. É por meio do ressentimento que os fracos têm a promessa de reação e o ponto alto de sua vingança se dá em um plano metafísico. A respeito desse processo, Nietzsche analisa:

A rebelião escrava na moral começa quando o próprio ressentimento se torna criador e gera valores: o ressentimento dos seres aos quais é negada a verdadeira reação, a dos atos, e que apenas por uma vingança imaginária obtêm reparação. Enquanto toda moral nobre nasce de um triunfante Sim a si mesma, já de início a moral escrava diz Não a um "fora", um "outro", um "não eu" - e este Não é seu ato criador. Esta inversão do olhar que estabelece valores - este necessário dirigir-se para fora, em vez de voltar-se para si - é algo próprio do ressentimento: a moral escrava sempre requer, para nascer, um mundo oposto exterior, para poder agir em absoluto - sua ação é no fundo reação (NIETZSCHE, 2009, p.26).

Podemos destacar assim dois modelos diferentes de força: a primeira diz respeito à força ativa, enquanto a segunda refere-se à força reativa. A moral nobre se trata de uma atividade natural de afirmação das forças agressivas que não caracteriza o outro como negativo e sim como um impulso para que possa dizer a si mesmo um Sim positivo diante da vida e de si. A moral escrava, por outro lado, nasce da negação, ela nega a tudo que não se trata dela mesma, deste modo, existe uma inversão do conceito em que a valoração não é atribuída a partir de si

mesma. A moral escrava, não satisfeita com a negação de si e da vida, passa a distorcer a interpretação sobre a moral para voltar contra o senhor. Consequentemente, a felicidade criada pela moral escrava depende de um mecanismo artificial contrapondo-se à moral nobre que é natural.

Tal percurso acaba por promover equívocos em relação ao que se contrapõe ao bom. Habitou-se considerar o "mau" e o "ruim" como sentidos opostos ao sentido de "bom". Contudo, o "ruim" é originalmente um sentido dado pelos nobres, nascido naturalmente, uma vez que era oposto ao bom; por outro lado, o "mau" é uma criação própria do ressentimento, forjada pelo ódio. A primeira definição é, portanto, uma criação originária, enquanto a segunda deriva da primeira feita a partir da moral escrava.

Se o sentido de "mau" como opositor ao "bom" foi criado pela moral escrava, não seria de se estranhar que a moral escrava tenha atribuído a este "mau" o sentido daquilo que, na moral nobre, era compreendido como "bom". Portanto, o antigo inimigo mais forte, antes considerado "bom", passa a ser reconhecido, na moral escrava, como um homem "mau". Nietzsche percebe em tal formulação de cultura vigente na modernidade um perigo, uma vez que "o sentido cultura é amestrar o animal de rapina 'homem' reduzi-lo a um animal manso e civilizado, doméstico" (NIETZSCHE, 2009, p.30). Portanto, o que é notável na cultura do ressentimento é a vontade de dominar o animal de rapina, o homem, e torná-lo rebanho.

A forma como a moral é compreendida na modernidade, mostra-se um dos principais pontos de reflexão para o filósofo, uma vez que se encontra nele um dos motivos principais para a edificação da cultura. Nietzsche não percebe na

modernidade as condições para o engrandecimento da cultura, por isso busca na cultura grega antiga um modelo guia:

Somente um povo instigado pelo ímpeto de grandiosidade é capaz de transcender, em suas criações, a utilidade e o conforto imediatos. Em vista disso, Nietzsche não reconhece na modernidade a possibilidade de engendramento de cultura, visto que Estado, arte e religião têm relevância pelas vantagens e utilidades oferecidas, e a moralidade torna “mau” tudo aquilo que não julga válido para a domesticação do humano. A modernidade, portanto, é herdeira e é também responsável por criações que adoecem e enfraquecem a humanidade, em vez de permitir e instigar fortalecimento e intensificação de seus impulsos. O diagnóstico nietzschiano do espírito da modernidade constata a força de um ímpeto frágil e doentio mobilizando as criações de um povo, quando a meta a ser alcançada é a mera satisfação de necessidades urgentes, em vista apenas da manutenção da vida (LOPES, 2009, p.6).

É sintoma da fraqueza e vulnerabilidade do homem que o período em que ele passa a compartilhar do espírito de rebanho seja o período de transformação em sua forma de perceber o mundo e o ambiente que ocupa. O homem acaba por agarrar-se às muletas que encontra: o Estado e a moral ético-teológica, que substituem suas pernas fracas, as quais já não se sustentam sozinhas.

O homem moderno se depara com letreiros coloridos, com a complexidade do trânsito, com o barulho, com a atividade comercial, com as multidões, as vitrines e a estimulação dos sentidos cada vez mais veloz e mais forte⁷. O medo passa a consumi-lo também de maneira mais veloz: medo dos automóveis, dos bondes, das carruagens, de acidentes nas fábricas, de acidentes residenciais, de quedas de grandes alturas. Sobre esse ambiente caótico, bombardeado de estímulos, Singer aponta: “a modernidade implicou um mundo fenomenal – especificamente urbano – que era marcadamente mais rápido, caótico e desorientador do que as fases anteriores da cultura humana” (SINGER, 2003, p.96).

⁷ Já em 1921, encontramos registros deste cenário: o filme *Manhattan*, de Paul Strand e Charles Sheeler, captura a cidade de Nova York e sua extrema velocidade.

É possível destacar duas reações diante do mundo fenomenal: a primeira se refere ao temor diante de um mundo caótico que impele o homem a investir suas fichas na simples promessa de uma vida metafísica sem medos. O temor também o leva a se envolver com uma moral maniquesista na qual suas cargas de ansiedade parecem suprimidas. A segunda mostra-se muito mais uma forma de responder e, com a resposta, tentar compreender o mundo, de forma que a experiência passa a ser programada.

O início do cinema culminou com esta tendência de sensações vívidas e intensas. Desde muito cedo, os filmes gravitam em torno de uma "estética do espanto", tanto em relação à forma quanto ao conteúdo. A excitação predominou, por exemplo, no início do "cinema de atrações" [...] e nos vigorosos melodramas de suspense como os thrillers de Griffith, produzidos pela Biograph em 1908 e 1909 (*The Fatal Hour*, *An Awful Moment*, *The Loney Villa*, entre outros) (SINGER, 2003, p.114).

O que muitas vezes não é notado é que apesar da experiência ser programada, aquilo que é orquestrado ainda guarda em si um forte substrato de uma cultura maniqueísta. Os primeiros filmes de Griffith, por exemplo, ao mesmo tempo em que orquestravam o mundo, eram extremamente pedagógicos. No filme *The Lonedale operator* (1911) é possível detectar algumas destas características. Em primeiro lugar, a própria experiência de assistir ao filme era uma experiência programada, pois o movimento assistido na tela contribuía para o espectador acostumar-se ao movimentado ambiente urbano. Além disso, o espectador pode se familiarizar com algumas novidades da modernidade – no caso do filme vemos, por exemplo, o trem a vapor, o relógio, o telégrafo.

Também é possível detectar transformações sociais como a mocinha, que não se encontra em um ambiente doméstico e sim no ambiente de trabalho. Contudo, para além desta característica de ver um mundo programático já neste

momento, percebemos uma preocupação com uma cultura ético-teológica⁸, nítida preocupação em dividir os personagens e as ações entre as noções de “bom” e “ruim”: de um lado, encontramos o mocinho que trabalha e corteja sua pretendente de maneira sempre respeitosa, enquanto o outro lado é ocupado pelos assaltantes caracterizados com roupas escuras e barbas que planejam assaltar o trem. A pedagogia é reforçada pelo filme, no final, quando a mocinha consegue enganar os assaltantes fingindo que um grameador se trata de uma arma (como certa ajuda da Providência), os assaltantes são punidos e os mocinhos são recompensados, unem-se novamente na promessa do núcleo familiar e na promessa da felicidade.

Ora, a problemática a ser respondida por este trabalho mostra-se ainda densa, pois caso seja confirmado que todos os elementos melodramáticos tenham como paradigma elementar a luta do bem contra o mal, não estaríamos falando de um modo dizer do mundo e sobre o mundo, baseado no ressentimento? Além disto, o espectador que se identifica com o personagem fica moralmente autorizado a sentir inveja, raiva, espírito de vingança?

É importante ressaltar que o ressentimento aparece em alguns estudos como um elemento fundamental do melodrama. Esse é o caso de Maria Rita Kehl: em seu livro *Ressentimento*, a autora atribui uma estética para o ressentimento e coroa o melodrama como a própria estética do ressentimento. O ressentimento, para a autora, tem como característica o forte apelo dramático que ocorre por conta do personagem principal, que se apresenta como vítima, ensejando uma vingança dos malefícios sofridos. Para o espectador, a tensão dramática apresentada pelo ressentimento lhe proporciona o prazer da identificação com o personagem ressentido e, ao mesmo tempo, ele se sente autorizado a compartilhar sentimentos

⁸ Vale lembrar que Griffith era um protestante fanático e membro da Ku Klux Klan.

negativos, de maneira que se sinta vingado sem a culpa de ter cometido qualquer ato de vingança, sem sentir qualquer espécie de conflito. De forma que "o ressentimento autoriza moralmente sentimentos e atitudes que a moral condena sob o estigma da maldade" (KEHL, 2004, p.133).

Ainda segundo Kehl, o melodrama como uma estética própria do ressentimento organizaria as narrativas visando o ponto de vista do personagem ressentido. Tal estruturação se opõe a uma perspectiva trágica em que a identificação do espectador não seria possível, uma vez que o personagem ressentido é pensado criticamente, em que o "mau" encontra-se também no personagem e não somente no outro. A respeito deste herói criado na modernidade, a autora afirma:

Talvez a estética do ressentimento represente a dívida da modernidade para com o romantismo presente em sua origem, quando o "fazer-se a si mesmo" do herói romântico ainda tinha o caráter trágico do homem em luta contra forças maiores que ele, contra a tradição, as convenções, os poderes estabelecidos. A versão liberal do herói romântico é o empreendedor, o self made man como autor individual de seu destino. Mas a promessa da sociedade ideal onde haveria lugar para o herói moderno como autor de seu destino contra tudo e contra todos não se cumpriu (KEHL, 2004, 136-137).

A análise de Kehl a respeito do melodrama parece colocar o objeto de estudo aqui analisado em xeque. Estaria fadado o melodrama a sempre interagir com a lógica do ressentimento? A resposta, caso seja afirmativa, se torna ainda mais preocupante no caso do cinema. Se for um fator intrínseco ao melodrama uma pedagogia do ressentimento, o cinema teria a capacidade de intensificar este projeto, como será apresentado no próximo tópico.

3.2- O ponto de vista

O espectador entra na sala, as luzes se apagam, todos os elementos ao seu redor que poderiam lhe roubar a atenção são neutralizados, a sala em que se encontra possui mecanismo para suprimir qualquer ruído externo, a cadeira acolchoada minimiza qualquer preocupação ou lembrança do seu corpo, tanto a posição que ocupa quanto a luz que se acende em sua frente o guiam na direção que deve olhar, o espectador entra no jogo, começa a ver o mundo por uma janela retangular.

A respeito desse processo, Ismail Xavier destaca que, dentro da história do processo cinematográfico, as imagens em movimento produzidas pelo cinema no início do século XX já foram pensadas como um lugar privilegiado de um acesso à verdade. Tais tendências estariam interligadas à intenção dos espetáculos dramáticos populares de criar uma forma de representação que se assemelhasse à realidade. Por meio delas, o cinema tornou-se o ponto alto deste projeto, uma vez que aumentava os efeitos de ficção.

Aqueles que o vêem, com simpatia, como um coroamento, inserem o cinema na tradição do espetáculo dramático mais popular, de grande vitalidade no século XIX. Avaliam que, cumprindo os mesmos objetivos, o cinema vai mais longe, pois multiplica os recursos de representação, faz o espectador mergulhar no drama com mais intensidade. O "olho sem corpo" cerca a encenação, torna tudo mais claro, enfático, expressivo: ao narrar uma história, o cinema faz fluir as ações, no espaço e no tempo, e o mundo torna-se palpável aos olhos da plateia com uma força impensável em outras formas de representação (XAVIER, 2003, p.37- 38).

A atmosfera de iluminismo criado pelo cinema tem raízes nos códigos de representação renascentistas. Na perspectiva renascentista, a principal preocupação é com o olhar do sujeito, a organização do universo em torno de um ponto. A

câmera fotográfica, e posteriormente a cinematográfica, absorvem os códigos elaborados pela perspectiva renascentista, com a diferença de que com a câmera cinematográfica, é possível imprimir movimentos. A atmosfera de promessa do início do século XX se tornaria, posteriormente, a proposta cinematográfica hegemônica, naquilo que podemos compreender atualmente como cinema narrativo clássico. Mas isso não aconteceria sem antes passar por um longo processo de críticas, ainda hoje atuantes.

A questão da enunciação cinematográfica e o papel que o espectador ocupa é objeto de preocupação do teórico Arlindo Machado. Em seu livro *O sujeito na tela - Modos de enunciação no cinema e no ciber-espaço*(2007), o papel do espectador clássico é colocado em questão. Ele defende que o espectador, mesmo partindo de um ponto de vista já delimitado não estaria fadado a um processo de assujeitamento⁹.

Os códigos de perspectiva renascentista, dos quais o cinema narrativo clássico é tributário, suscitam algumas questões. A criação de um ponto de vista exige que o objeto observado pelo espectador seja fruto de um olhar anterior ao seu, que já olhou o mundo antes dele e já o filtrou antecipadamente. O espectador ocupa o lugar do plano de fuga, em uma atividade anteriormente pensada pelo artista, que determina um ponto de vista, um objeto a ser localizado e o organiza por um afunilamento de planos. "Em outras palavras, o sujeito, embora ausente da cena, encontra-se nela embutido pelo simples fato de que a topografia do espaço está determinada pela sua posição" (MACHADO, 2007, p.22).

⁹ Tal discussão sobre o cinema como processo de assujeitamento ou do acesso à verdade ainda é ativa dentro do próprio cinema. Vale lembrar o filme dirigido por Eduardo Coutinho, denominado "Jogos de cena". Neste filme em especial, o diretor escolhe uma linguagem cinematográfica que, de início, se contraporia à linguagem narrativa clássica, a saber, o documentário. Contudo, no filme, os discursos reais são mesclados com discursos ficcionais, de tal maneira que o espectador encontra-se em um lugar de desvantagem em relação a um acesso a verdade.

Logo, a projeção na sala escura é um mecanismo que possibilita a imersão do espectador na obra. O mecanismo cinematográfico cria a ilusão de realidade; seu surgimento e permanência podem ser entendidos também como instrumento de interpretação do mundo diante da mudança da experiência subjetiva forçada pela modernidade. As transformações da estrutura da experiência são tão intensas que “a modernidade transformou os fundamentos fisiológicos e psicológicos da experiência subjetiva” (SINGER, 2003, p.96). Se o mundo externo parece minado pela violência e caos, diante da tela do cinema, o mundo mostra-se como já organizado anteriormente. Nesse jogo de faz de conta, o espectador quase nunca tem como principal preocupação separar aquele momento imediato do que de fato é real.

O imediato e o real são decorrentes da característica antropomórfica no filme, ou seja, o olho. Aquilo que é dado a ver já foi visto por outro olhar precedente. “Qual ângulo devo olhar?” ou “em que objeto devo depositar especial atenção?” não são perguntas exigidas pelo cinema de narrativa clássica. A técnica do cinema clássico é cultivada com o objetivo da comunicação clara a fim de que o espectador não perceba como o filme foi construído, quais são suas costuras. A música, a iluminação, as angulações e os movimentos da câmera devem ser submissos ao objetivo principal, que é contar a história. Essas características dão ao espectador a impressão de onisciência: ele tem a ideia de que tudo vê, de que tudo percebe, uma vez que o aparato cinematográfico o coloca no centro da trama.

Contudo, é necessário esclarecer que a experimentação de onisciência pode colocar o espectador como um falso julgador das imagens. Se tal condição de tudo ver lhe dá um sentimento de poder, esta deve ser entendida com desconfiança. É necessário que seja feita uma problematização acerca desse olhar do espectador;

não é porque ele vê tudo que tem um poder privilegiado nas escolhas. Por vezes, as imagens são vistas pelo espectador como a criação de um real; ele quase nunca se dá conta de ali existe um simulacro que parte de um ponto de vista anterior, que não é necessariamente o seu.

Se com o advento do cinema pode-se pensar em um modo inovador referente à forma de experimentação e de recepção, pode-se, ainda, pensá-lo como o ponto alto do projeto pedagógico do melodrama. Se antes a normatização do mundo e a exposição de uma moral eram fatores importantes, agora o cinema intensifica esse projeto. Afinal, o ponto de vista já está dado por um olhar pressuposto; ampliam-se os recursos de expressão do cinema, “potencializando o que nos termos do postulado melodramático de legitimidade moral do mundo torna mais visível o sentido dos fatos e gestos, o teor dos dramas vividos” (XAVIER, 2003, p. 66).

Neste ponto, a problemática ainda não respondida aqui, levantada por Kehl – de que o melodrama tem como um elemento fundamental a lógica do ressentimento – ganha corpo em sua complexidade. O cinema melodramático como instância ficcional doa sentido, tanto pelo ponto geográfico em que se encontra o espectador, quanto pelo ponto de vista dos personagens. Se a questão se encerrasse aqui, quais seriam as possibilidades do espectador de um cinema melodramático não compartilhar do ressentimento inerente à obra?

3.3 A transposição do ressentimento no cinema

Na cultura ocidental, a culpa e a punição são elementos frequentes. Por vezes, a ideia de vítima aparece interligada à violência. Esse fenômeno apresenta

dois fatores a serem destacados; o primeiro diz respeito à nossa cultura, de uma moral ético-teológica (o bem contra o mal), em que a culpa e a vitimização são valorizadas. O segundo fator, decorrente do primeiro, diz respeito à forma narrativa a qual estamos acostumados. Constantemente nos são apresentados, seja pelo jornal, novela ou cinema, histórias de vitimização, nas quais são ressaltadas a culpa e a punição.

Um bom exemplo de filme que se utiliza dos mecanismos apontados é *Tropa de Elite* (2007), filme de José Padilha, que provavelmente foi um dos filmes mais vistos do Brasil. Dizer certamente quantos brasileiros viram o primeiro filme é uma tarefa quase impossível, uma vez que ele estava na internet antes mesmo de chegar aos cinemas. Mas não é difícil criar hipóteses de como medir a bilheteria do primeiro filme, pois *Tropa de Elite 2* (2010) foi assistido por mais de dez milhões de pessoas no Brasil, garantindo a marca do filme nacional mais visto no país, superando *Dona Flor e Seus Dois Maridos*, que detinha o título desde 1976. *Tropa de Elite* conta uma história ocorrida em 1997, data em que o papa João Paulo II visita o Rio de Janeiro. O Bope (Batalhão de Operações Policiais Especiais) é encarregado de garantir a segurança do papa. No comando do batalhão encontra-se o personagem principal do filme, o “Capitão Nascimento” (Wagner Moura). Por conta de uma crise familiar, Capitão Nascimento busca ao longo do filme um novo comandante para o batalhão.

Nos dois filmes, a estrutura é parecida e o herói é vitimizado tanto pela sociedade quanto pelo núcleo familiar. O mundo se ordena por meio da punição e, no caso desses filmes, todo meio é válido para os fins esperados. Torturas, mortes, espancamentos se tornam meios válidos para se restabelecer a ordem do mundo. O fator interessante é que as ideias propostas pelo filme não causaram estranheza na população. Os filmes tiveram uma forte influência sobre a consciência coletiva, o que

demonstra os riscos de um olhar distraído diante dos filmes. Quando se utiliza uma estrutura já conhecida, como no caso do melodrama, arraiga-se nela uma ideologia que é facilmente absorvida.

É notável que parte do cinema de narrativa clássica utilize, de forma sutil, as noções de vitimização e punição. Na cultura ocidental, de fundamentação ético-teológica, os personagens vitimados ganham a simpatia dos espectadores enquanto os personagens viciosos dão prazer aos espectadores a partir da punição sofrida. Dessa forma, são passadas as mensagens edificantes e morais através dos filmes. Contudo, não é o bastante que as recorrentes utilizações melodramáticas simplesmente generalizem e universalizem que toda e qualquer criação melodramática com estrutura de narrativa clássica sejam uma pedagogia do olhar baseada no ressentimento.

Cabe ao crítico pensador do cinema o papel de investigar a possibilidade de melodramas que não se fundamentem em uma moral do ressentimento e que ultrapassem a bidimensionalidade tão enraizada na cultura ético-teológica, esse sentido, a não simplificação moral dos dramas parece ser um objeto importante, ou seja, melodramas que estejam muito mais preocupados em colocar em pauta algumas questões do que em normatizar o mundo, que se aproximem mais de um entremeio do que das polaridades morais.

Para a superação da visão de que o espectador clássico é sempre domesticado, um primeiro ponto deve ser discutido. O espectador não é uma folha em branco em que possam ser impressas todas e quaisquer matizes. O espectador pode superar, em um momento posterior, o processo de assujeitamento ocorrido durante o filme. Ou seja, a emancipação do espectador não depende tão somente do filme, mas também de si mesmo. Como bem lembra Machado:

Assim, o processo que chamamos de "identificação", uma das chaves da legibilidade (inteligibilidade) do filme, nunca deve ser pensado como um monólito, mas como um sistema maleável (embora consistente) de trocas provisórias, em que vários olhos do filme (entre os quais o do espectador) se substituem segundo um modo de agenciamento que pode ser fechado ou aberto, "centralizado" ou múltiplo, de acordo com cada filme. Habitar o "texto" fílmico como um "leitor" é se dividir para ocupar muitos lugares ao mesmo tempo e experimentar o outro como uma entidade móvel e escorregadia (MACHADO, 2007, p.99).

Ora, apesar de que "a narrativa cinematográfica é sempre vivida pelo espectador como um *presente virtual*" (MACHADO, 2007, p.19), é possível deslumbrar que os processos de identificação e, conseqüentemente, de significação e de construção de sentidos, não estejam simplesmente ancorados no momento em que se experimenta o texto fílmico. Se compreender um filme depende de ocupar vários lugares, fazer trocas provisórias e ser maleável, tais características talvez não sejam importantes somente no momento em que ocorre o texto fílmico. Ou seja, a leitura do texto fílmico pode ocorrer posteriormente, de tal modo que o espectador não esteja assujeitado. O espectador, portanto, pode construir um leque de sentidos a partir da obra.

Apesar do cinema de narrativa clássica se caracterizar como um olhar anterior ao do espectador, que apresenta um mundo já filtrado a partir de pontos de vista previamente escolhidos, é possível indagar a possibilidade de um espectador que supere tal relação. Cinéfilos, por exemplo, podem dizer: "não me senti envolvido pelo filme, não compartilho do ponto de vista do personagem, desvendei os mecanismos cinematográficos e não me envolvi com a história" ou até mesmo: "não compartilho do ponto de vista moral apresentado pelo filme".

Contudo, é imprescindível lembrar que a matriz melodramática nasce como um fruto popular e, ainda hoje, é predominante exatamente por essa popularização. Esse pode ser um fator preocupante em realidades sociais como a do Brasil, em que

existe pouco acesso à educação e às manifestações artísticas que se distinguem da cultura de massa, com o quais seria possível contrapor o que lhes é apresentado. Porém, apesar da possibilidade sempre aberta de superação do discurso por parte do espectador, creditar simplesmente a responsabilidade a ele seria inocente.

Nesse sentido, encontra-se a necessidade de investigar novos caminhos para o melodrama. A simples negação da estrutura melodramática ou considerá-la uma espécie de malefício artístico não é o suficiente, pelo fato de que o melodrama é um estilo que abrange a imaginação de grande parte dos indivíduos. Não existiria no melodrama uma das maiores possibilidades emancipatórias? A fertilidade do melodrama parece exigir que a lógica do ressentimento fosse superada, mas como isso seria possível?

A pergunta se no melodrama existem possibilidades que ultrapassam uma lógica do ressentimento parece ser fornecida por Kehl. A autora classifica o melodrama como uma estética própria do ressentimento por meio de uma especificação do que deveria ser excluído, também acaba por fornecer um contributo para a investigação deste trabalho.

Mas é importante ressaltar que a eficiência do que venho chamando de estética do ressentimento depende da linguagem que caracteriza a obra. Ela funciona quando o narrador encampa o ponto de vista do personagem ressentido, sem ironia e sem distanciamento, e conduz a narrativa de modo a fazer do ressentimento – que não deve ser nomeado como tal – a sustentação do eixo dos valores positivos segundo a lógica de simplificação moral desses dramas (KEHL, 2004, P.135).

Nesse caso, melodramas que causassem a ironia ou o distanciamento não poderiam ser compreendidos como melodramas? O que parece importante investigar neste momento é a existência de melodramas que provocam a ironia ou distanciamento e, portanto, não se utilizam da lógica do ressentimento e mesmo assim permaneçam melodramáticos.

A respeito disto, destaca-se o trabalho de Ien Ang, que no livro *Watching Dallas* realiza um interessante estudo a respeito do melodrama. Trata-se de uma pesquisa relativa à novela Dallas, em que se descobriu dois modos de usufruir do melodrama. O primeiro modo corresponde ao modelo de identificação com a imaginação melodramática dos espectadores, o realismo; ele é um importante fator que tem como objetivo provocar emoções, pois em tal forma de usufruir do gênero, o engajamento emocional era um fator determinante. Já o segundo modo de usufruir identificada por Ang trata-se do modo irônico, em que o espectador ocupa uma posição de superioridade do programa, em que o prazer lhe é proporcionado a partir dos excessos do texto. A respeito deste processo a autora afirma:

Essa forma afetiva de prazer, baseada na condição de se levar o melodrama a sério, pode ser contrastada com um modo diferente de entretenimento, que eu chamei de prazer irônico: essa é uma maneira de assistir que se constitui em um distanciamento mais intelectual, com o sujeito numa posição superior, permitindo-se obter prazer com o programa e ao mesmo tempo expressar consciência da suposta *baixa* qualidade do mesmo. A ironia era, portanto, uma maneira de se relacionar com *Dallas*, engenhosamente tirando vantagem das duas situações: “Eu adorei assistir o programa *porque é tão ruim...*” O ponto de vista irônico é uma postura poderosa, tanto cultural como socialmente; é aquela que debocha – e conseqüentemente neutraliza – a imaginação melodramática, que constituía exatamente a fonte de prazer ao assistir o programa para tantos fãs de *Dallas*. Esses fãs, eu argumentei, encontravam prazer através da absorção de identificações emocionais com os excessos da narrativa do texto, não assumindo uma distância irônica do mesmo. A ironia, em resumo, é uma forma de capital cultural que autoriza aqueles que a possuem a estabelecer uma relação relativista com a televisão; esses espectadores reconhecem seus prazeres, mas não estão completamente sucumbidos aos mesmos; *conhecem bem* seus truques textuais e, portanto, podem brincar com eles através do bom humor (ANG, 2010, p.87-88).

Se existe a possibilidade de que o espectador ironize a obra, o contrário também parece possível. Luiz Buñuel, por exemplo, mostra-se como um importante referencial quando pretendemos encontrar melodramas irônicos. Destaca-se o filme *Viridiana*(1961), que conta a história de uma freira que viaja para casa de seu tio recém viúvo. Viridiana não abandona sua antiga vida eclesiástica, alimentando mendigos e doentes da região. A ironia de Buñuel acontece uma vez que ele

demonstra em seu filme a queda da tradição patriarcal e, principalmente, a queda da tradição cristã. Vale ressaltar que esta perspectiva irônica continua ganhando espaço dentro dos melodramas atuais, como é o caso dos filmes de Pedro Almodóvar.

Se a primeira possibilidade – a criação de melodramas irônicos – se mostra mais acessível e desperta mais estudos, a segunda possibilidade – de melodramas que se distanciam – ainda carece uma pesquisa mais aprofundada. Provavelmente, os melodramas, por sua característica de não desamparar o olhar do espectador, sejam generalizados como um cinema que não problematiza.

Será investigada, aqui, a possibilidade de criação cinematográfica com elementos melodramáticos que não estejam ancorados em uma moral da culpa e da punição e sim um cinema que proponha aos seus espectadores uma reflexão. Portanto, para a superação de um olhar domesticado, talvez seja necessário minar os confortos e as certezas e, assim, a partir do já conhecido, torná-lo desconhecido. A suspeita aqui levantada é a seguinte: se o filme melodramático não trabalha com a lógica de uma moral do ressentimento e se ele não responde sobre o caminho seguido e o posicionamento moral a ser defendido, ele acaba, assim, levantando dúvidas para o espectador. Ora, mas se existe um melodrama capaz de levantar dúvidas e de criar problemas, ele tem a possibilidade de não domesticar o olhar.

Dessa maneira, Rainer Werner Fassbinder apresenta-se como um marco para o cinema, ao criar melodramas semelhantes aos da década de 1950 sem, contudo, ironizá-los. Sua grande contribuição parece ser a de distanciar o espectador e criar problematizações. A suspeita a ser observada é a de que a sua reapropriação do melodrama esteja atravessada por uma revisão da forma como o mundo é normatizado.

CAPÍTULO 4

Análise Fílmica

4.1 O Medo corroí a alma

Seguindo por esse viés, o diretor Rainer Werner Fassbinder (1945-1982) cria melodramas extremamente sofisticados. Em seus filmes, é possível perceber uma nítida preocupação com o espectador. A um só tempo em que desenvolve melodramas nos quais o espectador se identifica com os personagens, o diretor é capaz de proporcionar um segundo momento, no qual o espectador deles se distancia. Assim, o espectador necessita se desviar daquilo a que assiste na tela para refletir sobre sua realidade.

Por esse motivo, este tópico se propõe investigar, a partir do filme *O Medo Corroí a Alma* (Rainer Werner Fassbinder, 1974), a possibilidade da construção de melodramas que vão além da base religiosa nos filmes de Fassbinder. Feito isso, a investigação se concentrará na existência ou não de um melodrama que extrapola os paradigmas elementares e exige, por consequência, uma nova forma de julgamento.

O Medo Corroí a Alma foi a obra que projetou Fassbinder em um panorama internacional. O diretor, apesar de se apropriar da linguagem narrativa clássica, escapa de maniqueísmos e sentimentalismos, com uma densidade emocional que parece ter a intencionalidade de conduzir à reflexão.

Em primeiro momento, apresenta-se a personagem Emmi (Brigitte Mira): viúva, idosa, proletária. Por conta de um dia chuvoso ela resolve entrar em um bar onde conhece Ali (El Hedi ben Salem): negro, mulçumano, marroquino e operário. O

local onde acontece o encontro é frequentado por imigrantes. Naquele estabelecimento, Ali convida Emmi para uma dança e posteriormente se oferece para levá-la até sua casa, após a chuva. Emmi retribui a gentileza, oferece a ele conhaque e um quarto para dormir. Diante da vida solitária de ambos, eles se apaixonam e decidem se casar.

O cinema realizado por Fassbinder é um importante referencial a ser questionado. A existência de um melodrama que ultrapassa a característica de uma moral pautada em preceitos maniqueístas, que exige do espectador uma flexibilidade ética a partir da obra e que propõe novas formas de criação de filmes melodramáticos é um importante objeto a ser investigado.

A partir do que já foi visto nos tópicos anteriores é possível afirmar que o melodrama não trabalha exclusivamente com um aspecto doutrinário daquilo que é o bem e daquilo que é o mal. Apesar de a visão sacra querer que o bem e o mal sejam dogmáticos, eles não o são: não são noções autoevidentes, conforme foi apresentado em diálogo com o pensamento de Nietzsche, e por essa razão, na modernidade, aquilo que é moral não é apreendido por elas. Portanto, se o melodrama atua tornando evidente as polarizações da realidade, ele não o faz polarizando necessariamente o bem e o mal da catequese.

A desvinculação do melodrama enquanto um instrumento de catequese é uma tarefa necessária. Por conta de sua flexibilidade em relação ao que é moral, o melodrama sofre um movimento peculiar, pois ele parece ser o momento da promessa e da desilusão. Ao mesmo tempo em que promete ser a forma estética privilegiada da modernidade para revelar os conflitos que não podem mais ser construídos sobre uma lógica sacra, o melodrama causa uma desilusão ao ser um instrumento pelo qual se profetiza as ruínas do sagrado. Isso é compreensível: uma

vez que o sagrado perde suas forças com a modernidade, passa a se utilizar do melodrama como muleta, como sua única possibilidade de continuar existindo. O cristianismo, por exemplo, já não é mais uma moral-em-si, ele necessita da imaginação melodramática para se manter e faz isso ao criar a maior vítima de todos os tempos.

É certo que o melodrama deseja revelar o que existe de oculto no plano da moral, o que não significa que ele trata simplesmente de estabelecer uma forma estética para vincular antigos imperativos éticos. Sobre essa problemática, em relação à moral e à imaginação melodramática Brooks afirma;

Minha tese tem sido criticada por enfatizar demasiadamente a dimensão ética do melodrama, sua tendência de postular um “oculto moral”: o domínio escondido e ainda operativo de valores que o drama, através de sua elevação, esforça-se para fazer presente dentre o ordinário (costumeiro). E eu prontamente admito que sua elevação e comoção para o seu próprio bem, uma dramaturgia da hipérbole, excesso, excitação, e “atuação/emersão (o melodrama não deixa nada sem ser dito, por pra fora, trasborda na atuação pra mostra o verdadeiro drama)” – no sentido psicanalítico – pode ser a essência do melodrama sem nenhuma referência aos imperativos éticos. Eu ainda iria, apesar de tudo, argumentar que aqueles melodramas que mais importam para nós nos convencem de que a dramaturgia do excesso e exagero correspondem e evocam confrontações e escolhas que são de imensa importância, nelas nós depositamos nossas vidas – apesar de triviais e pequenas (BROOKS, 1995, p.viii-ix, tradução nossa).

O conceito de imaginação melodramática é colocado em um ponto que ainda não está totalmente esclarecido. A imaginação melodramática não é uma forma de enfatizar determinados imperativos éticos, ou seja, a imaginação melodramática não segue uma regra, *à priori*, sobre os imperativos éticos. Contudo, Brooks deixa um ponto nebuloso sobre aquilo que emerge da superfície das coisas, sobre o oculto moral. Tal ponto, *o à posteriori*, revelado pelo oculto moral: trata-se de esclarecer se o oculto moral, revelado pelo melodrama, deve necessariamente produzir algum imperativo ético.

A respeito do desvelamento daquilo que é produzido pelo oculto moral, Brooks utiliza um termo que soa obscuro; parábola é a palavra utilizada para referir-se àquilo que é lançado e entregue para a consciência. A noção de “parábola” como referida aqui deve ser esclarecida para que não seja tomada como uma proposição que afirmaria uma leitura única, pela qual o melodrama produziria um imperativo ético *à posteriori*.

Os gestos da vida exigem, adiante, uma série de interrogações que apontam para a descoberta de significados implícitos neles. A voz narradora não está contente em descrever e gravar gestos, em vê-lo simplesmente como uma figura na interação das pessoas umas com as outras. Ao contrário, o narrador aplica pressão ao gesto, pressão através da interrogação, através da evocação de mais e mais possibilidades fantásticas, para fazê-la produzir significados, para entregar para consciência o seu total como parábola (BROOKS, 1995, p.1, tradução nossa).

A parábola produzida pelo desvelamento do oculto moral pode ser pensada como um modo de narração alegórica que define uma doutrina moral, retirando do cotidiano ensinamentos e verdades a serem fixadas. Entretanto, o sentido de parábola remete a uma espécie de adivinhação, ela exige uma reflexão a respeito do texto que está colocado. Quanto a esse narrador, que aplica pressão ao gesto, ao real, que coloca interrogações e proporciona a criação de significados e parábolas em um sentido mais elevado, apontaremos o modo como é colocada esta pressão em relação ao olhar do espectador.

É certo que as parábolas desejam apresentar um ensinamento moral, mas é importante ressaltar que o movimento para sugerir uma ideia ou regra de procedimento não é uniforme. A forma de apreensão de uma parábola nem sempre é a mesma – mesmo as parábolas evangélicas podem ser divididas em dois grupos, conforme apresenta a definição da Grande Enciclopédia portuguesa e brasileira:

Algumas parábolas são imediatas e facilmente compreensíveis, como a do bom samaritano (Lucas, X, 30-36), a do rico e do pobre Lázaro (Lucas XVI, 19-31), a do Fariseu e do publicano (Lucas, XVIII, 19-14), etc.; outras, pelo contrário, não indicam por si mesmas o ensino moral, que é nelas necessário esclarecer: tal é a parábola do semeador (Mat., XIII, 1-23), na qual a semente, que podia significar muitas coisas diferentes, designa a palavra de Deus (Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira, p.282)

Disso se compreende, portanto, que a moral do melodrama não pode ser trabalhada como uma lei universal como acontece na lei da física, em que uma ação sempre resulta em uma reação. No melodrama, uma parábola “x” nem sempre tem um único objetivo, o que nos possibilita relacionar o oculto moral de Brooks ao sentido de moral da ética contemporânea. Exige-se a reflexão sobre os princípios práticos da vida, pois os discursos tanto religiosos como civis, sem nenhuma discussão, não são mais aceitos como fonte de preceitos morais. Com o surgimento da subjetividade, as normas morais deixam de ser imputadas de fora e as ações da vida prática não se norteiam por máximas aceitas universalmente para resolver seus problemas.

O sentido de moral, entendida como uma doutrina que estabelece o que é bom e o que é mau para a vida prática, nem sempre se trata da melhor escolha. Uma ilustração bem simples pode demonstrar como a complexidade do âmbito moral: sem motivos aparentes, uma criança desenvolve um vírus que compromete o sistema imunológico e provoca a morte dentro de alguns anos. O vírus, inoculado na criança, é contagioso para metade da população. Seria moralmente correto matar a criança, que não tem culpa de sua doença, para salvar uma parcela da população?

Esse exemplo demonstra que nem sempre a vida prática nos coloca diante de situações que podem ser resolvidos simplesmente com o binômio bem e mal. O filme *O medo corroí a alma* parece seguir a mesma lógica do exemplo dado. Nele, o olhar da câmera não se espelha ao olhar do espectador como aquele que apresenta

um ponto de vista que encampa o bem ou mal por completo. A vertente moral do filme assemelha-se à moral contemporânea, em que não existem máximas universais para resolver determinado problema. O seu sentido de parábola não se resume a um ensinamento doutrinário – a possibilidade de resposta para as parábolas propostas são possíveis a partir de uma leitura reflexiva. Um primeiro ponto a ser observado é o modo como o filme interage com o olhar julgador do espectador que, aqui, não encontra um caminho confortável.

Os primeiros *takes* de *O medo corrói a alma* servem, de certa forma, como uma síntese daquilo que será tratado durante todo o filme. Um conjunto de mesas com o forro vermelho cria uma espécie de corredor para a porta do bar. A câmara se localiza como se fosse o olhar de alguém que estivesse sentado em uma das últimas mesas. Vemos Emmi em um plano aberto. Um corte seco desvia o olhar para outro canto do bar, onde todos os indivíduos imóveis olham para uma única direção. Um plano médio volta para Emmi que se move e se senta em uma mesa. O plano volta para os outros frequentadores do bar, fecha-se em Alli. Nessa cena já é possível notar uma clara divisão existente entre a personagem Emmi e o resto do mundo: um lado do bar é ocupado por aqueles frequentadores diários e o outro lado é ocupado por ela, isolada das pessoas que compõem o ambiente. A divisão fica ainda mais clara quando Emmi anuncia: "nós resolvemos entrar neste bar". A utilização do plural, o "nós" causa um estranhamento, como se exigisse uma retórica do espectador; quem é "nós" se ela está sozinha? Mas mesmo o espectador que não esteja atento ao jogo de palavras será colocado diante desse questionamento, uma vez que a prostituta lança a pergunta.

Se antes o espaço era visto como unilateral, com o convite e a aceitação para a dança com Ali, o "nós" ganha sentido. O que oferece sentido é o momento em que

surge uma união enfatizada, principalmente, pela proximidade dos corpos. Os corpos se tornam um importante instrumento para uma nova noção de espacialidade em que não existe a separação unilateral. Na dança, iluminada pela luz vermelha, não se restringe a enfatizar a possibilidade do encontro amoroso, mas sim o surgimento de uma nova dualidade, pois agora passam a coexistir dois “nós”: aquele formado Emmi que não está mais sozinha, mas sim acompanhada por Ali e aquele composto por todas as outras pessoas.

A grande sofisticação de Fassbinder é fazer com que o olhar dos protagonistas não sirva como uma lupa com a qual o espectador deve enxergar o mundo, diferente dos melodramas canônicos, nos quais é comum que o espectador encampe por completo o olhar dos protagonistas. O espectador não faz parte apenas “nós” do casal Emmi e Ali: enquanto espectadores, somos lançados em um jogo paradoxal entre o olhar composto pelo “nós” do casal e, ao mesmo tempo, pelo olhar “dos outros”. Não por acaso existe, ainda, outra divisão ligada à ocupação do espaço, relacionada ao movimento ao qual o olhar do espectador é lançado. Enquanto os “outros” aparecem como um quadro estático, Emmi e Ali estão em movimento, dançando. Os espectadores em suas poltronas ocupam esse lugar de imobilidade, de um *olhar sem corpo* - conceito desenvolvido por Ismail Xavier (2005).

Em relação a outro movimento, não mais o dos corpos, e sim o movimento de câmera, o encontro entre Emmi e Ali é anunciado para os espectadores por meio de dois planos congelados e fixos, um mecanismo que se repete no filme. Quando o casal é visto em um contexto social, ele é visto em um plano longo e fixo; mas quando Ali e Emmi estão em momentos de intimidade, o plano se fecha, torna-se íntimo e por vezes cai no close-up.

Uma sequência que ilustra a mudança de planos da câmera e a divisão entre “nós” e “outros” é a cena em que Emmi sucumbe e chora. Nesse momento, Emmi e Ali se encontram em frente a uma floresta, cercados por cadeiras vazias. A intenção parece ser a de mostrar que o casal está afastado do contexto social, oposto ao lugar que ocupam. O movimento de câmera, aqui, é capaz de marcar as dificuldades do casal: novamente, de um lado está um grupo de pessoas, alheias ao romance, estáticas e observantes; do outro lado estão Emmi e Ali, cercados pelas cadeiras e pela floresta, em um ambiente que não parece ser compartilhado pelo resto do mundo. A utilização do movimento de semicírculo da câmera é que aproxima o espectador do casal. Ao contrário de filmes como *Martha*, em que o círculo é completo e, desta forma, o espectador é levado à intimidade do casal, em *O medo corroí a alma*, o semicírculo serve como uma metáfora para mostrar até onde o espectador pode enxergar o casal dentro do filme.

Nesta mesma sequência, Emmi e Ali decidem tirar férias com o objetivo de fugir dos olhares dos outros, plenos de preconceito. As férias do casal representam outro elemento importante para a demonstração de que o olhar do espectador não encampa o olhar dos protagonistas e ainda de que esse olhar se identifica como o olhar dos outros. Fassbinder não apresenta nenhuma cena da viagem do casal. Assim, enquanto espectadores e também enquanto parte dos “outros”, ficamos de fora deste momento. Ao fugir do contexto social e dos julgamentos dos outros, o casal também se esconde dos olhos do espectador.

O espelhamento entre o olhar do espectador e o personagem é algo comum no cinema¹⁰. Alguns cineastas pensaram esse olhar análogo como uma importante característica a ser abordada no cinema, como foi o caso de Alfred Hitchcock, que

¹⁰ Já antes do cinematógrafo existiam invenções que proporcionavam a atmosfera de ilusionismo, como o mutoscópio, o kinetoscope ou a lanterna mágica.

realizou filmes em meados da década de 60, na transição do cinema clássico para o moderno. O diretor desenvolve filmes que trabalham o voyeurismo como uma metáfora relacionada com o próprio espectador da sala de cinema. O exemplo mais conhecido é *Janela Indiscreta* (Alfred Hitchcock, 1954). O filme apresenta um claro espelhamento entre o olhar do personagem e o do espectador, de tal forma que o último deseja a concretização de um crime na vizinhança tanto quanto o personagem.

Diferentemente do que ocorre nos filmes de Hitchcock, o espelhamento entre o olhar do personagem e do espectador de Fassbinder não se trata da identificação completa entre eles. Na sofisticação de Fassbinder a respeito da estrutura narrativa melodramática, a geografia dos espaços tem muito a dizer. A câmera e, portanto, o ponto de vista do espectador, constantemente se encontram em determinado ambiente no qual, posteriormente, a ação irá decorrer. A câmera não entra externamente nos cômodos, como um alguém de fora que olha para dentro, e sim se porta como um olhar que já estava dentro da cena. O olhar é íntimo e julgador ao mesmo tempo, uma característica que será reforçada pela constante demarcação do campo de visão através das portas.

As janelas aparecem em *O medo corroí a alma* sempre restringindo o campo de visão: não objetivam a transparência, ou demonstram o mundo externo. Quando não estão escurecidas, as janelas aparecem com cortinas. Parece existir, portanto, a preocupação em ambientar o espectador para a intimidade e não para a exterioridade dos ambientes.

O olhar da câmera, por sua vez, é interno à cena, ou seja, ele se ambienta dentro dos espaços no filme. A técnica de falsa parede não é utilizada neste filme, pois os cômodos possuem todos quatros cantos. O espelhamento do olhar utilizado

por Fassbinder, portanto, não está preocupado em apresentar o ponto de vista dos personagens ou do diretor; o espelhamento tem como objetivo negociar julgamentos com os espectadores, que assistem às ações que não são, fundamentalmente, nem boas nem más.

Neste jogo com o olhar cercado pela geografia dos espaços, a escada ocupa um importante espaço – ela poderia ser uma metáfora, como um lugar de acesso a uma verdade, mas aqui passa a ser um espaço de julgamento. Nela, projeta-se o olhar para uma interioridade – como a casa. Ela não chega a ser um ambiente interior e sim de exterioridade, ao encontro daquilo que pertence ao âmbito mais íntimo com o que pertence ao âmbito externo. Na escada de sua casa, a vizinha de Emmi lança seus julgamentos, não para aquilo que acontece na escada, mas ao que a personagem faz quase enjaulada, dentro de sua interioridade.

Em *O medo corroí a alma*, a escada nunca é um acesso à verdade. Apesar de ser um lugar comum e de encontros, ela se transmuta em quase um não-lugar. Por ser um não-lugar é que ela quase abre um espaço para todo e qualquer julgamento. As escadas são cíclicas, assim como os julgamentos morais ali contidos. No filme, a moral não tem um começo-meio-fim e, quando aparece, é sob a forma de um ciclo - praticamente interminável. Logo, se a moral não é linear e não é maniqueísta, os personagens também não o são, pois sua moral também é cíclica.

A ambiguidade dos principais personagens de *O Medo Corroí a Alma* é outro ponto importante; aqui poderia ser levantada a seguinte questão: mesmo que um ponto de vista seja interno ao ambiente e, portanto, não referido ao olhar subjetivo do personagem, esse ponto apresentado já foi filtrado por outro olhar que não o do "eu" espectador. Nos filmes de Fassbinder, ele foi apresentado pelo próprio diretor. Contudo, esse possível olhar filtrado não tem como intencionalidade apresentar uma

interpretação a respeito do que é visto e essa possibilidade de domesticação do olhar é minada por uma ambiguidade entre os personagens.

Os personagens Emmi e Ali não ocupam, por completo, o polo negativo ou positivo, não são figuras da pureza ou da maldade em si. Ali ingere bebidas alcoólicas com grande frequência (sendo este um dos principais pontos a serem reprimidos no cinema clássico), trai e esposa com uma prostituta e até mesmo chega a rir de Emmi quando seus colegas de trabalho lhe perguntam se ela era a sua avó. Emmi, por sua vez, exclui uma estrangeira, uma senhora da Iugoslávia, "empresta" Ali às vizinhas para serviços braçais e o exhibe como um objeto exótico.

Um bom exemplo disto é a cena em que Ali vai ao prostíbulo. O espectador o observa através das portas, mas não sabe, ao certo, o que o levou até aquele lugar. O personagem poderia ter ido apenas devido à sua aproximação com o espaço que o aceita como árabe, pelo cuscuz ou pela própria prostituta. Nesse caso, mesmo que exista um ponto em que a câmera se localiza e o espectador é levado a observar a cena através de duas portas, a ambiguidade do personagem exige uma flexibilidade a respeito da cena. O espelhamento do olhar proposto por Fassbinder, portanto, não é unívoco: o espectador observa a ação no seu interior, mas não existe, nesse caso, um guia para compreender a ação do personagem e ele não é apresentado, necessariamente, como sendo bom ou mau.

O paradoxal jogo de espelhamento entre o olhar do espectador e os personagens não está preocupado em apresentar o ponto de vista deles, ele é utilizado para negociar julgamentos com os espectadores. Logo, a pressão que o narrador coloca sobre essa obra não deseja harmonizar o mundo. Nem mesmo o olhar do espectador fica completamente harmonizado dentro da obra. Neste sentido é possível revelar que o conflito e o drama deste filme têm um intuito bastante

particular. Enquanto em melodramas mais canônicos o conflito serve para demarcar posições e a partir destas demarcações se defini o lado bom e o lado mal para posteriormente reorganizar o mundo, o melodrama proposto por Fassbinder parece ir a outra direção. Outra direção que também se encontra na definição de oculto moral de Brooks;

Nós devemos dizer que o centro de interesses e a cena do drama implícito residem intrinsecamente naquilo que devemos chamar de “oculto moral”, o domínio dos valores espirituais operativos que estão ambos indicados internamente e mascarados pela superfície da realidade. O oculto moral não é um sistema metafísico; é, antes, o repositório do resto fragmentado e dessacralizado de um mito sagrado. Ela sustenta comparações com mentes inconscientes, pois é uma esfera de existência onde os nossos desejos e interdições mais básicos se encontram, um domínio que na existência cotidiana deve parecer ocultado, mas ao qual nós devemos consentir já que é o domínio de significado e valor. O modo melodramático existe em grande medida para situar e articular o oculto moral (BROOKS, 1995, p.5, tradução nossa).

É certo que por meio da pressão em relação aos gestos e à narrativa é possível articular o oculto moral. Porém, o desmascaramento da superfície da realidade nem sempre significa apresentar um mundo dicotômico que pode ser reorganizado a partir de um oculto moral que se mostra maniqueísta. Este oculto moral pode ir para além da superfície das coisas enquanto um conflito entre bem e mal. Assim, o que é revelado nem sempre é um binômio de um sim ou um não, mas uma polarização em si, que pode ser revelada enquanto conflito – e se conservar enquanto conflito, ainda que esteja revelada pela obra. Entre o sim e o não existe o questionamento, a pergunta, a reflexão e esta também pode oferecer sentido, mesmo que não conforte o espectador.

É por conta deste conflito, que não está a serviço de um melodrama maniqueísta, que é possível criar um conceito para o cinema de Fassbinder. Esse conceito será o de melodrama dialético, cuja proposta é que, ao criar melodramas que não trabalhem com o conflito do bem contra o mal, o melodrama trabalharia em outra chave. Essa outra possibilidade melodramática tem os seguintes passos: tese,

antítese e síntese. Para elucidar a noção de melodrama dialético, será analisado, agora, um dos temas mais recorrentes no melodrama: o amor, nas sequências de *O medo corroí a alma*.

O amor no melodrama surge como o lugar da promessa de felicidade. Geralmente, nas tramas, um casal jovem experimenta um afeto verdadeiro, contudo, existem entraves que os separa. A felicidade fica então vetada, mas à medida que a história se aproxima do final, os entraves são resolvidos e o casal se une - geralmente através do casamento. Huppés afirma;

A idealização da pessoa amada é a convicção de que exatamente é a única que pode trazer a felicidade até o último dia a vida de um indivíduo justifica o tremendo esforço investido na aproximação. A aproximação que, diga-se de passagem, unicamente o casamento pode legitimar. Tal concepção do amor embasa uma associação obrigatória entre casamento indissolúvel e felicidade, de modo que o consórcio matrimonial dos bons se confunde com o padrão da ventura máxima, no romantismo em geral e no interior do melodrama em particular (HUPPES, 2000, p. 37).

O espectador que assiste ao filme *O medo corroí a alma* já conhece o amor como uma tese recorrente no melodrama, ele sabe que um casal, apesar de uma série de infortúnios, encontrará o seu final feliz, que geralmente é alcançado depois do casamento. Como o melodrama é a estética mais comum na modernidade, de forma que o melodrama está em vários gêneros cinematográficos, é bem provável que todo espectador de cinema intua algumas das teses do melodrama – como é o caso do amor. Fassbinder compreendeu isso, ele se aproveita da tese criada na imaginação dos espectadores para criar a antítese.

O amor em Fassbinder causa estranheza, a começar pelo casal: eles não são jovens. Não tem o padrão de beleza Hollywoodiana. A engrenagem da qual o casal dispõe não segue uma lógica comum. Emmi não carrega um capital erótico, neste melodrama a mulher não é a expressão do prazer escopofílico. A mulher não fica subjugada à figura masculina. Sua sexualidade não é uma espécie de troféu para

um determinado ato heroico do personagem masculino. No filme quem é erotizado é o personagem masculino.

Até mesmo o casamento não consegue reajustar o mundo e a promessa de final feliz não é realizada. A sequência em que Emmi conta a seus filhos que se encontra casada talvez seja a mais emblemática. Nela a câmera capta o olhar de julgamento de seus filhos e a reação de Bruno que chuta a televisão.

A tese melodramática sobre o amor não é afirmada no filme, pois não se trata de um lugar garantido para o fim dos conflitos e para o final feliz. O amor em Fassbinder é conflito e é precisamente sua visão de amor que provoca a antítese no filme. O espectador, ao assistir a um filme em que em vez de contemplar o amor como solução para os problemas do mundo coloca o amor como conflito, deve buscar as respostas que não estão na superfície da trama – atingindo, assim, a terceira fase de uma dialética melodramática: a síntese.

Em tal esquema, a tensão amorosa ganha um novo contorno. Sobre ela, vale ressaltar que não existe vilania no sentido clássico, em que há uma personificação da perseguição amorosa ao casal e grande parte dos enfrentamentos está interligada à vida burguesa. O enfrentamento ao qual o casal de Fassbinder está exposto é instrumentalizado com a intenção de apresentar um contorno político à realidade em que eles vivem. Questões referentes à velhice, ao proletariado, ao racismo ou à xenofobia ganham relevância no filme. O contorno político no melodrama de Fassbinder faz com que o espectador, por mais que tenha um olhar domesticado, pense algumas questões. O envolvimento do casal está permeado por uma série de problemáticas: Ali vive à margem da sociedade por conta da sua etnia e sua cultura enquanto Emmi é viúva e, conseqüentemente, tem o direito a uma vida sentimental vetado. Na primeira cena em que o casal dança, podemos percebê-los

sozinhos e a união deles está mais interligada aos fatores de exclusão da Alemanha pós-Segunda Guerra. Para que o filme *O Medo Corrói a Alma* seja compreendido, exige-se uma mínima compreensão sobre os problemas levantados.

A análise do filme exige, ainda, pensar o momento histórico no qual Fassbinder estava inserido que também é importante para pensar acerca uma reapropriação do *camp* pelo diretor, conforme será apresentado. Fassbinder participou do Cinema Novo Alemão, cuja proposta cinematográfica exigia repensar o contexto político e histórico, emergindo, assim, uma nova forma de se fazer cinema. O Cinema Novo Alemão pretendia reformular e, ao mesmo tempo, negar o cinema antecedente, cujos cineastas compartilhavam do posicionamento político do período do nazismo.

Um dos marcos mais importantes do Cinema Novo Alemão é o Manifesto de Oberhausen de 28 de fevereiro de 1962, que propunha bases econômicas para o cinema, de forma que se livraria dos interesses de grandes grupos e não seria mais utilizado como um instrumento de propaganda. O cinema alemão tornar-se-ia mais crítico com a intenção de tratá-lo como um instrumento de arte, repleto de concepções estéticas individuais. Essa série de anseios reflete, também, o clima de desconforto dos novos cineastas, pois ainda no começo da década de 1960 grande parte dos técnicos que trabalhava no campo cinematográfico havia participado do cinema nazista. A respeito desta resposta de um novo cinema, Cánepa no livro *História do Cinema Mundial*, afirma:

A resposta tardia daria origem a um processo duradouro. Apesar das várias fases e propostas estéticas, o movimento, resultado de uma massa crítica dirigida ao cinema da Alemanha ocidental, levou à introdução de uma rede complexa entre público, realizadores e investidores, no caminho de promover um cinema nacional motivado culturalmente e economicamente viável, Superando a tendência improvisada e vulnerável que se construiria no país durante a década de 1950 (MASCARELLO, 2006, p.311).

Certamente foi Fassbinder um dos principais diretores a pensar a relação entre a história da Alemanha e o cinema. Seus filmes são repletos de personagens marginalizados, mas que estão inseridos dentro desse período histórico. Contudo, talvez seja o período mais obscuro da história da humanidade, de tal forma que algumas ferramentas não poderiam ser utilizadas. A reapropriação do melodrama feita por Fassbinder não passa pela ironia, como é o caso de Almodóvar. A suspeita levantada é a de que não cabem ironias para esse momento histórico devido à própria ambiguidade incrustada na ironia. Seguindo a mesma chave de resposta é possível pensar a forma como Fassbinder trabalha com o *camp* dentro de seus filmes – nesse sentido, o trabalho de Susan Sontag mostra-se de fundamental importância.

O livro *Sob o Signo de Saturno* traz uma análise dos trabalhos da diretora de cinema Leni Riefenstahl, que vai desde os anos 1930 como diretora do cinema nazista alemão, até trabalhos mais recentes no campo da fotografia. A intenção de Susan Sontag parece ser desvelar alguns sentidos e ideias proto nazistas que ainda vigoram nos trabalhos da diretora. Além disto, Sontag percebe que a força e a permanência da diretora – assim como a existência de defesas dos pontos de vista expressos por ela – como sintomas de nosso tempo, cujo retorno e defesa das obras não remetem somente à defesa do belo, mas também à defesa de algo quase oculto: os anseios fascistas que vigoram ainda hoje. Apesar de Sontag já ter analisado o *camp* e tecido elogios a esse artifício, sua ressalva mostra-se de fundamental importância para pensar os limites e os perigos de uma sensibilidade *camp*.

Para Sontag, o *camp* funciona como um solvente da moralidade. Suas experiências baseiam-se na grande descoberta de que a sensibilidade da cultura erudita não detém o monopólio do refinamento. Existe o bom gosto

no *camp*, e esta descoberta pode ser libertadora. O *camp* se identifica com o prazer, quer divertir, é generoso, temo, e "bom para digestão" (CARVALHO, 2006, p.16).

A discussão sobre o objeto *camp* não deve ser achatada como uma discussão a respeito dos elementos de uma cultura tida como elevada e uma cultura tida como rasa. A citação acima é parte de um estudo de Gison Magalhães Carvalho, em que uma das principais ideias é a de que o filme *Querelle*, de Fassbinder, tem o *camp* como um dos principais pontos para a criação da atmosfera do filme. O estudo de Carvalho parece identificar um ponto importante dentro dos filmes de Fassbinder, no entanto, falta-lhe certo rigor ao encaixar o *camp* dentro da criação de Fassbinder. Talvez seja necessário lançar um olhar crítico ao *camp* e, a partir daí, voltar em Fassbinder e pensar sua reapropriação deste elemento.

Em um primeiro momento é importante ressaltar que as ideias políticas e estéticas de Fassbinder tinham como intencionalidade se afastar daquilo que vigorava em um período anterior, ou seja, no período nazista. Demonstrar como esse caminho é oposto ao caminho feito por Riefenstahl é fundamental para compreender de que modo Fassbinder trabalha com o componente *camp* dentro de seus filmes.

A sensibilidade *camp* de Fassbinder se desvincula de uma leitura jocosa. Dentro da reapropriação feita por Fassbinder acerca do *camp*, o cômico enquanto um componente de uma estética *camp* é abandonado. Ora, tal opção não acontece sem motivo: parece ser intencional e necessário quando temas como o nazismo são trabalhados dentro do filme, pois assim minam-se leituras de anseios fascistas. Ao analisar o nosso tempo, Sontag ilumina o motivo pelo qual Fassbinder escolhe não apresentar um *camp* com elementos jocosos:

A arte que evoca temas da estética fascista agora é popular, e para a maioria das pessoas provavelmente não é mais do que uma variante do *camp*. O fascismo pode ser simplesmente elegante, e talvez a moda, com

sua irrepreensível promiscuidade do gosto, vá nos salvar. Mas os próprios juízos de gosto parecem menos inocentes. Arte que parecia eminentemente válida de ser defendida há dez anos atrás, como minoria ou como um gosto adversário, hoje não parece mais defensável, porque as questões éticas e culturais que levanta tornaram-se sérias, até mesmo perigosas, de uma forma que então não eram. A dura verdade é que o que pode ser aceitável numa cultura de elite pode não ser aceitável numa cultura de massa e que gostos que proclamam somente questões éticas inócuas como propriedade de uma minoria tornam-se corruptores quando se tornam mais estabelecidos. Gosto é contexto, e o contexto mudou (SONTAG, 1986, p.76- 77).

O *camp* de Fassbinder deseja se desvincular de uma estética facista, pois não se afirma simplesmente como o que é tido como belo e elegante na cultura elitista. Despertar o prazer estético não é o principal interesse do diretor; ao contrário, ele aborda as questões sociais e éticas que estão envolvidas na abordagem artística de um tema específico, neste caso, o Nazismo. Se, segundo Sontag, o contexto mudou e, com ele, também foi transformado o gosto, Fassbinder dá grande importância a este fato quando se apropria do *camp* para tratar de contextos históricos, deixando de lado a jocosidade e o riso fácil.

É interessante perceber que o único momento no filme em que Fassbinder se utiliza do elemento cômico do *camp* (e que se aproxima da ironia) se dá na sequência em que Emmi e Alli estão no espaço do belo, do elevado, da alta cultura. Na cena, Ammi escolheu comemorar o casamento com Alli no restaurante freqüentado por Hitler à época do Reich.

O garçom do estabelecimento causa um clima de tensão e de estranhamento. Ao não lançar julgamentos ao casal, ele acaba por romper com possíveis adivinhações por parte do espectador. O garçom que trabalha no restaurante frequentado por Hitler, por não lançar julgamentos explícitos, coloca o espectador em dúvida, passo inicial para que ele possa questionar seus próprios julgamentos. Fica claro que, mais uma vez, Fassbinder brinca com a ideia do olhar ocupado pelo

espectador, dividido agora entre o “nós” de Emmi e Alli e o olhar dos outros – composto pelo garçom e, conseqüentemente, pelo próprio espectador.

Esse paradoxal espelhamento do olhar é, ainda, mais radicalizado, pois agora ele fica totalmente exposto. Ao final da seqüência citada, o casal aparece em um enquadramento dentro de um enquadramento e, pela primeira e única vez no filme, realiza um movimento pouco comum em melodramas: olham diretamente para a câmara e denunciam o lugar do espectador, assim como o seu lugar de juiz.

A intenção do diretor parece ser a ruptura com o olhar desinteressado, frio e que apenas vê os fatos. Propositalmente não existe, no filme, algo que possa ser fácil e imediatamente identificado como mal ou bem. Duas grandes figuras que poderiam ameaçar o amor de Emmi e Alli perdem a força de mal que supostamente teriam. A primeira figura é a do locatário, o dono do espaço que poderia deslocar aquelas pessoas, tal como fazia o Nazismo com famílias inteiras, mas que optar por não fazê-lo – e ainda defende o casal quando anuncia não “vejo mal nenhum nisso”, referindo-se à relação amorosa entre eles. A segunda grande figura é a dos policiais que representam o poder militar: aqui, também para estranhamento do espectador, aparece como compreensível e maleável.

A não-personificação do mal significa, de certo modo, a negação da ideia de que exista uma Providência que reajuste o mundo, que os infortúnios da vida serão recompensados ou de que o além-da-vida é mais importante que a própria vida. Não jogar com anjos e demônios significa, em certa medida, jogar com outros elementos, como o político. Isso pode ser pensado a partir de uma contextualização entre o cinema melodramático clássico e a sofisticação proposta por Fassbinder.

A influência do cinema de Douglas Sirk nos filmes realizados por Fassbinder é algo já dado. Sabe-se que em 1971, após assistir uma mostra de Sirk, Fassbinder

incluiu uma tonalidade melodramática em seus filmes. *O medo corrói a alma* faz uma clara referência ao filme *Tudo que o céu permite*, de Douglas Sirk. Foi Sirk que modificou o modo com que Fassbinder compreendia cinema. Após esta descoberta, Fassbinder passou a acreditar que era possível realizar um cinema que emocionasse e ao mesmo tempo tivesse o poder de realizar um forte crítica social.

Tudo o que o céu permite é um filme que conta a história da viúva *Carrie Scott* (Jane Wyman) que se apaixona por seu jardineiro, um homem bem mais jovem chamado *Ron Kirby* (Rock Hudson). O romance acontece em uma pequena cidade e encontra empecilhos de dois lados, tanto da moral provinciana dos habitantes da cidade, como dos filhos de *Carrie Scott*, por conta da diferença de idade e de status social. O ápice do confronto do amor é a celebre cena em que os filhos de Carrie lhe presenteiam com uma televisão no natal. Carrie se encontrava na ruptura do relacionamento com Ron e a televisão serviria como um modo de preencher a lacuna do vazio de sua vida. Em uma propaganda, quando o vendedor afirma “tudo que você tem a fazer é transformar essa marcação e você tem toda a empresa que você deseja... ali na tela”, a personagem se vê aprisionada por meio de seu reflexo no vidro do televisor.

A reelaboração dessa cena feita por Fassbinder conta com algumas diferenças significantes. Emmi, ao anunciar que havia se casado com Alli, não o faz se submetendo à possível aprovação de seus filhos: simplesmente os informa que já o havia feito. Após a notícia, um *traveling* anuncia a desaprovação de seus filhos, com seus rostos quase congelados em silêncio, em relação à decisão tomada. Nesse contexto, a TV já havia sido incorporada pela classe trabalhadora alemã, não servindo mais, como no caso do filme de Sirk, como um instrumento da elite, um objeto de distinção social (que reflete o problema enfrentado por Ron e Carrie). A

televisão também serve, no filme de Fassbinder, como um refletor do desgosto da nova geração de filhos. É como se eles dissessem: “esse instrumento não deu certo, a matriarca não descobriu o mundo na tela, ela não ficou em casa”.

Apesar de as duas mães abandonarem o ambiente familiar, cada qual se lança em um mundo distinto. No caso de Carrie, é seguido a imaginação americana que coloca o jardim como espaço de realização, como uma espécie de terra prometida, quase que fora do mundo. No caso de Emmi, esse tipo realização amorosa é vetado. Fassbinder demonstra que o conflito amoroso não tem escapatórias do contexto social. Os conflitos não se dão em uma “cidadezinha da América”, eles têm uma inscrição histórica, que no caso deste filme, é Munique, na Alemanha. Se em Sirk, apesar de sua visão revolucionária da América da década de 1950, a realização amorosa ainda depende da aprovação do contexto social no qual o casal se encontra, no caso de Fassbinder parece ser o contrário – a realização amorosa se compromete pelo seu lugar de inscrição em determinado contexto social.

O descolamento dos limites da sociedade mais uma vez depende da ruptura entre o “nós”, de Emmi e Ali, e os outros, o contexto social do qual os espectadores fazem parte. Tal ruptura vai além do espelhamento paradoxal do olhar, pois ela também acontece na forma em que estes personagens são apresentados. O naturalismo dos dois personagens principais não é completo. Alli tem reações mecânicas, é enrijecido, sua fala é dualizada e basicamente dividida em dois grupos de respostas – o sim e o não; assim, o personagem pode ser pensando quase como um homem-robô. O nome pelo qual é chamado, Alli é uma convenção na forma como todos árabes são chamados na Alemanha, como se fosse um João ou um José no Brasil. Geralmente, os nomes árabes são longos e complicados, o que

dificulta a memorização e a fala. Esse fato demonstra uma despersonalização, ou em outras palavras, um reflexo da mecanização das respostas do personagem árabe ao contexto social em que se encontra. Seu terno escuro, cuja tonalidade remete a uma carcaça triste e apagada, é substituído ao longo do filme por uma calça jeans azul e uma camiseta branca. Contudo, ao final do filme, novamente influenciado pelo contexto social e pela exclusão gerada, Alli volta a utilizar roupas com tonalidades escuras.

Esse jogo, também paradoxal, com o realismo e com o naturalismo, ainda é reforçado pelas falas dos personagens. Assim como em vários de seus filmes, Fassbinder escolhe que o filme seja dublado posteriormente à filmagem, o que faz com que as falas e o movimento dos lábios dos personagens não estejam sincronizados. Este mecanismo causa estranhamento ao espectador, gerado para que exista o distanciamento da obra.

O final feliz é uma característica melodramática que não tem lugar neste filme, afinal, Fassbinder não pretende reorganizar o mundo. Se os temas são complexos e devem ser refletidos, o mundo deve continuar sendo apresentado em toda sua complexidade e Alli voltará a ter outra úlcera em seis meses. *O medo que corroí a alma*, portanto, não é o medo de um elemento externo que personifica o mal, ele é a própria franqueza individual, a exaltação do sofrimento e a vitimização que, de fato, corroem a alma.

4.2 Lágrimas Amargas de Petra Von Kant

Lágrimas amargas de Petra Von Kant foi o filme que participou do festival Golden Bear Berlim, e apesar da obra de Fassbinder já ser conhecida

internacionalmente desde de *O Medo Consome a Alma, Lágrimas Amargas* trouxe algo de novo para sua filmografia. Com uma forte carga teatral e rodado em uma única locação, notamos que a preocupação com a Mise-en-cene emerge de um modo mais intenso, o que torna esta obra uma referência para se pensar os melodramas mais estetizados. Contudo, cabe notar que apesar de Fassbinder ter criado um melodrama que se desliga de um forte apelo sentimental em *O Medo Consome a Alma*, em *Lágrimas amargas* a obra tomar um caminho diferente. Nesse filme a atmosfera sentimental ganha ênfase, característica essa que foi levada aos limites do excesso e do exagero.

Este tópico pretende aprofundar a discussão sobre as características essenciais, em relação a linguagem cinematográfica em *Lágrimas amargas de Petra Von Kant*. A proposta é criar um diálogo a partir da análise sequencial entre estas características e o problema aqui levantado: a possibilidade de um melodrama que não esteja baseado na luta do bem contra o mal. Novamente a imaginação melodramática estará presente como ponto de baliza.

Lágrimas Amargas é um filme que se passa inteiramente no espaço quarto-ateliê da estilista Petra Von Kant. Ocupado inicialmente por duas personagens, Petra, que havia separado recentemente de seu marido, e por Marlene, secretária de característica serviçal e que nunca fala. Esta interação entre as personagens irá se modificar a partir do momento em que Sindonie, amiga da estilista, lhe apresenta Karin. Petra se apaixona por Karin e a ajuda a se tornar modelo. Contudo, a modelo decide voltar para o seu antigo relacionamento e abandonar Petra. Este fato faz com que a estilista caia em desespero e que entre em conflito com sua mãe, com sua filha e com sua amiga. Este conflito terá como resultado uma modificação da relação de Petra com Marlene.

A seqüência inicial de *Lágrimas amargas* mostra um enquadramento estático de uma escada. Outros filmes de Fassbinder já haviam recorrido a este mecanismo no início da narrativa; um enquadramento estático que sugere uma ação. Existe nestes casos uma anunciação já conhecida no cinema, tributária do teatro iluminista.

O teatro iluminista influencia mudanças, tanto na concepção da mimese, quanto em relação a perspectiva do espectador. A técnica da *quarta parede* ganha espaço a partir do século XVIII, definindo o espaço a ser contemplado, e desta forma, separando o público daquilo que está sendo representado. O espectador deve ser pensado de tal forma como se não existisse, de modo que a trama ocorreria por si só, como uma realidade e em que os sinais de que se trata de uma representação deveriam ser suprimidos ao máximo.

Tais prerrogativas que nascem com o teatro iluminista, encontram no cinema um novo terreno, os roteiros as atuações e os cenários são instrumentalizados para que a obra seja delimitada em si mesma. Neste novo terreno, as produções ganham autonomia no objetivo de criar tramas semelhantes com o real. Criam-se regras, para que tal ilusionismo se complete, como por exemplo; o fato dos atores não olharem diretamente para câmera, o que revelaria o mecanismo. Deste modo, os espectadores no cinema se identificam e se imaginam dentro da própria trama. Este olhar que ganha forma na tela é "uma condição para toda uma gama de interesses e investimentos de desejo"(XAVIER, 2003, p,19) Este instrumento, explorado desde o século XVIII, tende a criar para o espectador um lugar de fácil apreensão na forma de se contar uma história. Xavier a respeito deste processo aponta que;

No teatro, a quarta parede 'protegia' a ficção da realidade, mas se ela 'constituía uma barreira para o espectador, também o era para o ator que devia permanecer preso a essa esfera se quisesse permanecer personagem'. No cinema, tal aprisionamento ganha mais força, pois o espaço imaginário se projeta na pura superfície (a luz na tela); não há

atores no espaço da sala, o que auxilia na produção do efeito de autonomia da ficção. Mas são necessários determinados cuidados para garantir o efeito (o ator não deve olhar para a câmera). Para tanto, foram construídas as regras do cinema clássico que guarda um lugar para o espectador fora do circuito dos olhares que se instala dentro da cena, atento para que a geometria da representação se preserve ficção se projeta do real, mantida a separação entre o olhar e mundo diatéico (XAVIER, 2003, p. 18).

Esta experiência recorrentemente se presentifica no cinema, principalmente quando está acompanhado de uma carga melodramática. Mas mesmo quando cinema não utiliza desse recurso, ele permanece como um ponto de baliza, cujas regras devem ser rompidas - como é o caso de uma grande parcela do cinema moderno. No caso de *Lágrimas amargas*, o filme tende a ir à uma direção muito pouco visitada: a de um olhar que é acolhido mas que, ao mesmo tempo é distanciado.

Desde a seqüência inicial esta relação dicotômica com a narrativa de estrutura clássica é apresentada. O filme começa com uma câmera fixa, em uma moldura imóvel, de maneira a se criar a expectativa de que o olhar irá entrar naquele espaço e essa condição é facilmente reconhecida pelo espectador. Devido ao hábito instalado pela narrativa clássica, a principal probabilidade é que o olhar irá ter o lugar privilegiado de tudo perceber, contudo este melodrama dialético utiliza-se da quarta parede de um modo pouco convencional. O olhar emoldurado não irá encontrar um lugar de conforto e tal desconforto não ocorrerá somente pela teatralidade da cena.

Pinto (2012) ao analisar esse filme de Fassbinder, procura a partir dos espaços do quarto trabalhar com a noção de estabilidade e instabilidade, ao qual o espectador do filme fica exposto ao longo da obra. Nele a autora classifica a madeira como um elemento essencial para o reconhecimento do local e como o fio condutor da história. Será por meio desse recurso que se cruzarão linhas horizontais e

verticais, assim como, será ele o responsável por dividir os espaços atêlie e quarto. Sua importância é ressaltada pela estabilidade do material, que ao contrário dos outros objetos, está fixa em todos os momentos, de tal modo que: "a interposição da madeira [na] tela filmica aumentará nossa impressão de distanciamento por recortar a imagem, dividindo-a em outros quadros"(PINTO, 2012, p. 36). A madeira pode ser pensada então como análoga a moldura de um quadro, mas que contém em si várias outras molduras que se atravessam.

Dando continuidade a essa linha de reflexão é interessante perceber que Fassbinder trabalha também com a moldura das artes plásticas. No quarto de Petra vemos a reprodução da pintura de *Midas a Baco*, do pintor francês Nicolas Poussin, Esta imagem não segue o tamanho original do quadro, o que já seria uma nova forma de emolduramento. Além disto a cena apresenta apenas um pedaço da pintura, reproduzindo somente o lado inferior esquerdo dela. Sobre este processo de molduras que se atravessam e provocam uma nova referência sobre aquilo que está sendo visto Pinto aponta que:

O quarto-ateliê de Petra nos será mostrado em diferentes ângulos, pontos de vista e enquadramentos. No entanto, pelo olhar intermediado da câmera, haverá o duplo recorte da imagem mostrada; no interior da tela, outras escolhas, seleções e destaques para o cenário se revelarão por meio das molduras formadas por suas linhas. A presença da parede vazada, vista sob diferentes ângulos e aproximações recortará a nossa tela de referência criando outras narrativas através das imagens escolhidas pelos enquadramentos, molduras e divisões (PINTO, 2012, p.40).

Deste modo Fassbinder radicaliza a interação entre o olhar do espectador e a cena, apresentando uma obra que comporta múltiplas molduras, ao contrário do melodrama clássico, no qual o mundo é visto por apenas uma. Essa relação entre o espectador e o cinema melodramático de estrutura clássica provoca a sensação de que a tela seja como uma superfície pura, em que está reproduzida uma espécie de

realidade imediata para o seu olhar. Este mecanismo fica interrompido quando a superfície da tela se divide em uma multiplicidade de molduras, a realidade passa a ser vista como fracionada, a encenação é anunciada e mostra o que deveria estar invisível. Apesar do nosso olhar ocupar apenas um espaço, o do apartamento, ele não consegue se fixar. O olhar torna-se elástico, deste modo, se a moldura é maleável a possibilidade de se criar múltiplas leituras amplia-se.

Além das múltiplas possibilidades do olhar, que são utilizados para contribuir com a ideia de que os julgamentos não devem ser feitos de forma maniqueísta, o filme fará uso dos espelhos. Por meio deste recurso será possível a repetição da noção do enquadramento dentro do enquadramento. A figura do espelho é utilizada de forma mais enfatizada no encontro de Karin e Petra. O olhar ficará dividido entre aquilo que é real e aquilo que é reflexo, contribuindo para a dúvida sobre aquilo que está sendo representado.

A seqüência do encontro marcado por Petra, apresenta Karin em close esperando-a. Quando a estilista entra em quadro, a câmera gira e revela o espelho. Posteriormente, nesta mesma seqüência, Petra ficará em primeiro plano com Karin ao fundo e novamente o espelho será revelado. Logo depois, Petra se deita na cama de maneira a imitar/refletir a mesma pose do mural que se encontra ao fundo.

As múltiplas molduras e o jogo entre o que é real e o que é reflexo são essenciais para instabilidade do olhar. Tal estratégia abre um campo de discussão sobre o que é um discurso verdadeiro ou falso. Jogar com o binômio, verdade e mentira, remete a uma problematização sobre o que é bem e o que é mal. O problema poderia ser mostrado nos seguintes moldes: como estabelecer o que é moral se não sabemos ao certo o que é uma exploração que ocorre à revelia do

desejo do sujeito ou masoquismo, o que é amor ou submissão?

A grande virada do que era um discurso verdadeiro acontece na sequência em que Karin afirma ter traído sua companheira. Petra logo depois de saber da "traição" questiona a Karin, qual o motivo que a modelo encontra para estar com ela, se era por dinheiro, pelas oportunidades ou por amor. Karin lhe responde que é porque a ama, o que causa incerteza em Petra, que rebate a resposta dizendo: "Eu não tenho nenhuma maneira de saber, realmente não sei, e isso me deixa doente". Neste caso parece existir um mecanismo, de inversão daquilo que Petra aponta inicialmente como uma verdade. Paiva aponta que:

De volta ao filme de Fassbinder, é interessante observar como os esquemas de polarização maniqueístas na verdade evidenciam contradições da ordem burguesa. Petra antes dizia estar interessada em um relacionamento estruturado sobre os ideais de liberdade e independência. Depois, contraditoriamente, envolve a amante em uma teia de dominação, oferecendo-lhe, em troca de amor, casa ('in My Room') e trabalho. Porém, ao contrário do que se poderia esperar, Petra acaba se tornando oprimida em razão de sua dependência afetiva. Por outro lado, pouco a pouco Karin põe em prática tudo aquilo antes definido por Petra no plano teórico. Karin mostra-se consciente do valor de troca de bens como amor e dinheiro e não abre mão da liberdade, inclusive, de sair com quem quiser. Karin é, em suma, coerente com a sua própria moral, sem nunca ter disfarçado suas reais intenções. Ela tem, diferentemente de Petra, uma noção clara da dimensão ética de suas emoções e de sua condição. E assim, enquanto assistimos o fortalecimento de Karin, proporcionalmente vemos a decadência de Petra, que, entregando-se a bebida e debatendo-se desesperadamente, formaliza um clichê de acordo com o gênero (PAIVA, 1998, p, 143).

Contudo a argumentação de Paiva contém alguns pontos que merecem ser pensados de maneira mais detida. O autor acaba por achatar o filme em uma única camada de leitura, simplificando o processo de análise como uma crítica ao não cumprimento buguês de Petra aos ideais de liberdade e independência. Isto acontece porque o autor entende a polarização, como um sinônimo de maniqueísmo, ou seja, um modo de exaltar um ponto de vista específico.

É inegável que o filme trabalha com polarizações, o que não significa que elas

sejam maniqueístas, afinal não existem pontos de vista a serem prontamente seguidos ou negados. Não é fácil e nem auto evidente, as intenções de Karin, o que nos leva a compartilhar com Petra um sentimento de incerteza. Não seria estranho, por exemplo, um espectador assíduo de melodramas clássicos torcer para a felicidade da protagonista. Em uma outra camada de leitura, poder-se-ia pensar que Petra encontrou somente em Karin, a possibilidade de investir um modo de sentimentalidade aos moldes dos clichês melodramáticos, a saber, o desejo de um "viveram felizes para sempre". Petra neste sentido não ocuparia o papel de vilã, pelo contrário, seria vítima de um modo de sensibilidade, do qual ainda não conhecia e que não é correspondido por Karin.

A possibilidade de várias camadas de leitura, auxiliadas pelas molduras múltiplas e pelo jogo entre verdade, demonstra uma realidade que é fracionada. A partir disto, é possível levantar uma hipótese de que estes fatores são instrumentalizados para que se atinja um ponto importante para o melodrama: a sua ambigüidade com o realismo. A imaginação melodramática necessita, tanto do real, quanto de uma visão sobre a realidade. Os significados ocultos partem do contexto real por meio de uma pressão ao gesto, a cena, a hiperboização das situações, para no final transferirem o processo de significação para outro contexto. Assim, é possível acompanhar Brooks quando ele afirma que

As coisas deixam de ser meramente elas mesmas, os gestos deixam de ser meramente retirados do intercurso social cujos significados estão designados pelos códigos sociais; eles tomam-se os veículos de metáforas cujos sentidos sugerem outro tipo de realidade. (BROOKS, 1995, p.9, tradução nossa).

Thomasseau (2005) também já havia apontado que o melodrama não se limita a

espelhar a sociedade, logo, esta moldura cinematográfica do melodrama, pode ser um espelho côncavo, no qual a imagem refletida não é totalmente semelhante ao real e ainda é possível dizer, que a preocupação com a ilusão do melodrama aqui analisado tem uma característica singular. Segundo Thomasseau; “Com o melodrama, a sala de espetáculo muda de função: ela não é mais um palácio de espelhos onde uma sociedade se dá em espetáculo a ela mesma, mas um local de comunhão numa ilusão teatral completa, que beira a fascinação” (THOMASSEAU, 2005, p.139).

Esta relação ambígua com o realismo, em que não se espelha por completo a realidade, mas que se cria uma ilusão, só é possível por sua aproximação com uma estética expressionista. É no elemento expressionista que Fassbinder irá encontrar um modo de revisitar o melodrama no cinema, tornando-o uma experiência estética elevada.

A imaginação melodramática tem uma importante tensão com o realismo. Ela aborda a rotina de uma realidade, mas se nega a reproduzir a realidade tal como ela é. O processo final de significação não é simplesmente um ponto de vista, pois; "para a imaginação melodramática, significados e gestos são necessariamente metafóricos em sua natureza porque eles devem se referir e falar sobre algo mais". Ou seja, enquanto metáfora exige-se uma interpretação que está para além daquilo que já está dado (a obra) exige-se um processo de apreensão de significados posteriormente. Por meio da imaginação torna-se possível elevar a existência dialogando com formulações psicanalíticas e transitando entre o ordinário e o imaginado. Não é por acaso a preferência da imaginação melodramática em representar a esfera doméstica.

Os filmes de Sirk, por exemplo, tem se tornado um critério do melodrama popular doméstico porque eles oferecem consistentemente um estilo de recusa da rotina diária. Eles insistem que a realidade americana da década de 1950 é igual às demandas de imaginação para uma elevação da existência, um engajamento psíquico mais interessante das transações ordinárias da vida urbana e suburbana. O ponto essencial deve ser que o melodrama, mesmo quando começa no dia-a-dia – assim como acontece no melodrama doméstico e familiar – recusa a se contentar com as repressões, as reduções, as meia-articulações, as acomodações e os desapontamentos do real. A relação do melodrama com o realismo é sempre oblíqua – ela é tensionada em direção a uma exploração {aproveitamento; utilização} de expressões que estão além. Ela insiste que o ordinário deve ser o lugar para a instauração da significação. Ela nos diz que no espelho certo, com o grau certo de convexidade, nossas vidas importam (BROOKS, 1995, p. ix, tradução nossa).

Deste modo, apesar da proximidade com o realismo, enquanto matéria prima para o melodrama, existe a necessidade de descolamento da realidade. Esse recurso, que afasta o melodrama de ser um modo puramente realista, ocorre por conta da utilização das expressões como parte do processo para arcabouço de significações.

Dentro do imaginário melodramático, Fassbinder resgata a característica apresentada por Brooks. A ênfase na expressão será um importante veículo para o processo de construção de significados. Já foi visto que o melodrama tem em seu nascimento um forte entrelaçamento com a pantomima, uma forma narrativa fundamentalmente gestual. Toda tonalidade de forte expressão, gestual do corpo ou do semblante foram importantes na gênese do melodrama quando o cinema ainda era mudo.

Alguns fatores podem ser destacados em relação a utilização do expressionismo dentro do filme, dos quais cabe salientar alguns elementos. Em um primeiro momento será pensada a cena e sua relação com a mise-en-scene, posteriormente a música e outras significações construídas pelo som e por fim algumas formulações psicanalíticas dos personagens.

A mise-en-cene proposta por Fassbinder tem uma clara ruptura com os melodramas mais canônicos. Os cenários são um bom exemplo, pois, não tem a estabilidade do cinema melodramático canônico. Os espaços se modificam ao longo do filme. A cama de Petra, se movimenta, deixa de ocupar seu espaço, assim como o abajur, os espelhos, a vitrola. Até mesmo objetos fixos são enquadrados de diferentes maneiras, como por exemplo, a pintura, que é focalizada diferentes pontos do quadro. Isto acontece por conta de um aspecto que já foi chamado a atenção neste texto; a característica de ser um melodrama dialético. A mise-en-cene se anuncia no filme, mostra-se menos preocupada com o realismo e aprofunda-se na estetização. Os primeiros planos e os closes são utilizados de maneira pouco convencional, a sentimentalidade melodramática é exposta ao excesso, ao exagero, utiliza-se planos mais longos e uma profusão de profundidade de campo.

Este filme se distanciará das regras que ditam que a plástica da imagem deve contribuir para o realismo da cena, mostrando-se o mais naturalista possível. A mise-en-cene de *Lágrimas Amargas de Petra Von Kant*, não se preocupa em ser o mais imperceptível possível, pelo contrário ela se anuncia. Como por exemplo, as molduras para o olhar, que denunciam tanto o lugar do espectador quanto denunciam o processo de montagem. Desta forma, a plástica da imagem no melodrama dialético ocupa um papel estético por si só, ela não serve simplesmente a linearidade do enredo. É uma construtora de sentido.

Outro ponto para uma formulação estética do melodrama, que se distancia das regras dos melodramas canônicos e que ajudam a criar a idéia de um melodrama dialético são os primeiros planos e os closes¹¹. Eles não são

¹¹ Outro distanciamento importante, deste melodrama para melodramas mais canônicos é a escolha por não utilizar personagens masculinos. O filme rompe com uma característica comum no cinema

instrumentalizados para revelar as emoções dos personagens, aumentando assim a empatia do público. Isto porque eles não desejam revelar, mas sim, colocar em suspensão, provocar a dúvida. Isso é utilizado de duas formas; a primeira seria como uma incógnita em relação ao que o personagem sente, como é o caso de Marlene, ou como uma característica expressionista do melodrama, se afastando de uma possível aproximação com a sensibilidade do público. A seqüência que mais se aproveita deste segundo mecanismo do close acontece quando Petra chora pela primeira vez no filme, logo após o momento em que Karin lhe revela que havia dormido com um homem, ela primeiro esconde seu rosto, e no próximo plano já a vemos com uma lágrima. A lágrima é artificial, claramente feita de glicerina, técnica tão utilizada por atrizes da década de 50 e já até mesmo denunciada por Fassbinder em *O desespero de Veronika Voss*. Fica claro que esta artificialidade não se dá por problemas técnicos, mas sim como um importante ingrediente para uma estética melodramática o mais expressionista possível. A presença marcante da lágrima no filme não é fortuita, uma vez que ela já se encontra anunciada no próprio título da obra.

Sobre a estetização da Mise-en-scene ainda é possível ressaltar que os planos recorrentemente são mais longos e a constante utilização da profundidade de campo. Os planos longos se desenvolvem em uma profusão de planos seqüência, que ao invés de contribuir para uma visão privilegiada para o olhar, torna-o deslocado em vertigem. O olhar vê o quarto por meio do ateliê, confunde-se com a utilização dos espelhos e com o local em que se encontra. Já a profundidade de

melodramático clássico, em que, as tensões familiares giram em torno da figura do patriarca. O corpo masculino é sempre virtual, aparecendo como quadro, como telefonema, como memória, ou como carta (no caso do filme, endereçada a Joseph Mankiewicz, diretor de *A Malvada*), isso acontece porque existe um desligamento da figura do patriarca. Como apenas uma espécie de sombra, mas que não é um fator determinante para o conflito. Cria-se assim a dificuldade de uma leitura maniqueísta entre o bem (o feminino vitimizado) e o mal (o masculino vilanizado).

campo, contribui para a multiplicação do foco visual, pois o olhar se divide entre aquilo que acontece na cena e aquilo que se mostra ao fundo. Os espaços são mesclados, provocando duas situações, que exigem diferentes formas de julgamento a quem assiste. Na seqüência em que Karin vai ao encontro de seu marido, vemos ela e Petra separadas por uma madeira. A estilista encontra-se deitada e Karin de pé. Em um primeiro momento Petra é o ponto focal e Karin aparece em profundidade de campo, desfocada. Posteriormente este mecanismo é invertido e o ponto focal é alternado. Se a forma de julgamento não é dada a priori, a percepção do que é olhado acaba por se multiplicar, alterando constantemente o foco de percepção. Aquilo que não pode ser dito de forma maniqueísta, estabelecendo o que é certo e o que é errado, é transportado para o plano estético. Este plano estético é utilizado porque existe uma relação entre a obra e o espectador que nem sempre é imediata. As melhores obras de arte muito raramente emitem significados explícitos, por vezes eles são múltiplos, em camadas e emitem diferentes significados para aqueles que com ela interagem. Fassbinder cria um jogo por conta de seu melodrama ser dialético e, portanto, explorar ao máximo as possibilidades artísticas, utilizando-se dos fatores que ao longo da tradição seriam mecanismos de revelação, mas que neste caso específico, não revela.

O espaço que o olhar ocupa no filme será contextualizado, pelos corpos inanimados dos manequins. Eles serão peças importantes para demonstrar o cenário como um lugar de instabilidade. Apesar de seus corpos inanimados, eles aparecem constantemente fazendo poses, vestidos, ou remetendo a idéia de movimento. Como corpos, mesmo que inanimados, eles aparecem no clímax do filme, no momento de crise de Petra, eles se encontram na cama, virtualmente realizando o desejo da protagonista. Petra assemelha-se a eles, pois ocupa um

papel de corpo-manequim. Se no início, ela aparece quase "nua", pois mescla-se com os cenários e utiliza-se de poucos adornos, ao longo do filme ela irá constantemente se modificar, como uma espécie de corpo transitório. Petra por meio das perucas, da maquiagem forte e de suas roupas parece ter uma persona transitória.

A música, por sua vez, não serve unicamente para modular as emoções, uma vez que ajuda a compor a narrativa. A primeira cena de dança entre Petra e Marlene é pontuada ao som de *Smoke gets into your eyes* da banda The Platters, que anuncia o futuro amor de Petra e o atual amor de Marlene, sobre o que é o sentimento amoroso, mesmo quando já não existe mais amor. Ao final ouvimos *The Great Pretender* da banda The Platters, que anuncia "oh yes, i am the great pretender", o encontro de Petra e Karin, é musicado por *In my Room* da banda Walter Brothers. A música neste sentido, se mostra, contamina a cena, servindo como um subtexto dentro do filme.

O som é um dos sinais narrativos importantes para o processo de construção de significado para o melodrama. Vale lembrar que não é somente a música que contribui para este processo de significações, o som da máquina de escrever também ocupa um importante lugar, ela é inserida logo após o primeiro eclipse temporal. Escutamos o barulho das teclas em um volume mais alto do que seria o ruído habitual. No primeiro encontro entre Petra e Karin, Marlene digita algo e o som das teclas serve para pontuar a tensão dramática.

A relação com o expressionismo será reforçada pela elaboração do corpo histórico. *Lágrimas amargas de Petra Von Kant* é um filme permeado por personagens femininas e na leitura realizada por Brooks(1995) existe a possibilidade

de um ponto de encontro entre melodrama e psicanálise. Segundo Brooks:

há uma convergência nos objetos de estudo do melodrama e da psicanálise – e, de fato, que a psicanálise é um tipo de melodrama moderno, concebendo conflitos psíquicos em termos melodramáticos e representando a reconhecida dos reprimidos, muitas vezes com o corpo e no corpo. Agora eu me convenci de que o corpo histérico oferece um emblema-chave para esta convergência, porque este é um corpo proeminentemente coberto de significados – um corpo que tem se tornado o lugar para a inscrição de mensagens altamente emocionais que não podem ser escritas em nenhum outro local, e não podem ser verbalmente articuladas. A histeria oferece um problema de representação: o trabalho de Freud, dos Estudos de Histeria, está aprendendo a ler as mensagens enigmáticas no corpo histérico – uma leitura que é inaugural na psicanálise enquanto disciplina. Griffith aparenta para entender que apesar de ser negada a capacidade de falar vai converter afetos em formas somáticas, e falar por um caminho do corpo expressivo (BROOKS, 1995, p. xi, tradução nossa).

Brooks aproxima a psicanálise à imaginação melodramática, apontando conflitos do feminino que se desenrolam na esfera doméstica. Fassbinder, todavia, acaba por estabelecer uma leitura pouco recorrente dessa dimensão conflituosa. De início cabe ressaltar que a moral em *Lágrimas amargas* não é estabelecida pela esfera patriarcal, uma vez que todas as negociações emocionais no filme decorrem de relações entre mulheres, expressando-se inclusive em seus corpos, tal como na histeria.

Segundo a psicanálise, a histeria é uma estrutura que emerge a partir de um modo específico de resolução do complexo de castração, na qual o sujeito se julga desprovido de falo. Dor (1991) propõe que "Se, fundamentalmente, o objeto do desejo edipiano, o *falo*, é aquilo de que o histérico se sente injustamente privado, ele não pode delegar a questão do seu desejo a não ser àquele que é suposto tê-lo" (p.69). Esse modo de negociação de desejo é expresso no filme, afinal a desestabilização de Petra tem início quando ela identifica que Karin é capaz de gozar para fora da relação construídas entre as duas. Ao demonstrar que é capaz de satisfazer o seu desejo com outros homens, Karin emerge como uma figura

falicamente investida, ao mesmo tempo que se torna o objeto precioso que Petra persegue.

Cabe notar que na estrutura histórica o conflito encontra uma maneira específica de se manifestar: é por meio do corpo que as mensagens que não podem ser verbalizadas são emitidas, em decorrência de um forte contexto emocional. A moralidade e afeto, que não podem ser ditos pela fala, transbordam pelo expressionismo.

Também é possível encontrarmos nos filmes de Fassbinder, elementos que comumente são ligados à perversão. Não é sem razão que a temática do sadomasoquismo seja constantemente apresentada em suas obras, desde o *Direito do mais forte*, passado por *Martha* e chegando a *Querelle*. O sadomasoquismo sempre foi uma espécie de tabu dentro da sexualidade. É possível levantar a hipótese de que isto aconteça porque existe uma polarização, uma força em conflito, que não pode ser resolvida de maneira maniqueísta. De um lado, existe o desejo sexual gerado pela dor/pela humilhação, de outro existem as implicações morais para se atingir este desejo. Tal quadro acaba por engendrar um impasse, afinal mais correto seria satisfazer o desejo, a despeito dos laços sociais, ou preservar o aspecto humanitário, restringindo a esfera desejante?

Fassbinder cria, por meio do espelhamento do olhar do espectador, uma atmosfera sádica entre espectador e o filme. O exemplo mais elucidativo é *Martha* em que Fassbinder enfatiza a temática sádica. Neste filme, Fassbinder apresenta um casamento em que Martha sofre com o sadismo de seu marido. A todo momento nos perguntamos a motivação de Martha ter se casado e ainda o porquê da continuidade do casamento. Ironicamente Martha termina o filme imóvel e sentada

em uma cadeira de rodas, semelhante ao papel ocupado pelo espectador.

Parte da atmosfera sádica irá se repetir em *Lágrimas amargas*, ainda que de um modo mais suave, quase imperceptível. Isto parece ocorrer porque dentro de uma relação sádica as fronteiras entre o que é vício e virtude são extremamente borradas. Esta textura sadomasoquista dentro dos filmes de Fassbinder contribuem a problematização da possibilidade de existência de um melodrama que se encontre para além do bem e do mal. A obra de Fassbinder supera uma polarização maniqueísta, se afastando de uma pedagogia que defina o que é vício e o que é virtude.

Petra estabelece uma relação de poder por meio do sadismo, seja com Marlene, com Karim, ou ainda com a mãe, a filha e a amiga. Mas o sadismo não se restringe ao tipo de relação travada entre as personagens, ele vai para além deste ponto, uma vez que também consegue enlaçar o espectador em uma atmosfera sádica.

Sabemos que Petra é vaidosa, mas ela não é mostrada como uma personagem que é fundamentalmente má. É isso que garante que, a despeito de todas as características negativas, ainda é possível uma relação de empatia com a personagem. Dessa maneira, torcer para que Karim reate com Petra, para que exista uma reaproximação com a sua mãe, filha e amiga, bem como desejar que Marlene não parta no final, é de certa forma torcer para que um poder fundamentalmente sádico continue.

A sequência final trabalha com a impossibilidade de se estabelecer o que é o certo e o errado nessa atmosfera. Após a promessa de Petra para Marlene de trabalharem juntas, sem o mando e o sofrimento habitual na relação, observamos

Marlene arrumar suas malas, com pouquíssimos objetos, entre eles um revólver que não é utilizado. Ela não se interessa conviver com Petra a não ser no registro sádico.

Tentar extrair uma moral deste filme, um ponto de vista a ser seguido assemelhasse com o mito de Baco, que a todo momento salta aos olhos pela reprodução do quadro "Midas a Baco". Este mito grego apresenta a história entre Baco e Midas. Baco havia percebido a falta de seu pai, Sileno, porém seu pai estava sendo cuidado pelo rei Midas, que cuidou dele por dez dias, no décimo dia Midas levou Sileno ao encontro de Baco. Este por sua vez em agradecimento, ofereceu ao rei uma recompensa de sua escolha. Midas pediu que tudo aquilo em que tocasse virasse ouro. Apesar de receoso Baco lhe concedeu o pedido. Mídias em sua volta, pós seu desejo sob teste, tocou um ramo que virou imediatamente ouro, logo após uma pedra, que também virou ouro. Alegre pela dádiva concedida ao chegar em casa, pediu que lhe servissem um antepasto, mas para sua surpresa ao tocar o pão ele se transformava em ouro e ao beber o vinho ele descia como ouro derretido. Aflito por seu dom, Baco ergue seus braços para cima e implora que Baco lhe retire a dádiva. Baco lhe disse para ir ao Rio Pactolo e segui-lo até a nascente, e assim Mídias o fez para se livrar de seu dom. A imagem de Mídias, agradecendo a Baco, que recorrentemente aparece no filme parece colocar em dúvida, o que é dádiva e o que desgraça, o que é virtude e o que é vício, entre o que é o bem e o que é o mal.

CONCLUSÃO

A criação do conceito de imaginação melodramática mostra-se fundamental para quem deseja pensar o melodrama para além de uma leitura estrutural. A partir do conceito, foi visto que o melodrama não é simplesmente um gênero do qual possam ser retiradas regras. Mais largo do que isto, a imaginação melodramática é apresentada como um impulso dramático, que atravessado pelo oculto moral, expõe os conflitos de sentido que já não podem ser ditados por uma moral pós-sacra.

Logo, se o melodrama é uma imaginação, ele não pode se comprometer com nenhuma operação. Esta constatação ficou ainda mais clara a partir do estudo epistemológico do conceito de Imaginação (SARTRE, ANO). Como resultado dessa reflexão pode-se extrair que a imaginação melodramática deve ser um ato e, desta forma, imprimir intencionalidades tanto daquele que cria, como daquele que contempla a obra.

Por isso, é possível afirmar que classificar o melodrama como gênero não é uma tarefa óbvia. Assim como a modernidade, o melodrama atualiza-se constantemente. Apesar de uma longa história, mostrar melodramas maniqueístas, com estrutura totalmente linear e que apaziguem não contempla totalmente as características dessa forma estética. É preciso sempre lembrar que o fato de existir uma imaginação melodramática alarga as potencialidades desse elemento.

Foi a partir desta tarefa, a de pensar o melodrama como um ato de imaginar cheio de intencionalidades, que *O medo corrói a alma* e *Lágrimas amargas* de Petra Von Kant foram analisados. Encontrou-se então um modo de construir melodramas que não pareceu muito usual dentro do campo cinematográfico. Esses dois filmes dialogavam com a história do melodrama, ao mesmo tempo em que não seguiam alguns modelos pré-estabelecidos. Por conta disso, mostrou-se necessário a criação

de um conceito de caráter operativo que permitisse uma melhor compreensão das especificidades dessas obras, a saber, o conceito de melodrama dialético.

O discurso melodramático desses filmes de Fassbinder foram criados pela relação tese-antítese e, posteriormente, a síntese. Na tese, o diretor apresenta algumas convenções a respeito da estética melodramática: a narrativa é linear; o olhar do espectador não fica totalmente desamparado, o entrelace amoroso dá tônica à trama; a utilização da mise-en-scène é frequente; assim como o jogo de campo contra-campo e de canções melodiosas, além do tom sentimental em toda a trama. Tais características conseguem envolver os espectadores que buscam um filme com elementos melodramáticos, pois até mesmo um olhar distraído consegue absorver a trama sem grandes estranhamentos.

Na antítese, o filme não conclui as convenções apresentadas na tese. A ordem do mundo não é restabelecida, como seria, por exemplo, em um melodrama da década de 1950. As perguntas levantadas na tese não são prontamente respondidas e é exatamente na criação de melodramas que criem perguntas, mas que não forneçam respostas, que se torna possível o mecanismo da antítese. Em partes, como já foi apresentado, isso é possível pelos espaços voyeurísticos – que fazem o espectador julgar determinadas situações –, pela a ambiguidade dos personagens, pelo contorno político e pela ausência de finais felizes.

Porém, a principal inovação de Fassbinder não se reduz a este processo. Por fim, o filme propõe uma síntese cuja criação depende da atividade do espectador, pois ele tem a possibilidade de criar sentido a partir da obra. Se é na tese que o espectador se identifica com uma estrutura já conhecida e na antítese trata-se da desconstrução de uma zona de conforto, é na síntese que as perguntas lançadas deverão ser respondidas. Fassbinder parece desejar o olhar inquieto e sem medos.

Estes melodramas mostraram-se dialéticos ao mapear uma série de questões que circulavam os filmes. Uma certa ambiguidade com o realismo, fortalecida por uma aproximação com o expressionismo e com uma estetização da linguagem, seja por meio de uma mise-en-cene que se anuncia, pelo som que compõe a narrativa ou a aproximação com a psicanálise. Além disto, o espelhamento do olhar ocupa mais de um lugar, transitando entre o olhar do protagonista e o olhar que lança preconceitos. O lugar do olhar do espectador é pensado em ambos os filmes. Os espectadores já acostumados com uma narrativa clássica encontrarão nos filmes uma dinâmica pouco comum. Em um primeiro momento, serão apresentadas condições com as quais o olhar parecerá privilegiado, contudo, posteriormente o olhar será distanciado, jogado para um lugar de julgamento, como por exemplo, com a técnica das múltiplas molduras, na qual o ponto de vista do espectador não está completamente identificado com o do personagem. Isto provoca a negociação de julgamentos, apresentando ações que não são boas ou más em si.

Os personagens, não ocupam uma polaridade moral teológico-ética, dividindo-se entre os personagens bons e maus. O contorno político nos filmes ganha força, a história sempre está inserida em um lugar que de fato existe, dialogando com a Alemanha pós-Segunda Guerra. Em grande parte, por conta disto, o recurso da ironia ou da parodia não são aplicados nestes filmes.

Ora, se o filme deseja criar perguntas sem, contudo, oferecer respostas, ele ultrapassa a lógica de melodramas criados sobre os moldes maniqueístas. Na medida em que não é fornecido o ponto de vista de bom ou mal, a referida produção vai além daquilo que por muito tempo foi tido como intrínseco ao melodrama e, dessa forma, não domestica o olhar. Assim, fica demonstrada a insuficiência de se tratar do melodrama simplesmente como um bloco único e homogêneo. Deve-se

considerar o diálogo com a complexidade dos elementos melodramáticos, pois é a partir daí que serão fornecidas pistas para se pensar a problemática com mais seriedade.

Em suma, podemos fechar essas considerações finais tendo a certeza que o olhar atento para as especificidades de uma expressão estética, tal como os filmes de Fassbinder, podem revelar campos férteis para uma reflexão sobre a arte. Dada a sua complexidade, o estudo sobre a moral melodramática continua sendo um desafio, mas que ainda reserva bons frutos para aqueles que se dispõem a pensar sobre ela.

Referências

- ANG, I. **A ficção televisa no mundo: Melodrama e ironia em perspectiva global**. Tradução Silvia Cobelo. Matrizes. Ano 4 – N 1 jul/dez. 2010 – São Paulo – Brasil – len Ang p.83- 99.
- AUMONT, J. **A análise do filme**. Tradução de Marcelo Félix. Lisboa. Armand Colin, 2004.
- BROOKS, P. **The melodramatic imagination: Henry James and Balzac**. Yale, 1995.
- CAMARGO, Robson CORRÊA. **Os espetáculos do melodrama**. Tese de
- CARVALHO, G. M. **Querelle, de Genet, de Fassbinder: Adaptação e circulação**. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro. 2006.
- DOR,JOEL. **Estrutura e clínica psicanalítica**. Rio de Janeiro: Turus, 1991
- GOLIOT-LÉLÉ, A. – VANOYE, Francis. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo. Papyrus, 1994.
- GRUMBRECHT, H. U. **Modernização dos sentidos**. Tradução de Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Editora 34. 1998.
- HUPPES, I. **Melodrama: o gênero e sua permanência**. Cotia: Ateliê, 2000.

KEHL, M. R. **O ressentimento**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2004.

LOPES, A. D. **A questão da vontade nas análises políticas de Nietzsche**. Revista Trágica: Estudos sobre Nietzsche – 1º semestre de 2009 – Vol.2 – nº1 – pp.1-19.

MACHADO, A. **O sujeito na tela- Modos de enunciação no cinema e no ciber-espaço**. São Paulo. Paulus. 2007.

MASCARELLO, F. **História do cinema mundial**. São Paulo. Papirus, 2006.

NIETZSCHE, F. **Genealogia da moral: uma polemica**. Tradução, Paulo César de Souza. São Paulo. Companhia das letras, 2009.

PAIVA, S. J. H. **O cinema-teatro de Fassbinder**. Dissertação de mestrado. São Paulo. 1998

PINTO, B. S. O quarto de Petra: **A estabilidade instável do/no cenário fílmico**. Dissertação de mestrado. São Paulo, 2012.

SARTRE, J. **A imaginação**. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre. L&PM, 2008.

SINGER, B. **Modernidade, Hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular**. In. O cinema e a invenção da vida moderna. Cosac & Naify. 2003.

SONTAG, S. **Sob o signo de saturno**. Tradução de Ana Maria Capovila e Albino Poli Jr. Porto Alegre. L&PM, 1986.

SZONDI, P. **Teoria do drama burguês**. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo. Cosac Naify, 2004.

THOMASSEAU, J. **O melodrama**. Tradução de Claudia Braga e Jacqueline Penjon. São Paulo: Perspectiva, 2005.

XAVIER, I O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

Filmografia

Querelle. Direção: Rainer Werner Fassbinder. Alemanha, 1982.

O Medo Corroí a Alma (Angst essen Seele auf, 1974). Direção: Rainer Werner Fassbinder. Alemanha, 1974.

Tudo que o céu permite (All That Heaven Allows). Direção: Douglas Sirk. Alemanha, 1955.

Belim Alexanderplatz. Direção: Rainer Werner Fassbinder. Alemanha, 1980.

Manhattan. Direção: Paul Strand e Charles Sheeler. EUA, 1921

The Lonedale operator. Direção: D. W. Griffith. E.U.A. 1911

Jogos de cena. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil. 2007

Tropa de Elite. Direção: José Padilha. Brasil. 2007

Tropa de Elite 2. Direção: José Padilha. Brasil. 2010

Dona Flor e Seus Dois Maridos. Direção: Bruno Barreto. Brasil. 1976

Viridiana. Direção: Luiz Buñuel. México. 1961

Janela Indiscreta (Rear Window). Direção: Alfred Hitchcock. 1954

Martha. Direção: Rainer Werner Fassbinder. Alemanha. 1974

As Lágrimas Amargas de Petra von Kant (Die bitteren Tränen der Petra von Kant).

Direção: Rainer Werner Fassbinder. Alemanha. 1972.

O Desespero de Veronika Voss (Die Sehnsucht der Veronika Voss). Direção: Rainer Werner Fassbinder. Alemanha. 1982.

O Direito do Mais Forte (Faustrecht der Freiheit). Direção: Rainer Werner Fassbinder. Alemanha. 1975.