



UNIVERSIDADE DA BEIRA INTERIOR
Artes e Letras

Melodrama no cinema norte-americano Desdobramentos e variações

Fernando Figueiredo Alves

Dissertação para obtenção do Grau de Mestre em
Cinema
(2º ciclo de estudos)

Orientador: Prof. Doutor Paulo Manuel Ferreira da Cunha

Covilhã, Setembro de 2019

Agradecimentos

A conclusão desta dissertação de mestrado não seria possível sem o apoio de pessoas queridas.

Em primeiro lugar, quero agradecer os meus familiares, em especial meu pai e minha mãe pelo amor, confiança e apoio incondicional. Por me ensinarem a sempre buscar novos conhecimentos. Sem vocês, nada seria possível.

À Universidade da Beira Interior que me possibilitou estar rodeado de pessoas criativas.

Ao Prof. Doutor Paulo Manuel Ferreira da Cunha, meu orientador, pelas sugestões, correções, revisões, empenho, sensibilidade e paciência inestimável com que me orientou este trabalho.

Agradeço a todos os funcionários, professores e colegas do Mestrado em Cinema da Universidade da Beira Interior.

Por fim, quero deixar um agradecimento especial à Bárbara Reimann, meu amor, que trouxe mais felicidade e graça à minha vida.

Com vocês, divido toda a minha alegria de mais uma etapa concluída.

Resumo

Esta dissertação analisa os desdobramentos e as variações do melodrama no cinema norte-americano, buscando refletir sobre sua perpetuação, revisitação e atualização. Para tanto, a pesquisa consiste em traçar um panorama histórico e estético do gênero, com o intuito de compreender sua origem, formação, características e elementos, além de analisar os procedimentos e implicações do efeito moralizante e da imaginação melodramática, para assim, verificar como o melodrama é utilizado pelos cineastas estudados. A investigação pretende identificar o estilo de encenação melodramática nos realizadores D. W. Griffith, Frank Borzage, King Vidor, John M. Stahl, Max Ophuls, Nicholas Ray, Vincente Minnelli, Douglas Sirk, Clint Eastwood, James Gray e Todd Haynes, artistas que contribuíram significativamente para a cristalização do gênero durante boa parte da história do cinema norte-americano.

Palavras-chave

Melodrama, Imaginação Melodramática, Cinema Norte-Americano.

Abstract

This dissertation analyzes the deployments and variations of the melodrama in American cinema, searching to reflect the perpetuation, revisiting and updating. Therefore, the research consists in drawing a historical and esthetical panorama of the genre, in order to understand its origin, formation, characteristics and elements, besides analyzing the procedures and implications of the moralizing effect and the melodramatic imagination, in order to verify how Melodrama is used by searched filmmakers. The research intends to identify the style of melodramatic play-acting in directors D. W. Griffith, Frank Borzage, King Vidor, John M. Stahl, Max Ophuls, Nicholas Ray, Vincent Minnelli, Douglas Sirk, Clint Eastwood, James Gray and Tood Haynes, artists who significantly contributed to the crystallization of the genre during much of American film history.

Keywords

Melodrama, Melodramatic Imagination, American Cinema.

Índice

Introdução.....	13
1. O Melodrama.....	15
1.1. A origem do melodrama.....	15
1.2. Estrutura, características e elementos.....	18
1.3. Imaginação melodramática.....	22
1.4. Do teatro ao cinema e o papel do encenador.....	25
2. Mestres do Melodrama.....	29
2.1. D. W. Griffith: a supremacia do gesto, o poder do <i>close-up</i>	29
2.2. Frank Borzage: o amor é transcendental.....	35
2.3. King Vidor: <i>Stella Dalas</i> e o melodrama materno.....	41
2.4. John M. Stahl: <i>Leave Her to Heaven</i> , o <i>noir</i> em <i>Technicolor</i>	44
2.5. Max Ophuls: estilo, musicalidade e ponto de vista.....	49
2.6. Nicholas Ray: <i>Bigger Than Life</i>	54
2.7. Vincente Minnelli: cor, movimento e cenário.....	58
2.8. Douglas Sirk é o melodrama, e o melodrama é Douglas Sirk.....	69
3. O Melodrama no Cinema Norte-Americano Contemporâneo.....	81
3.1. As pontes de Clint Eastwood: só se ama uma vez.....	81
3.2. James Gray: <i>Two Lovers</i> e o destino melodramático.....	87
3.3. Tood Haynes: reciclagem e atualização do melodrama.....	95
Conclusão.....	102
Bibliografia.....	106
Filmografia.....	112

Lista de Figuras

Figura 1 - Lillian Gish em <i>Broken Blossoms</i> (1919).....	32
Figura 2 - Reações de Lillian Gish em <i>Broken Blossoms</i> (1919).....	34
Figura 3 - Charles Farrel e Janet Gaynor em <i>7th Heaven</i> (1927).....	38
Figura 4 - Cena final de <i>7th Heaven</i> (1927).....	38
Figura 5 - Sequência de <i>Lucky Star</i> (1929).....	41
Figura 6 - Cena final de <i>Stella Dallas</i> (1937).....	43
Figura 7 - Gene Tierney e Cornel Wilde em <i>Leave Her to Heaven</i> (1945).....	47
Figura 8 - Gene Tierney em <i>Leave Her to Heaven</i> (1945).....	48
Figura 9 - Joan Fontaine e Louis Jourdan em <i>Letter From an Unknown Woman</i> (1948).....	51
Figura 10 - Pontos de vista em <i>Letter From an Unknown Woman</i> (1948).....	52
Figura 11 - Joan Fontaine desaparece em <i>Letter From an Unknown Woman</i> (1948).....	54
Figura 12 - James Mason e Christopher Olsen em <i>Bigger Than Life</i> (1956).....	57
Figura 13 - Cena final de <i>Bigger Than Life</i> (1956).....	58
Figura 14 - Cena final de <i>The Cobweb</i> (1955).....	65
Figura 15 - Richard Widmark e Tommy Rettig em <i>The Cobweb</i> (1955).....	66
Figura 16 - Frank Sinatra e Martha Hyer em <i>Some Came Running</i> (1958).....	68
Figura 17 - Dean Martin em <i>Some Came Running</i> (1958).....	69
Figura 18 - Cena final de <i>All That Heaven Allows</i> (1955).....	75
Figura 19 - Reflexo de Jane Wyman em <i>All That Heaven Allows</i> (1955).....	77
Figura 20 - Dorothy Malone em <i>Written on the Wind</i> (1956).....	79
Figura 21 - Reflexo de Meryl Streep em <i>The Bridges of Madison County</i> (1995).....	84
Figura 22 - Meryl Streep em <i>The Bridges of Madison County</i> (1995).....	85
Figura 23 - Sequência de <i>The Bridges of Madison County</i> (1995).....	87
Figura 24 - Joaquin Phoenix em <i>Two Lovers</i> (2008).....	91
Figura 25 - Joaquin Phoenix e Gwyneth Paltrow em <i>Two Lovers</i> (2008).....	92
Figura 26 - Organização estética da subjetiva indireta livre em <i>Two Lovers</i> (2008).....	93
Figura 27 - Joaquin Phoenix olha diretamente para a câmera em <i>Two Lovers</i> (2008).....	95
Figura 28 - Tons de azul e verde em <i>Far From Heaven</i> (2002).....	97
Figura 29 - Julianne Moore e Dennis Haysbert em <i>Far From Heaven</i> (2002).....	98
Figura 30 - Semelhança de gestos em <i>Brief Encounter</i> (1945) e <i>Carol</i> (2015).....	100

Introdução

A partir do relato escrito por Jean-Jacques Rousseau sobre o monólogo *Pigmalião*, em 1775, o termo “melodrama” começou a ser utilizado entre os demais críticos de teatro para designar peças dramatúrgicas que fugiam dos parâmetros dos textos clássicos, e que de certa forma, tinham o acompanhamento musical como elemento chave para a narrativa.

Os anos finais da Revolução Francesa trouxeram à tona um novo jeito de se pensar o teatro, numa tentativa de reconstruir os princípios éticos e morais reconquistados no período de luta. Os dramaturgos pós-Revolução estreitaram a relação entre o novo público que se criava (em sua maioria iletrados) e uma inovadora forma estética de se fazer teatro. As peças eram mais gestuais do que baseadas na linguagem puramente discursiva, o que facilitava o acesso, o entendimento e a imersão do espectador às obras. É essencialmente esta filosofia moral, artística e histórica que formam as bases do melodrama. Ou seja, o surgimento do melodrama é reflexo direto dos acontecimentos sociais e políticos do período.

É opinião quase unânime da crítica teatral que *Coelina* (1800), do dramaturgo francês Pixierécourt, é considerado o primeiro verdadeiro melodrama. Desde seu nascimento, o gênero foi associado à ideia de teatro popular e às narrativas que levam o público às lágrimas, o que já carrega em si um tipo de preconceito ou pré-julgamento desfavorável. Mas se olharmos com atenção para a arte melodramática, notaremos que ela repousa em sua *mise-en-scène* e na interpretação dos atores - elementos essenciais para os estudos cinematográficos.

Esta pesquisa tem o propósito de estudar os desdobramentos e variações do melodrama no cinema norte-americano desde as primeiras formas melodramáticas do Primeiro Cinema até a contemporaneidade, com o objetivo de demonstrar que o gênero ainda se apresenta com potência extraordinária desde seu surgimento nos palcos franceses no início do século XIX. Com este objetivo foi utilizada a estratégia de investigação qualitativa com pesquisa bibliográfica realizada a partir do levantamento de referência teórica, publicada por meio impresso e eletrônico, além da análise fílmica de algumas obras dos cineastas estudados.

A primeira parte desta pesquisa fez-se necessário traçar um breve panorama histórico e estético do melodrama, com o intuito de compreender sua origem, formação, características e elementos artísticos. Também foi imprescindível estudar o conceito de “imaginação melodramática” teorizado por Peter Brooks (1995) e atualizado por Ismail Xavier (2003), além de tentar compreender a cristalização do gênero e sua transição do teatro para o cinema.

Na segunda parte, já no campo da sétima arte, foi realizado algumas reflexões sobre a *mise-en-scène* dos mestres do melodrama (D. W. Griffith, Franz Borzage, King Vidor, John M. Stalh, Max Ophuls, Nicholas Ray, Vincente Minnelli e Douglas Sirk), para destacar as características de estilo, organização melodramática e a importância no desenvolvimento do

gênero nos primeiros 60 anos de cinema. A escolha por estes cineastas (e os respectivos filmes analisados) foi determinada por uma avaliação crítica que se iniciou a partir da leitura dos dois livros que foram pilares para a escrita deste trabalho: *Imitations of life: a reader on film & television melodrama* (organizado pela Marcia Landy) e *Home is where the heart is: studies in melodrama and the woman's film* (organizado por Christine Gledhill). Obviamente alguns cineastas que mereciam atenção especial (George Cukor, Michael Curtiz e Irving Rapper, por exemplo) ficaram de fora da seleção, não por não pertencerem ao rol de “mestres do melodrama” (como determinado no título da secção), mas pelo fato da restrição à extensão do trabalho que, por conseguinte, poderia prejudicar o conteúdo e a profundidade dos temas tratados na pesquisa.

A terceira parte foi reservada ao melodrama no cinema norte-americano contemporâneo. A análise das obras *The Bridges of Madison County* (Clint Eastwood, 1995), *Two Lovers* (James Gray, 2008), *Far From Heaven* (2002) e *Carol* (2015), ambas de Todd Haynes, permitiu identificar como o melodrama se perpetuou e passou por algumas revisitações e atualizações no século XXI, evidenciando que o gênero ainda permanece com força estética poderosa.

1. O Melodrama

1.1. A origem do melodrama

Etimologicamente, a palavra melodrama é composta pelas palavras *drama* (grego δράμα = ação dramática) e *melos* (grego μέλος = canto ou música), o que indica em sua origem a associação com a ópera teatral italiana (que ainda no século XVII juntava texto e canção em suas representações). Segundo Thomasseau (2005), no ano de 1762, Laurent Garcins escreveu uma dissertação sobre o drama e a ópera intitulada *Tratado do Melodrama*. Porém, o primeiro a utilizar o termo no sentido mais apropriado ao gênero teatral, que se firmou anos depois, foi o filósofo Jean-Jacques Rousseau, quando escreveu, em 1775, sobre *Pigmalião*, monólogo de um ato encenado com frases musicadas e forte expressividade gestual.

“A cena de Pigmalião é um exemplo deste gênero que não terá imitadores. Em se aperfeiçoando este método, obter-se-á a dupla vantagem de aliviar o ator através de frequentes descansos e de oferecer ao espectador o melodrama mais conveniente para sua língua. Assim, este tipo de obra poderá se constituir no gênero intermediário entre a simples declamação e o verdadeiro melodrama, cuja beleza ele jamais alcançará” (Rousseau apud THOMASSEAU, 2005, p. 16).

A partir daí o termo foi estabelecido entre os críticos para designar as peças teatrais que fugiam da estrutura clássica e apresentavam, ao mesmo tempo, um tipo de acompanhamento musical. A formação histórica e consolidação estética do gênero remete-se à Revolução Francesa no século XVIII, que coincide precisamente com a “morte da tragédia”, muito calcada na palavra e nas representações dos textos clássicos.

“Seria ele o sucessor da tragédia. Melhor, o melodrama seria a tragédia que a civilização mecanicista emergente ensinou produzir, ou então, a composição adequada ao horizonte que a revolução burguesa constituiu, tanto da perspectiva artística quanto ideológica. Por isso mesmo, sua carreira não permanece restrita ao romantismo, mas vem a ultrapassá-lo em larga medida” (HUPPES, 2000, p.10).

O historiador italiano Claudio Giovanni, em sua enorme contribuição ao estudo da arte dramática pós-Revolução Francesa, afirma que o pensamento iluminista criticava o teatro de seu tempo, ao passo que elogiava as tragédias gregas, pelo caráter popular e cívico das representações clássicas. Rousseau, inclusive, é um dos que mais fortemente escreveu nessa vertente: “Estes grandes e soberbos espetáculos ao ar livre, frente a toda uma nação, mostravam combates, vitórias, prêmios, fatos capazes de inspirar aos gregos uma ardente emulação e de aliviar sentimentos de honra e de glória nos corações” (Rousseau apud GIOVANNI, 1986, p. 76).

Nos anos finais da Revolução o teatro passou por enormes transformações e intervenções - inclusive de ordem legislativa -, a fim de estreitar os laços políticos, sociais e civis, como queriam os iluministas que enalteciam o teatro da antiguidade. O primeiro teatro a ser alvo dos revolucionários foi o *Comédie Française* (o mesmo onde foi apresentado *Pigmalião*, peça elogiada por Rousseau), companhia de muito prestígio na época, mas que detinha o domínio e a exclusividade dos textos clássicos, além de ser composta por artistas, em sua maioria, ligados ao antigo regime. Em 1789, Joseph Marie Chénier, escreveu *Carlos IX*, drama em cinco atos recheado de críticas ao monarca e à monarquia, o que tornou uma excelente oportunidade para os revolucionários transmitirem uma mensagem patriótica utilizando o meio teatral para este fim. A primeira apresentação (e as posteriores) foram um sucesso, tendo suscitado calorosas discussões (políticas, não estéticas) de diferentes posições partidárias.

“(…) As mesmas lutas políticas entre os partidos rivais, primeiro entre monarquistas e republicanos, depois entre moderados e jacobinos, projetaram a sua longa sombra até o tablado do palco, convertendo-se em elemento de contrastes e cições no interior das companhias de atores. Carlos IX inaugurou então um novo modo de fruição do espetáculo teatral, inseriu a política entre palcos e plateia, mudou a composição social e, por consequência, o comportamento do público, que de passivo se fez participante, na aprovação ou na rejeição. Aquele público vociferante e tumultuado, tomado da paixão política, era o sinal tangível de uma Revolução que, para se defender e afirmar-se, saía impetuosamente dos debates da Assembléia, envolvendo campos de atividades e ambientes sociais à primeira vista distantes e diversos da dimensão política.” (GIOVANNI, 1986, p. 81).

Anteriormente a este acontecimento, o teatro era muito seletivo e reservado somente a pessoas com poder aquisitivo e com educação formal. Os iletrados não iam ao teatro somente pela impossibilidade financeira, mas também porque os dramas, as tragédias e as comédias clássicas eram pautadas nos grandes textos literários. Era um teatro conduzido pela

palavra. Os dramaturgos revolucionários, a partir daí, para construírem uma relação direta entre público e palco, optaram por criar peças mais gestuais, acessíveis aos analfabetos, mais voltadas para o caráter exemplar da trama e da personagem do que para o valor literário de suas falas. Outra medida tomada na época é a acessibilidade financeira da população às companhias: muitos teatros, em determinados dias, liberavam a entrada sem qualquer tipo de cobrança.

Em janeiro de 1791, a Assembleia Nacional estabeleceu, em forma de decreto, os direitos autorais dos artistas e a livre encenação de qualquer peça sem aprovação prévia. “Os bulevares se encheram de teatros sobre cujos palcos companhias improvisadas passavam, com grande desenvoltura, de uma noite para outra, de clássicos a pantomimas, de dramas históricos a comédias ou tragédias patrióticas” (GIOVANNI, 1986, p. 88).

Com a ascensão da burguesia ao poder, o teatro deixa de ser frequentado somente pela aristocracia e passa a conhecer o público advindo das classes populares. Isto, naturalmente, exigiu uma nova estrutura de espetáculo, um novo padrão estético, muito diferente das tragédias clássicas, gênero predominante no período pré-Revolução. O melodrama canônico surge nessas condições, fruto da conjunção social e moral da Revolução Francesa, e de uma população sensibilizada com as causas revolucionárias e longos anos de lutas sangrentas. É importante salientar, portanto, que o melodrama é um gênero que nasce estritamente na França.

É consenso crítico e histórico que *Coelina ou l'Enfant du mystère* (1800) é considerado o primeiro melodrama, tendo seu autor René Charles Guilbert-Pixérécourt formulado as bases do gênero com suas peças. Porém, algumas de suas características, elementos e estrutura (que serão analisadas à *posteriori*) já vinham sendo construídas anos antes com a teoria do drama burguês de Denis Diderot, ou ao menos, a “estética melodramática” de muito se assemelha as reflexões dramáticas realizadas pelo filósofo. Em o *Discurso Sobre a Poesia Dramática*, escrito originalmente em 1758, Diderot faz um tratado sobre a dramaturgia da época, criticando a cena contemporânea e defendendo as montagens teatrais gregas (como Rousseau). Para o filósofo, somente o verdadeiro agrada e a verossimilhança é um princípio fundamental da arte dramática. A verossimilhança por sua vez não é o verdadeiro, mas o que se parece com ele. A ilusão e a impressão é o que interessa nas artes de imitação. Para alcançar esta finalidade no teatro é preciso colocar ação sobre os olhos do espectador. Diderot durante as passagens do livro defende a liberdade e a movimentação dos atores, exalta a importância do cenógrafo e do figurista, denunciando a artificialidade dos cenários e das roupas. Em uma passagem, ele afirma que “o que realmente mostra quão longe ainda estamos do bom gosto e da verdade, é a pobreza e a falsidade dos cenários e o luxo dos trajes” (DIDEROT, 2005, p. 110). Para o melodrama, as reflexões de Diderot tiveram maior impacto no que diz respeito a multiplicação da ação, gestos e expressões, em detrimento da palavra e do diálogo desnecessário. Acerca da pantomima, ele salienta:

“Afirmei que a pantomima é uma parcela do drama; que o autor deve dedicar-se a ela seriamente; que se a pantomima não for algo familiar e presente para ele, não será capaz de começar, desenvolver ou terminar a cena com alguma verdade; e que muitas vezes deve-se escrever o gesto no lugar do discurso. Acrescento que há cenas inteiras em que é infinitamente mais natural que os personagens movam-se do que falem” (DIDEROT, 2005, p. 116).

Isto não é somente uma questão puramente técnica e formal, mas antes de tudo, uma estratégia, ou melhor, um processo de identificação emocional com a nova plateia que estava se formando nos teatros parisienses, ou seja, um público inculto que interage com a obra de arte mais pelos signos visuais do que pelo discurso verborrágico.

“Por seu gosto pelas situações, o melodrama foi uma das primeiras formas teatrais a se desligar deliberadamente da escrita tradicional do teatro, preferindo uma linguagem puramente cênica que era, inicialmente, a da ação e das imagens. Pixérécourt, pela precisão de suas rubricas e supervisionando pessoalmente, com novas exigências, tanto técnicos quanto atores, desempenharam neste domínio o papel de inovador e elevou a encenação ao nível de uma arte” (THOMASSEAU, 2012, p. 128).

O melodrama emerge no início do século XIX e vai atravessar períodos históricos diversos desse mesmo século. O consagrado crítico do melodrama francês Jean-Marie Thomasseau, na obra seminal sobre o tema, divide ao longo de seu livro as transformações no gênero em três partes: O Melodrama Clássico (1800-1823), O Melodrama Romântico (1823-1848) e O Melodrama Diversificado (1848-1914). O autor traça um panorama histórico e estético da arte melodramática, expondo seus elementos, suas características gerais e sua estrutura formal.

1.2. Estrutura, características e elementos

Guilbert-Pixérécourt, o “pai” do primeiro melodrama, afirma que,

“Para fazer um bom melodrama, é necessário primeiro escolher um título um assunto qualquer, seja histórico, seja ficção; depois, coloca-se como principais personagens um bobo, um tirano, uma mulher inocente e perseguida, um cavaleiro e, sempre que se possa, um animal aprisionado, seja cachorro, gato, corvo, passarinho ou cavalo. Haverá um balé e um quadro geral no primeiro ato, uma

prisão, um romance e correntes no segundo; lutas, canções, incêndio etc., no terceiro. O tirano será morto no fim da peça, quando a virtude triunfará e o cavaleiro desposará a jovem inocente infeliz etc. Tudo se encerrará com uma exortação ao povo para estimulá-lo a conservar a moralidade, a detestar o crime e os tiranos, sobre tudo lhe será recomendado desposar as mulheres virtuosas” (Guilbert-Pixérécourt apud THOMASSEAU, 2012, p. 27).

Em primeiro lugar, Thomasseau chama a atenção à tipificação simplificadora das personagens do melodrama canônico, estes facilmente identificáveis e estereotipados, e a mensagem moral da arte melodramática: um opressor (vilão) e uma vítima se confrontam até o último ato, até que a inocência se prevalece sobre o nocivo. Ou seja, no final, em sua maioria feliz, se reestabelece a ordem e os valores morais positivos. No fundo, o efeito moralizante do melodrama foca em afirmar a vitória da virtude sobre o vício. O culto da virtude, da família, o senso de propriedade e os valores morais, numa tentativa de reconstrução do orgulho nacional pelas instituições sociais, governamentais e religiosas, recuperadas pela Revolução Francesa, moldam as bases do melodrama. É importante ressaltar que no melodrama clássico, os bons colocam os interesses coletivos acima dos individuais, portanto, valoriza-se mais a vingança, a ambição e o dinheiro do que o amor.

A estrutura do melodrama se organiza pela temática da perseguição e do reconhecimento. Entende-se por perseguição o impulso capaz de gerar “forças elementares como vingança, ambição, poder, amor e ódio” (HUPPES, 2000, p. 34). Os maus protagonizam a perseguição à inocente a fim de satisfazerem seus desejos pessoais - ao contrário dos heróis que primam pelos interesses coletivos. A perseguição se desenvolve ao longo dos três atos e é elemento fundamental, porque tem a função de manter o suspense. O vilão se divide em duas categorias: na primeira, geralmente os ateus, estrangeiros, marginais ou desertores do exército napoleônico, detém um segredo que compromete a heroína; na segunda categoria, o “fidalgo malvado” aparenta ser boa pessoa, dotada de caráter, grandeza e honestidade, mas logo se revela cruel e sádico.

As inocentes perseguidas geralmente são as mulheres, esposas e mães, belas, sensíveis e de bom coração que sofrem algum tipo de submissão paternal ou conjugal. Em alguns melodramas, em vez da mulher indefesa, quem desempenha o papel de vítima é a criança, personagem ingênua e bondosa, mas que fora perdida ou abandonada pela família, por isso, é alvo fácil para os vilões.

Além destes dois personagens principais (o vilão e a inocente), outros secundários fazem parte da dramaturgia. É o caso do personagem cômico, que pode ser a matrona (mulher idosa e respeitável), o soldado (auxilia o herói a sair de situações difíceis), e o bobo (ingênuos, apaixonados, medrosos, que se complicam cada vez mais ao tentarem resolver um problema). Outros personagens importantes que aparecem frequentemente em alguns

melodramas são o “pai nobre” (que profere sentenças), o personagem misterioso (que tudo vê) e os animais.

O reconhecimento se desenvolve nas últimas cenas, onde acontece o fim do suspense e o restabelecimento da ordem, incitado pela punição do vilão.

Em *Coelina ou l'Enfant du mystère*, Guilbert-Pixérécourt baseou-se na poética de Aristóteles e na divisão das óperas para escrever na técnica básica dos três atos. Diz Thomasseau, que a partir de 1815, essa forma foi caindo em desuso, sendo substituída pela estrutura em cinco atos.

Na peça, Dufour, um honesto burguês, mora com o filho Stéphaney e sua sobrinha Coelina. Os dois jovens nutrem um amor pelo outro, porém o pai é contra a união estável dos apaixonados. Certo dia, Dufour encontra Francisque Humbert coberto de sangue ao pé de um rochedo. Impossibilitado de falar, pois agressores lhe cortaram a língua, Dufour acolhe o senhor em sua residência, e logo obtém a compaixão de Coelina.

De olho na herança da jovem inocente, um certo Truguelin vai a casa de Dufour acompanhado de seu cruel criado Germain, a fim de arranjar o casamento da moça com seu filho Marcan. Ao chegarem na casa, Francisque reconhece que foram eles os seus agressores. Com medo de serem desmascarados pelo senhor, Truguelin ordena que seu criado o mate. Zelando por Francisque, Coelina ouve a conversa dos vilões, conta para seu tio, que conseqüentemente expulsa os malfeitores a tiros. Após o tumulto, Dufour finalmente aceita que Coelina se case com Stéphaney.

Durante a festa de casamento, Germain invade o local, interrompe as danças e entrega uma carta a Dufour. Junto a carta é anexada uma certidão de nascimento, acusando que Coelina na verdade é filha de uma relação adúltera entre Isolina (irmã de Truguelin) e Francisque Humbert (o senhor torturado). Possuído de raiva e rancor, Dufour expulsa Francisque e Coelina de casa.

Logo após a festa, o médico Audrevon diz a Dufour ter visto alguns homens que torturaram Francisque rondarem a casa. Dufour imediatamente, com remorso, ordena a busca da sobrinha e de seu verdadeiro pai, e denuncia Truguelin, agora perseguido pela polícia, por seu crime. Refugiados nas montanhas, Coelina e Francisque recebem a ajuda de Michaud. Coelina cria uma emboscada para o vilão, na qual é capturado e preso por dois oficiais. A peça termina com um balé cantado.

Nota-se claramente aqui no resumo da peça as suas características essenciais e os pilares que sustentaram o melodrama clássico por um longo período. Em primeiro lugar, fica clara a divisão maniqueísta da representação, aliada a temática da perseguição seguida ao do reconhecimento. Coelina (vítima) é perseguida por Truguelin (vilão), por razões pessoais e interesse estritamente financeiro. O amor de Coelina e Stéphaney está claramente em segundo plano.

Outro elemento essencial do melodrama é o uso do monólogo. Thomasseau diz que existe dois tipos de monólogos: o primeiro deles é o recapitulativo, que acontece logo no primeiro ato com o objetivo de introduzir o enredo à plateia, ou no meio da apresentação

com a finalidade de relembrar o espectador passagens que já foram mostradas ou ditas anteriormente; o segundo tipo de monólogo usado nos melodramas é o patético, que tem o objetivo de provocar e manter a emoção - este tipo de discurso é usado muito pelos vilões como forma de arrependimento ou confissão. No caso da peça *Coelina*, quando Truguelin é preso pelos policiais, ele explica ao público, em forma do monólogo patético, que antes de Isolina casar-se com o irmão de Dufour, ela tinha se casado secretamente com Francisque. Truguelin forçou o casamento da irmã com o irmão de Dufour, já pensando que num futuro aproveitaria da riqueza e herança de Coelina. A resistência e a luta de Francisque por sua filha causou a ira de Truguelin que junto com alguns homens o agrediram.

Depois da fase do Melodrama Clássico, inicia-se o período do Melodrama Romântico. A queda do Império Napoleônico alterou a mentalidade coletiva, o que conseqüentemente modificou também a recepção dos melodramas, e naturalmente, algumas de suas características. Em sua estrutura, por exemplo, como já foi dito antes, passa-se da arquitetura aristotélica de três atos (firmado por Guilbert-Pixérécourt) para cinco, o que possibilita maior flexibilidade e inventividade na *mise-en-scène*. Ora, agora é possível a fragmentação da peça em quadros, ou seja, com alterações de cenários, e elipses narrativas, que antes não eram comuns. Este tipo melodrama tem como marco inicial o ano de 1823, devido às apresentações da peça *L'auberge des Adrets*, de Benjamin Antier, Saint-Amand e Polyanthe, e a ida dos atores ingleses à Paris no ano anterior. O Albergue dos Adrets (tradução livre), apresentava ao público um vilão totalmente diferente: Roberto Macário.

“No dia da estreia, porém, vestido num traje esfarrapado, mas no qual se dava ares de príncipe, ele [o ator que interpretava Macário] utilizou um tom de bravata para dizer suas réplicas e perpetrar seus crimes. Fanfarrão e cínico, ele levava ao ridículo todos os valores. A peça obteve imediatamente um grande sucesso por meio do riso. Este riso era, entretanto, menos o provocado pela paródia ou pelo cômico da situação do que a expressão dos sarcasmos da geração romântica” (THOMASSEAU, 2012, p. 64).

O melodrama é então acrescido de excessos: alguns vilões são transformados em heróis (e nem sequer punidos pelos seus crimes); os heróis, muitas vezes, chegam a cometerem suicídio (a morte não é mais reservada somente aos vilões); a paixão amorosa e o adultério - temas que antes ficavam em segundo plano - agora possuem papéis fundamentais no enredo; aumenta-se a crítica social nas dramaturgias; a alta sociedade das esferas pública, privada e religiosa, são cada vez mais ridicularizadas; diminui-se a utilização dos monólogos, em substituição aos prólogos divididos em cenas; os personagens se tornam mais complexos e diversificados.

A partir de 1848, e depois na era do Segundo Império (1852-1870) com Napoleão III, surge o Melodrama Diversificado, no qual se destacaram os autores Anicet-Bourgeois e

Adolphe Dennery. Na época, o público, antes “fiel” aos espetáculos do melodrama, começou a frequentar os cafés-concerto, a opereta e o *vaudeville*¹, o que acarretou numa numerosa queda de espectadores. A concorrência com os outros gêneros pouco alterou a configuração do melodrama romântico, mas fez com que os dramaturgos criassem mecanismos e temáticas diversas para resgatar o público perdido. Thomasseau classifica quatro tipos de Melodrama Diversificado: Melodrama Militar, Patriótico e Histórico; Melodrama de Costumes e Naturalista; Melodrama de Aventuras e de Exploração; e Melodrama Policial e Judiciário.

Até aqui, fez-se necessário traçar um breve panorama histórico do melodrama com o intuito de compreender sua origem, formação, estrutura e características. Porém, o que é mais importante para esta dissertação é o caráter da estética melodramática desenvolvida no século XIX. A melhor compreensão dos elementos cênicos e dramáticos do gênero facilita também o entendimento de como se deu a cristalização do melodrama, bem como sua transição do teatro para o cinema.

A arte do melodrama se sustenta em sua *mise-en-scène* e na interpretação dos atores, sendo essencial para o crescimento da encenação, possuindo reverberações, inclusive no cinema. Tal como as ideias de Diderot, o espetáculo melodramático afasta da linguagem textual e aproxima da pantomima e da valorização do gesto, daí a importância dos atores.

“O papel dos atores foi essencial na história e no sucesso do melodrama. Foram eles que deram ao gênero sua verdadeira dimensão. Não tendo que render jamais tributo a um texto ‘literalizado’, eles puderam exprimir totalmente sua personalidade dramática, seus dons de mímica e dar à sensibilidade toda a sua força e suas nuances. Foi na escola do melodrama que se formaram todos os grandes atores do século” (THOMASSEAU, 2012, p. 132).

O melodrama prefere a linguagem puramente cênica em vez da literária. Por seu caráter expressivo, descritivo, gestual e visual, o gênero privilegia a emoção e a sensação, que são sustentadas pela música. Fato é que o melodrama sempre foi reflexo dos acontecimentos sociais, políticos, econômicos e culturais de seu tempo, tendo seus valores estéticos atualizados.

1.3. Imaginação melodramática

Num consenso geral, o melodrama sempre foi associado ao “popular” e às narrativas que levam o público às lágrimas, o que naturalmente gerou ao longo dos anos um certo tipo

¹ O *vaudeville* tem origem na França no século XV como um espetáculo de canções, acrobacias e monólogos; desponta pelo século XVIII com espetáculos para o teatro de feira, de rua, que usam música e dança; e se populariza no século XIX como comédias de intrigas.

de preconceito ou pré-julgamento sobre as especificidades e qualidades artísticas do gênero. Linda Williams, em seu artigo *Film Bodies: Gender, Genre, and Excess*, discorre sobre os pontos em comum e as diferenças entre três gêneros “do excesso”: o melodrama, o terror e o pornográfico. Segundo a autora, as lágrimas são justificáveis no melodrama porque o corpo/personagem melodramático está ligado ao *pathos*, portanto a forma de êxtase é o choro, como se fosse o único eco corporal possível. No terror, a resposta do corpo é o sangue, já no pornô são os fluídos sexuais (WILLIAMS, 1991a, p. 4).

Alguns dos autores como Thomas Elsaesser (1991), Peter Brooks (1995) e Ismail Xavier (2003), reconhecem o melodrama não só como um gênero que foi se consolidando ao longo do século XIX, mas também como um modo de percepção de mundo e como elemento da consciência moderna.

Quando Jacques Aumont se pergunta se o cinema é uma arte moderna, ele diz que “a questão do moderno não é, em si, uma questão muito moderna. A palavra foi triturada, prensada, atropelada, brandida por tantas causas, está tão gasta que já não é vista com bons olhos, e nem tem muito conteúdo” (AUMONT, 2008a, p. 11). A ideia de moderno sempre teve uma ambiguidade no século XX: se por um lado pensava-se em modernidade técnica e científica, por outro, também se refletia sobre a modernidade ideológica e estética. O moderno no século XIX diz respeito a um caráter de novidade (“de há pouco”), e do desejo de ser contemporâneo (de se inserir no seu tempo, de ser o “agora”), baseado em um modelo político e artístico do passado. Moderno é o que é de sua época.

No livro *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, Peter Brooks quebrou paradigmas e inovou ao refletir o melodrama não só como um gênero dramático popular, mas também como uma forma de um tipo de imaginação, “uma feição quase onipresente da modernidade, na qual cumpre uma função modeladora capaz de incidir sobre as mais variadas formas de ficção” (XAVIER, 2003, p. 90), mas que, segundo ele, é melhor alcançada na forma literária. O melodrama surge a partir de uma incerteza ou necessidade de uma sociedade que demanda um novo tipo de ficção, sem o rigor estético das formas anteriores (como a tragédia), e que os padrões do Antigo Regime não mais regulam o modo de viver. A República surge como a instituição da moral, portanto, o melodrama não é apenas um gênero moralista, mas também um gênero da moralidade. É nessa sociedade pós-sagrada - não centrada em princípios religiosos e monárquicos - onde a instância moral é a forma reguladora, ou seja, onde o reconhecimento da vida moral passa a atuar na esfera cotidiana e privada do indivíduo, que a imaginação melodramática se faz presente, evidente.

“O momento que simbolicamente, e realmente, marca o fim do Sagrado tradicional e suas instituições representativas (Igreja e Monarca), a quebra do mito da Cristandade, a dissolução de uma sociedade orgânica e hierarquicamente coesa, e a invalidação das formas literárias - tragédia, comédia de costumes - que dependiam

de tal sociedade. O melodrama não representa simplesmente a “morte da tragédia”, mas a resposta à perda da visão trágica” (BROOKS, 1995, p. 15²).

O melodrama, assim, é o principal modo de demonstrar todo um universo moral de uma era pós-sagrada. Essa noção de Brooks tem como objetivo, então, pensar o melodrama como um estilo de imaginação da consciência moderna, e como modo de expressão que ele entende como “moral oculta”, ou seja, valores que são ao mesmo tempo indicados e mascarados pela narrativa. Esse conceito aparece para o autor como o centro de interesse do melodrama. O oculto não tem sentido de “escondido”, mas de submerso nos excessos narrativos do gênero (gestos, objetos, ações). Longe de um sistema metafísico, a moral oculta é antes de tudo “o repositório dos remanescentes fragmentados e dessacralizados do mito sagrado” (BROOKS, 1995, p. 5³). O modo melodramático existe para localizar e articular a moral oculta, ou melhor, para colocar em evidência, trazer à tona o domínio das emoções. O homem é visto e deve reconhecer-se através de enunciados expressivos: “o desejo de expressar tudo parece uma característica fundamental do modo melodramático” (BROOKS, 1995, p. 4⁴).

Ismail Xavier no artigo *Melodrama ou a sedução da moral negociada* converge seu pensamento com o de Brooks, chamando a atenção para flexibilidade do gênero: “capaz de rápidas adaptações, o melodrama formaliza um imaginário que busca sempre dar corpo à moral, torná-la visível, quando ela parece ter perdido seus alicerces” (XAVIER, 2003, p. 91). Na imaginação melodramática há uma pedagogia do certo e errado, depositada nos sentimentos dos indivíduos e expressada por eles, valendo-se da teatralidade e do exibicionismo. No melodrama o personagem transmite suas emoções pela visibilidade e performance corporal. Para Xavier, o que importa no gênero não são as ações praticadas a seco, mas sim quando o bem se exhibe como “teatro do bem” e quando o mal se exhibe como “teatro do mal”. O melodrama tem a função de garantir esse teatro moralizante: por um lado os bons (os autênticos), por outro os vilões (os hipócritas). “A virtude de caráter de um personagem sanciona a sua posição política, a hipocrisia o desautoriza. E a hipótese da legibilidade do que se dá ao olhar garante a nossa percepção da diferença entre uma coisa e outra” (XAVIER, 2003, p. 95).

É preciso reforçar que a permanência do gênero não está somente ligada à sua capacidade de se modificar de acordo com o contexto histórico-social que está inserido, nem

² Tradução minha. No original: “The moment that symbolically, and really, marks the final liquidation of the traditional Sacred and its representative institutions (Church and Monarch), the shattering of the myth of Christendom, the dissolution of an organic and hierarchically cohesive society, and the invalidation of the literary forms - tragedy, comedy of manners - that depended on such a society. Melodrama does not simply represent a ‘fall’ from tragedy, but a response to the loss of the tragic vision.”

³ Tradução minha. No original: “The repository of the fragmentary and desecralized remnants of sacred myth.”

⁴ Tradução minha. No original: “The desire to express all seems a fundamental characteristic of the melodramatic mode.”

a sua característica de ser elemento da consciência moderna, mas também à estreita relação de cumplicidade entre o próprio espetáculo (seu enredo e a identificação com os personagens) e seu público. A plateia é mobilizada, sensibilizada e engajada pela narrativa melodramática, ou seja, uma narrativa de excessos, desenvolvida mais claramente a partir do Melodrama Romântico, e pelo caráter empático (estabelecendo cumplicidade e identificação) que sua *mise-en-scène* transmite ao espectador. Mas que excessos são estes? *Grosso modo*, é a repetição de signos e símbolos dos pilares centrais do melodrama: o sentimentalismo, a polarização entre bem e mal, a luta moral, o enredo de perseguição e reconhecimento, a valorização da ação e do gesto, a presença dos atores, o uso da música, e a dramatização hiperbólica ao longo da narrativa. Todos esses elementos estabelecem uma relação de obviedade, ou seja, legitimam o gênero, porque ele tem a necessidade da expressão, de reiterar seus elementos. Em resumo, a cristalização do gênero no teatro está ligada à sua capacidade de sempre ser moderno, a uma certa imaginação melodramática, a sua relação estreita com o público, e com a primazia de sua forma, sua *mise-en-scène*. Não seriam estes mesmos elementos os responsáveis pela transição/adaptação do melodrama teatral para o cinema? O cinema também não é moderno? Não possui uma relação direta com o espectador? A encenação, a linguagem imagética e gestual, a ação - característica essencial do melodrama - não são melhores desenvolvidas no cinema, a arte da imagem em movimento?

1.4. Do teatro ao cinema e o papel do encenador

Aumont defende a tese de que o cinema “foi inteiramente uma arte moderna”, um acompanhamento da modernidade. O cinema, ou melhor, o cinematógrafo, surge primeiramente não como uma forma artística, mas como invenção científica. Contudo, sua reivindicação como arte foi inteiramente moderna. Nos anos 1920 e 1930 uma certa ideia de moderno na sétima arte não é da imagem, mas da velocidade. Nesse sentido *Um Homem com Uma Câmera*⁵ (1929), de Dziga Vertov, é o ápice dessa reflexão. Aumont chama a atenção também para o conceito de fotogenia, que em conjunto com o movimento, torna-se o “cinema a um só tempo moderno e artístico” (AUMONT, 2008b, p. 26), pois simplesmente integrou-se a modernidade.

Já no pós-Segunda Guerra, a modernidade não é da fotogenia, e sim da “*caméra-stylo*” (câmera-caneta), em referência ao texto seminal de Alexandre Astruc, no qual defende a libertação da imagem pela imagem e a flexibilidade da linguagem, como realizado nos romances e nos ensaios: “a *mise-en-scène* não é mais um meio de ilustrar ou de apresentar uma cena, mas uma verdadeira escritura. O autor escreve com a câmera como o escritor escreve com a caneta” (ASTRUC, 2012). Assim, *Citizen Kane* (1941, Orson Welles) é o que naquele momento encontrou uma linguagem própria que encarnou o seu tempo. Foi moderno também Roberto Rossellini, não pelo caráter inovador de seus filmes, mas pelo seu

⁵ Título no Brasil.

desprendimento estético-formal e seu anticlassicismo; foram também Jean-Luc Godard, Michelangelo Antonioni, Ingmar Bergman, Stan Brakhage; nos anos 1980, foi moderno com o maneirismo e pelo simples fato de afirmar que não morreu; foi moderno com Jean-Marie Straub-Danièle Huillet; e mais recentemente com Abbas Kiarostami; enfim, o cinema é sempre capaz de se reinventar, de ser moderno, assim como o melodrama.

Algumas soluções e elementos do melodrama soam familiares para a linguagem audiovisual e justificam (como um dos fatores possíveis) o sucesso do gênero durante toda a história da sétima arte. Mariana Baltar, na sua tese de doutoramento intitulada *Realidade Lacrimosa*, diz que a narrativa cinematográfica...

“(...) reitera a expressividade de elementos visuais: a música acompanhando a cena e acentuando momentos de suspense ou de romance; o uso de cartelas para fornecer algumas informações e, sobretudo, a exacerbação da mímica e do gestual em direção à obviedade da expressão” (BALTAR, 2007, p. 107).

É importante notar que o cinema mudo faz uso de cartelas explicativas ou com as falas dos personagens. Não seria o intertítulo um substituto do uso do monólogo patético ou recapitulativo? Como dito anteriormente, o uso do monólogo no melodrama, que não deixa de ser uma forma de economia dramática, tinha a função de auxiliar a composição psicológica da personagem, resumir as aventuras dos mesmos e introduzir ao espectador informações privilegiadas (a antecipação é um recurso comum e poderoso para ativar a empatia). Geralmente, nos melodramas, o espectador sabe mais que os personagens.

Os modos de excessos melodramáticos aparecerão no cinema na interpretação dos atores, no uso da trilha sonora, na direção de arte, na iluminação, na montagem e nos movimentos de câmera. E a narrativa, em conjunto com a *mise-en-scène* e com o olhar julgador de um ou mais personagens, tratará de tornar público o privado, expressar uma moral, ou melhor, como disse Ismail Xavier, dar corpo à moral, de torná-la visível (aspecto fundamental da imaginação melodramática).

“A exposição do julgamento público, personificado no olhar de personagens que espreitam os heróis do melodrama, provoca os espectadores, estabelecendo com eles uma reação fundada numa empatia, no pathos, mobilizando um universo de leitura sensório-sentimental. Uma sensação de suspensão, que será profundamente estratégica para o melodrama mobilizar o engajamento” (BALTAR, 2007, p. 115).

Tanto no teatro quanto no cinema, o responsável por como esses modos de excessos melodramáticos se estruturarão dentro da narrativa para criar essa relação empática, de que

fala Mariana Maltar, é o encenador. Diz Jacques Aumont (2008b) que a expressão “encenador” (*metteur en scène*, em francês) data de 1820. Foi nesse período que apareceu essa figura responsável pela unidade da peça teatral, por especializar e “gestualizar” o texto, antes funções atribuídas ao diretor de cena ou ao ator principal. A necessidade de um encenador se deu porque logo depois da Revolução Francesa, e com a “morte da tragédia”, o teatro burguês, o romântico e o melodrama não são mais regidos por normas engessadas. Assim, as técnicas tornam-se mais complexas. A partir do Melodrama Romântico (em 1823), por exemplo, com a maior fragmentação dos espetáculos em quadros, trocas frequentes de cenários e iluminação mais rebuscada, foi preciso um profissional para gerir toda essa logística técnica e artística do espetáculo.

A evolução do encenador durante todo século XIX chegou até o primeiro cinema. Da herança do teatro, o cinema apreenderá algumas técnicas de reprodução. Uma delas é a pantomima (capacidade não-verbal de expressão corporal). Porém, durante o desenvolvimento do cinematógrafo e a tentativa de críticos, intelectuais e cineastas em definir o cinema como arte, a artificialidade das mímicas gestuais passam cada vez mais a ficarem naturalistas e espontâneas. Acrescenta Aumont que “a pose, a postura, a conformidade do gesto dramático a um dicionário implícito constituíram a lei em praticamente todos os dramas e melodramas” (AUMONT, 2008b, p. 27). A linguagem no cinema mudo (e nos primeiros anos do cinema falado), logo foi se aperfeiçoando e voltando-se contra a concorrência teatral. Alguns teóricos e cineastas criaram postulados e buscaram alternativas ao teatro filmado. Falou-se de fotogenia (com as reflexões de Louis Delluc e Jean Epstein); vieram as vanguardas dos anos 1920; Griffith nota que é preciso mudar de lugar para dar “movimento” à narrativa, fazer com que o espectador imagine uma continuidade entre dois locais, e realiza o *raccord* por adjacência, um sistema de montagem rigoroso de ponto de vista único (cada plano é um quadro fixo, ou seja, a personagem sai por um lado de um lugar e entra pelo lado oposto em outro local adjacente); vieram também o *raccord* de olhar e a liberdade de ponto de vista (a câmera pode estar em toda parte). Começaram aí as grandes diferenças entre cinema e teatro. Com o *close-up* revela-se a capacidade de isolar o ser humano no mundo. O geral é transformado em particular. Segundo Béla Balázs (1983, pp. 92-96), a expressão facial é a manifestação mais subjetiva do homem. E esta subjetividade pode ser concretizada no detalhe. Com o rosto isolado, nossa consciência é cortada e nos encontramos em outras dimensões: fisionomia e alma. A fisionomia ligada a fotogenia e ao corpo físico, e a alma, à transmissão de afetos e emoções (que não se encontram no espaço).

Aumont utiliza as reflexões escritas pelo cineasta dinamarquês Peter Urban Gad, único que na altura escreveu sobre o papel do *metteur en scène*, para caracterizar esse profissional no cinema mudo. O encenador deveria ter, em primeiro lugar, respeito pelo argumento (ele é o único que decide e dá sentido ao enredo contado); os atores deveriam ser escolhidos a dedo por ele; por fim, ele era responsável por todo sentido do ritmo e dramaticidade da obra. Ou seja, o encenador era um “faz de tudo”. Aumont chama a atenção a um detalhe importante: encenar é enquadrar. Já se notava o papel fundamental de um

realizador⁶ nos primeiros escritos sobre a arte de encenar: “prever até ao pormenor os lugares de cada actor em cada momento, o jogo dos seus olhares, a posição dos seus corpos, etc., em vista de um efeito de conjunto claro e esteticamente satisfatório” (AUMONT, 2008b, p. 134).

No início do cinema sonoro, o papel do encenador era de organizar e dispor a relação entre os atores e os lugares, além de planificar (decupar) as cenas em ângulos e distâncias, ou melhor, impor um ponto de vista. Agora, tudo é encenação. Em *Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama*, Thomas Elsaesser observa que a implantação de meios expressivos foi parcialmente perdida com a chegada do som direto no cinema americano, já que, tecnicamente falando, a linguagem verbal ofuscou os efeitos pictóricos e arquitetônicos mais elaborados, e com isso, algumas evoluções técnicas importantes, como a cor, o *widescreen*, a profundidade de campo, e a *dolly*, encorajaram as realizações de melodramas mais sofisticados. Nos enredos melodramáticos, a ação é a forma mais complexa de simbolização. Se por um lado a fala perde seu significado semântico, por outro, a *mise-en-scène* torna-se elemento fundamental e funcional na construção do significado. Em outras palavras, a iluminação, composição, ritmo de atuação e a direção de arte ganham força e relevância estética e crítica. “Esta é a justificativa para dar importância crítica à *mise-en-scène* do que somente ao conteúdo intelectual ou o valor histórico [de um filme]”⁷ (ELSAESSER, 1991, p. 76).

⁶ “O realizador é um homem do concreto, do visível e do audível, aquele que sabe traduzir uma narrativa escrita em ações e gestos. Nos anos 20, quando este termo entrou no uso corrente, estava separado do de ‘encenador’ apenas por uma nuance recentemente aparecida no teatro” (AUMONT, 2008b, p. 21).

⁷ Tradução minha. No original: “This is the justification for giving critical importance to the *mise-en-scène* over intellectual content or story-value.”

2. Mestres do melodrama

2.1. D. W. Griffith: a supremacia do gesto, o poder do *close-up*

Assim como no surgimento do melodrama no início do século XIX, o cinema narrativo no início dos anos 1900 luta por uma legitimação do gênero dramático, e pela condição de tornar um espetáculo popular, ou seja, no fundo luta por uma formação de público (não somente os iletrados) - público este que vinha num processo de descobrimento e se acostumando ainda com a arte em movimento. Ismail Xavier diz que “certas afinidades entre o cinema e o teatro permitem trabalhar uma noção clássica da representação” (XAVIER, 2003, p. 59). Dessa representação é possível visualizar a formação do papel social do espetáculo através do cinema de D. W. Griffith. Entende-se por representação clássica, o período de 1908-19, que se estabiliza nos anos 1920, e mantém-se até o final dos anos 1950. O cinema narrativo, acrescenta Ismail Xavier, “quase sempre traz o teatro dentro de si, atualiza gêneros dramáticos, envolve *mise-en-scène*” (XAVIER, 2003, p. 59).

A primeira questão importante sobre o cinema de Griffith é o olhar (condição para que haja representação). No teatro temos o lugar da ação e o espectador que observa este recorte fixo. A técnica cinematográfica vem para alterar totalmente a configuração desse *tableau* teatral, por meio dos diferentes olhares, pontos de vistas oferecidos pela câmera (diversos enquadramentos), pelo autor ou espectador. Este fator, conseqüentemente, ampliou os recursos de expressão visual, e potencializou o “postulado melodramático de legibilidade moral do mundo” (XAVIER, 2003, p. 66). Desta forma, o cinema atualiza conscientemente os procedimentos do melodrama. Griffith, não muito distante das mesmas reflexões de Diderot acerca do drama burguês, será fundamental no primeiro momento do melodrama na sétima arte.

Desde o início da carreira, D. W. Griffith desenvolveu técnicas avançadas de câmera, atuação dos atores, produção (muito apoiada na estrutura e aos excessos melodramáticos) e montagem para aumentar cada vez mais o realismo e a fluidez de suas obras, assim como libertar os filmes de algumas limitações de tempo e espaço que prevaleciam nas obras da mesma década. No que diz respeito a montagem, Griffith é conhecido pelo desenvolvimento do *raccord* por adjacência e pela criação da montagem paralela. André Bazin afirma que “ao criar a montagem paralela, Griffith conseguiu dar conta da simultaneidade de duas ações, distantes no espaço, por uma sucessão de planos de uma e da outra” (BAZIN, 2014, p. 97). Gilles Deleuze discorda que Griffith “criou” a montagem, mas reflete sobre como ele desenvolveu a linguagem cinematográfica através dela: “A composição das imagens-movimento, Griffith a concebeu como uma organização, um organismo, uma grande unidade orgânica. Foi esta a sua descoberta” (DELEUZE, 1983, p. 43).

Nota-se o refinamento estético do realizador americano, tanto no conteúdo quanto na forma fílmica, quando analisamos sua trajetória como cineasta. No artigo *Realism and Romance: D. w. Griffith* (1991), A. Nicholas Vardac reflete sobre sua evolução para atingir o realismo. Em *The Adventures of Dolly* (1908), Griffith filma ao ar livre, algo raro naquela altura; em *Edgar Allan Poe* (1909), alcança uma “qualidade tridimensional” ao utilizar a luz e sombra. *After Many Years* (1908) “foi o primeiro filme a usar o *close-up*, em vez do plano geral, para revelar mais realisticamente o que se passava na cabeça dos personagens”⁸ (VARDAC, 1991, p. 355). No *thriller The Lonely Villa* (1909), Griffith abdica do uso de intertítulos e usa a música e o *close-up* para intensificar os elementos de horror no filme, além de utilizar a técnica de *cross-cutting*, o corte que retorna ao personagem ou ao local com a função de criar suspense. Em *The New York Hat* (1912), a articulação da câmera permitiu um trabalho mais naturalista no que diz respeito a atuação dos atores: rompeu-se aqui os gestos expressivos e estereotipados, bem como o exagero da pantomima. *The Battle* (1911) e *The Massacre* (1912), foram dois grandes feitos de Griffith, pois o realizador abordou o tema histórico e o melodrama, adicionando a grandiosidade do espetáculo (centenas de figurantes). Os dois filmes serviram para uma espécie de “teste” para o viria a ser seu filme mais comentado e polêmico: *The Birth of a Nation* (1915). Por fim, *Judith of Bethulia* (1914), primeira longa-metragem feita pela *Biograph*, Griffith aprimora o uso do acompanhamento musical (como realizado pelos espetáculos do século XIX), para aumentar a intensidade das cenas. Em resumo, Griffith aparece como o principal cineasta do primeiro cinema a dar continuidade ao melodrama teatral. O estilo dos melodramas de Griffith giram em torno da extrema polarização entre o bem e o mal (estes, irreconciliáveis), dos valores familiares e da moral religiosa. A emotividade e o sentimentalismo entre os dois polos são evidenciados e intensificados pelas técnicas descritas acima, mas principalmente por utilizar a montagem paralela em suas narrativas, bem como procurar a expressividade e o *pathos* no *close-up*.

Depois de se afirmar como o cineasta do espetáculo em filmes como *The Birth of the Nation* (1915) e *Intolerance* (1916), Griffith, em contraste com seus filmes épicos e grandiosos, imprime uma obra-prima do melodrama: *Broken Blossoms* (1919). Sem grandes cenários e sem milhares de figurantes, o realizador foca a narrativa em apenas dois personagens. *Broken Blossoms* é “um conto de lágrimas”, como ele mesmo afirma nas cartelas iniciais.

Um chinês, devoto da filosofia budista, tem como missão levar os ensinamentos de Buda para os “bárbaros anglo-saxões”. Após se estabelecer em Londres, ele nota que a realidade da vida é outra, e que os homens são cruéis. Paralelamente ao Homem Amarelo (assim ele citado nos intertítulos), conhecemos Battling Burrown, um boxeador arrogante e mulherengo entregue a bebida. Ele é pai de Lucy, uma menina triste que sofre com a violência paterna diariamente. Griffith inicia sua crítica social em uma passagem em que Lucy é aconselhada a nunca se casar (pois quanto mais filhos, mais despesas, conseqüentemente,

⁸ Tradução do autor. No original: “[After Many Years] was the first film to use the ‘close-up’ to reveal more realistically than could the full shot what was going on in the mindsof the characters.”

mais miséria), e quando é advertida por prostitutas a não seguir essa profissão. Battling obriga Lucy a fazer sua comida todos os dias. Ela só come as sobras do prato do pai. No início do filme, ele se dirige a filha: “Coloque um sorriso no rosto, ou não pode?”⁹. Lucy, a criança envelhecida pelas lágrimas e que aparentemente nunca sorriu, leva os dedos a boca e puxa os lábios, exibindo um sorriso forçado. Griffith, nesta cena icônica, prova que um bom melodrama e que seu cinema é baseado na valorização do gesto e do olhar.

Ao derrubar o prato de comida em cima do pai, Lucy é castigada violentamente. Desnorteada, sai de casa cambaleando e entra dentro da loja do Homem Amarelo. Ele a encontra momentos depois deitada no chão. Eles se olham. Lucy esboça um pequeno e curto sorriso - o único verdadeiro de sua vida. Griffith, neste momento, “deixa de lado” o enredo e emerge o espectador no mundo particular dos dois personagens, utilizando para isso sua habilidade com a direção de atores, as expressões faciais de cada um, e o acompanhamento musical soberbo da trilha sonora¹⁰. O chinês se aproxima para beijá-la, mas logo se afasta percebendo a inocência e a fragilidade de Lucy. No quarto de cima, ele a cobre e a enfeita com os tecidos de seu país de origem, e a chama de White Blossom.

O momento de felicidade acaba quando um amigo de Battling avista a menina e corre para contar ao boxeador. Tomado pelo sentimento de raiva, ele fica indignado ao saber que supostamente a filha está envolvida com um chinês, com um homem que não nasceu no mesmo país que ele. Battling acredita que ele estuprou Lucy. Ao encontrar a filha, a arrasta para sua casa, e a espanca. Lucy cai no chão segurando a boneca de porcelana, símbolo da inocência e da ingenuidade, que ganhou do amigo. Antes de morrer, ela leva os dedos sobre os lábios, e repete o gesto do sorriso forçado. O jovem, avisado do acontecido, sobe ao seu quarto destruído e chora. Ele pega uma arma na gaveta e sai em direção a casa do boxeador. Eles se encaram frente a frente, como num duelo. O Homem Amarelo mata Battling a tiros. Com Lucy sobre seus braços, ele volta a sua casa, e se mata com uma adaga no peito, depois de rezar para Buda, e antes mesmo que a polícia pudesse prendê-lo.

⁹ Tradução minha. No original: “Put a smile on yer face, can’t yer?”

¹⁰ A versão vista de Broken Blossoms tem a música original de Louis F. Gottschack, mas arranjos de Carls Davis, criados no ano de 1983.



Figura 1 - Lillian Gish em *Broken Blossoms* (1919)

Em um dos capítulos do primeiro livro sobre cinema, Gilles Deleuze estabelece reflexões complexas sobre uma variação da imagem-movimento: “a imagem-afecção é o primeiro plano, e o primeiro plano é o rosto” (DELEUZE, 1983, p. 107). O autor diz que não existe plano de rosto, pois o próprio rosto já é, em si, primeiro plano, e o primeiro plano é também rosto. É importante salientar que quando o filósofo fala de rosto, ele não trata essencialmente da face humana, mas de qualquer coisa que é *rostificada* (algo que nos encara diretamente¹¹).

Dentro das categorias possíveis para a imagem-afecção, a que interessa aqui é a do rosto reflexivo, um rosto que pensa em algo, se fixa em um objeto, através de um vínculo associativo. É a proposta de Griffith na maioria dos seus *close-ups*. Especificamente sobre o plano de Lillian Gish na iminência da morte, Deleuze diz: “a jovem martirizada conserva, mesmo assim, um rosto petrificado que, mesmo na morte, parece ainda refletir e perguntar por que” (DELEUZE, 1983, p. 110).

Griffith cria uma obra com elementos muito semelhantes ao Melodrama Romântico, como indicados por Thomasseau. Fica muito claro a estrutura melodramática e maniqueísta da narrativa: a vítima indefesa e bondosa é perseguida pelo vilão (seu pai), homem cruel e individualista, que recebeu a devida punição. O herói (jovem chinês) tem o interesse coletivo de pregar o bem e a paz, baseado em sua religião, ao mesmo tempo que tenta proteger Lucy. A felicidade dos protagonistas só é possível com a morte dos mesmos. A morte não é reservada somente ao vilão. O mundo é injusto para Lucy, porque a realidade é cruel. O amor raramente sobrevive nessas condições. Por outro lado, o chinês só pode reparar essas mesmas injustiças e espalhar sua filosofia num mundo paralelo. A ordem foi reestabelecida. Griffith explora com maestria suas críticas sociais (como o racismo e a xenofobia¹²), os valores da família e a moral religiosa, fazendo uso pura e simplesmente da *mise-en-scène*, do *close-up emocional*, do gesto expressivo, da atuação dos atores e da montagem paralela.

¹¹ Um exemplo de rostificação como objeto pode ser encontrada em *Die Büchse der Pandora* (1929), de G. W. Pabst, na cena em que Jack, o Estripador encara a faca sobre a mesa enquanto abraça Lulu, personagem de Louise Brooks.

¹² Muitos enxergam *Broken Blossoms* como uma espécie de redenção, depois que Griffith foi acusado de racista quando realizou *The Birth of the Nation*.

Para além dos temas tradicionais dos melodramas de Griffith, como a mulher rejeitada e a dificuldade em concretizar o verdadeiro amor e a crítica à aristocracia, o cineasta introduz uma dicotomia importante, que será assunto fundamental para o estudo do gênero nas décadas posteriores: a cidade *versus* o campo. Se *Broken Blossoms* retrata a vida difícil de um centro urbano, em *True Heart Susie* (1919) a simplicidade do meio rural é o centro da trama. Neste último filme, as críticas sociais são deixadas de lado para dar lugar a valorização da vida pacata da terra. A feminilidade segue como traço importante na filmografia de Griffith, mas a mulher do campo renuncia as próprias vontades em função do bem-estar do outro, é passiva e aceita o destino sem tentar alterá-lo. O “bom coração” de Susie é o “coração maternal”, da boa esposa e da boa mãe, mesmo que ainda adolescente solteira. O “True Heart” é o tipo ideal de mãe. Notamos essa pureza ligada a figura materna nos momentos em que, em primeiro plano, são mostradas a fotografia de Susie (pendurada na parede) ainda criança com sua mãe já falecida. O *close-up* do retrato cria uma identificação emocional, como se o natural da vida fosse uma espécie de hereditariedade do bem.

Contudo, o que quebra a vida pacata e pura do meio rural são ainda as influências da cidade grande. A personalidade de William é contaminada quando ele se forma em Direito na capital. E é exatamente a partir deste êxodo que se inicia as consequências trágicas (a morte de Bettina) e as desilusões amorosas de Susie. *True Heart Susie* é um filme de ponto de vista, no qual o mundo pastoril é mostrado exclusivamente pela perspectiva de Gish. A vida rural é boa e agradável, porque o coração de Susie também é. Mas isso não quer dizer que os personagens não sofram no âmbito da esfera privada. Todos os esforços de Susie para pagar a faculdade em segredo para William, os anos de espera, os ciúmes do rapaz com outras mulheres, e a abnegação, por fim, valeram a pena. O bem e o amor vencem porque Susie é quem é dona do olhar, portanto, não há como alterar o destino do casal, que fora antes traçado, ou melhor, marcado na árvore em uma das cenas iniciais.

O que chama a atenção no filme de Griffith é novamente a sua maestria em estruturar a narrativa, tanto em utilizar a montagem como resgate de uma lembrança, quanto no uso assertivo dos *close-ups*. Os primeiros planos não são usados com o mero objetivo de ampliar, mas como ênfase dramática, criando uma identificação emocional com o espectador, de modo que compartilhamos as experiências sentimentais das personagens somente através das expressões faciais. Em uma cena, Will pede Bettina em casamento, e logo os dois se abraçam. Susie observa e se esconde atrás da parede. Num *close-up* de mais de 30 segundos, podemos imaginar o que se passa na mente da menina. Nesse complexo plano emocional, as reações de Lillian Gish são de descrédito, consentimento, dor, tristeza e desespero.



Figura 2 - Reações de Lillian Gish em *Broken Blossoms* (1919)

Em Griffith, há um desejo muito forte na restituição da unidade familiar, na manutenção da inocência da personagem feminina, na estrutura de uma moral sistemática, e uma evidente polarização entre o bem e mal. A vítima é hostilizada pelo mundo externo e perseguida pelo vilão. Mas, a partir de 1913, surge um cineasta que irá alterar os

procedimentos melodramáticos convencionais: Frank Borzage¹³ pensará o melodrama não tanto por sistemas morais ou pela direta polarização maniqueísta do mundo, mas por uma pureza espiritual, uma transcendência amorosa, numa tentativa de salvar seus personagens por motivos internos, de consciência, e através da sensualidade das mesmas.

2.2. Frank Borzage: o amor é transcendental

Borzage é um realizador relativamente pouco revisitado, sendo os estudos realizados sobre ele basicamente baseados no seu romantismo exacerbado, ou na análise de seus filmes como uma filosofia maçônica¹⁴, ou ainda sob o viés psicanalítico e erótico de sua obra (muito relacionado ao incesto)¹⁵.

A grande dificuldade em escrever qualquer coisa sobre um cineasta como Frank Borzage está no fato dele possuir uma filmografia com mais de uma centena de filmes, fora as curtas-metragens e os trabalhos feitos para televisão. Esta subsecção tenta encontrar alguns elementos que possam ser comuns à sua obra, e que demonstrem como o melodrama é estruturado e apresentado dentro de sua narrativa e encenação. Para isso, serão analisados dois filmes do período mudo de Borzage: *7th Heaven* (1927) e *Lucky Star* (1929). O corpus fílmico foi baseado na popularidade, na importância artística e na limitação de extensão desta dissertação, sendo definido somente duas obras anteriores a 1930, pelo fato de que esses primeiros experimentos de Borzage são formadores do seu estilo melodramático.

Hoje, Borzage é visto como fora de moda. Martin Scorsese disse na introdução do livro de Hervé Dumont que esta questão é porque seus filmes “parecem muito distantes da vida moderna. O que quer dizer que não vêm até nós - nós é que temos de ir até eles”¹⁶ (Scorsese in DUMONT, 2006, p. 1). Sua obra causa um descompasso com a contemporaneidade, porque ela está emocionalmente distanciada. E há duas razões principais para esse distanciamento: a sexualidade e o amor como estado transcendental.

A sensualidade, assim como o amor, são uma espécie de ato espiritual, condição que permeia todo o cinema de Borzage. Enquanto o amor para o cineasta é santificado, intocável pelo mundo externo, e indestrutível diante qualquer situação maligna, o erotismo aparece na forma de potentes metáforas visuais¹⁷, mas também é sentida fisicamente, com o toque, os rostos e os gestos dos atores. Existe uma franqueza muito direta na transmissão desse sensualismo, não só através das ações das personagens, mas também em como a câmera as enquadra (igualmente de forma franca e direta). E é aí que reside o modernismo de Frank Borzage. Uma evidência de que a *mise-en-scène* do realizador é usada em prol dessa

¹³ O primeiro filme de Borzage é uma curta-metragem intitulada *The Mystery of Yellow Aster Mine* (1913).

¹⁴ É o caso de Hervé Dumont no livro *Frank Borzage: the Life and Times of a Hollywood Romantic*.

¹⁵ É o caso de Tom Gunning no artigo *Essays in Mad Love, Sight and Sound*, Volume 3, Issue 1, January 1993.

¹⁶ Tradução do autor. No original: “They feel very far from modern life. Which means that *they* don’t come to *you* - *you* have to go to *them*.”

¹⁷ O filme que melhor expressa a sexualidade em forma de metáforas visuais é *The River* (1928).

espiritualidade é a maneira em que ele usa o *close-up*. Diferentemente de Griffith, o primeiro plano de Borzage é contemplativo, não muito para extrair emoções, mas para gerar possibilidades narrativas, porque um rosto isolado, sobretudo, é um rosto que deve ser tocado - como veremos mais adiante ao analisar *Lucky Star*. Porém, é preciso ser dito que a intensidade de sentimentos está mais ligada a uma metafísica do que o toque físico propriamente dito.

Se o amor protege tudo e qualquer coisa hostil vinda do mundo externo, e se, para Borzage, um casal apaixonado forma uma comunhão de almas, logicamente, os interesses pela vida cotidiana, pela política e pela história serão limitados em seus filmes. Daí uma outra divergência ao cinema de Griffith: a crítica social em Borzage é quase inexistente, ou, na melhor das hipóteses, fica em segundo plano servindo como um obstáculo (inútil) à felicidade e à condição amorosa¹⁸. E enquanto para Griffith (e para os grandes escritores de romances da literatura ocidental, como Shakespeare) o amor é alcançado pela morte trágica (de uma das pessoas do casal ou do vilão), uma vez que o mundo é cruel e injusto (podemos usar como exemplo *Broken Blossoms*), em Borzage a união amorosa acontece em vida, porque encontrar o amor é encontrar a verdade, a certeza.

7th Heaven (1927)¹⁹ se passa na década de 1910, em Paris, época em que acabara de chegar a luz elétrica. Diane (Janet Gaynor) vive sob os maus tratos da irmã alcoólatra Nana (Gladys Brockwell). Depois de sofrer um ataque violento da irmã, Diane foge de casa pedindo ajuda contra a agressão, e é salva por Chico (Charles Farrell), um homem modesto que trabalha nos esgotos da cidade. Na mesma noite, reclamando de sua situação de quase subsistência, ele questiona Deus, e se diz ateu. O padre Chevillon (Emile Chautard) escuta o desabafo descrente, chega ao homem e lhe entrega duas medalhas religiosas, e ainda o promove a lavador de rua. A polícia, depois de prender Nana, ameaça também encarcerar Diane. A única solução que Chico encontra para evitar o caso é dizer que eles eram casados. Chico, então, sente-se obrigado a levar a mulher para sua casa, que fica no sétimo andar de um prédio. Borzage, nesta cena, revela sua elegância na *mise-en-scène*: a câmera acompanha num plano geral e frontal o casal subindo os degraus do primeiro ao sétimo andar. Do apartamento vê-se toda Paris de cima. Abaixo fica todo mal. “Eu moro perto das estrelas!²⁰”, comenta Chico; Diane responde: “É maravilhoso. É o paraíso!²¹”

Na primeira noite juntos, Borzage insere uma dose de sensualidade pouco vista antes no cinema: a câmera mostra Diane tirar as meias e a roupa para dormir. Já deitada na cama, disfarçando o olhar, ela observa Chico a trocar a camisa. A música romântica faz todo o acompanhamento da sequência. O espaço, os cenários e a disposição dos objetos,

¹⁸ É preciso enfatizar que estas características são gerais ao cinema de Borzage, mas não se aplica necessariamente a toda sua filmografia. Em *Bad Girl* (1931), por exemplo, não se nota a transcendentalidade do amor; em *The Mortal Storm* (1940), o nazismo quase vence o amor. Aliás, para Borzage, mais do que a pobreza, a Grande Depressão, a separação amorosa, ou a morte, a única coisa que oferece perigo ao amor é o nazismo.

¹⁹ Henry King refilmou *7th Heaven* em 1937.

²⁰ Tradução minha. No original: “I live near the stars!”

²¹ Tradução minha. No original: “It’s wonderfull. It’s heaven!”

principalmente no apartamento, estão presentes em função do amor do casal, na medida em que os desejos dos personagens afloram.

A iluminação de Borzage é uniforme (assim como a de Griffith, porém mais suave), ou seja, vemos tudo o que aparece “ao fundo”, como se a decoração presente exercesse uma força sobre as personagens que se amam. Borzage construiu uma Paris nos estúdios americanos, mas mesmo assim percebesse uma naturalidade extraordinária, dando a impressão de que o que estamos vendo é quase um conto de fadas. Deleuze, ao fazer algumas considerações sobre a iluminação, afirma que Borzage é um defensor da “abstração lírica”, um tipo de fotografia que utiliza um jogo de luz com o branco, sem contrastes sombreados - diferentemente do expressionismo, por exemplo. Na abstração lírica há “uma alternância dos termos em vez de uma oposição; uma alternativa, uma opção do espírito, em vez de uma luta ou de um combate” (DELEUZE, 1983, p. 136), e o afeto, neste caso, é “a firme qualificação de um espaço branco, mas também a intensa potencialização do que nele vai ocorrer” (DELEUZE, 1983, p. 114).

Os dois acabam por se apaixonar. O amor devolve a fé perdida de Chico, que encontra uma razão de viver em Diane. O homem compra um vestido de noiva para a futura esposa, mas antes que eles posam se casar oficialmente, chega a Primeira Guerra Mundial. Antes de partir para a batalha, eles trocam as medalhas religiosas oferecidas anteriormente pelo padre, se abraçam e se beijam, numa cena em que os planos estão muito próximos, e na qual o toque e os gestos com as mãos sobre os braços e os rostos prevalecem sobre a imagem, revelando, mais uma vez, o erotismo presente em Borzage. “Nunca olhe para baixo. Sempre olhe para cima!”²², diz Diane, repetindo o conselho de Chico dado a ela anteriormente.

²² Tradução minha. No original: “Never look down. Always look up!”



Figura 3 - Charles Farrel e Janet Gaynor em *7th Heaven* (1927)

A guerra é filmada em cortes rápidos e imagem acelerada. A cada plano, um lugar diferente para dar a impressão de caos e passagem de tempo. Passados alguns anos, Chico se fere em batalha, ficando cego. Chega a notícia para Diane de que Chico faleceu, no mesmo momento em que é anunciado o fim da guerra. Desesperada, ela culpa Deus pelo acontecido. Momentos depois, Chico sobe as escadas rumo ao sétimo andar, ao paraíso, para encontrar sua amada.



Figura 4 - Cena final de *7th Heaven* (1927)

Frank Borzage lança dois anos depois outro melodrama: *Lucky Star* (1929)²³. Curiosamente este também tem uma passagem rápida pela Primeira Guerra Mundial. O tema da guerra para o realizador, tanto neste filme quanto em *7th Heaven*, tem como premissa principal não mostrar os horrores da batalha, mas trazer uma condição especial ao personagem masculino (herói), de maneira que a deficiência física adquirida nos combates contra os alemães seja superada pelo amor da inocente.

Em *Lucky Star*, Mary (Janet Gaynor), uma menina que mora no campo com a mãe e os irmãos menores, conhece Timothy (Charles Farrell), um rapaz que trabalha consertando as linhas de comunicação da região, mas que logo se alista na Primeira Guerra Mundial. Depois de 2 anos lutando na França, Tim regressa para casa de cadeira de rodas, depois que uma bomba atinge seu veículo. Mary, então, passa a frequentar a casa de Tim diariamente, mas sua deficiência física o impede de declarar seu amor por ela.

João Bénard da Costa em seu texto sobre o filme escreveu:

“Borzage, como todos os cineastas americanos da sua geração, abordou muitos gêneros. Mas há um em que ninguém lhe levou a palma: o melodrama. Mesmo Douglas Sirk (e Deus sabe quanto o amo) é menor ao lado deste maior. Mesmo Griffith, só lhe abriu os caminhos. Porque se *Lucky Star*, como outros melodramas dos finais dos *twenties*, não seriam possíveis sem Griffith (por exemplo, aquele *True Heart Susie* já aqui evocado), nunca houve corpos tão anímicos e almas tão carnis como na obra deste místico, por um lado muito religioso, por outro muito atento às correspondências secretas entre ritmos ocultos e aparências geométricas” (COSTA, 2009).

Assim como Griffith, Borzage alterna um melodrama urbano (*7th Heaven*) e um rural (*Lucky Star*). *Lucky Star* preza-se pela valorização da vida simples e o retorno ao campo. O amor de Tim e Mary é ameaçado quando o Sargento Martin (Guinn 'Big Boy' Williams) quer casar com a menina e levá-la para cidade, o que obviamente não iria dar certo porque o amor não pode ser concretizado fora daquele espaço. Tim, ao perceber que pode perder sua amada para o sargento, corre para encontrá-la e impedir que ela suba no trem que partirá para a cidade. Com pressa e apoiado em muletas, ele consegue caminhar e até correr em direção a ela. Ora, somente o amor é capaz reerguer um homem imobilizado. Para Borzage o milagre só é possível pela força amorosa. No plano final, Tim e Mary se abraçam enquanto uma tempestade de neve cai e o trem ao fundo segue seu rumo²⁴.

²³ *Lucky Star* foi declarado perdido, e permaneceu desaparecido até uma cópia ser redescoberta pela Cinemateca de Amsterdã nos anos 1990. O filme também chegou a ser lançado pelo Fox em versão sonorizada, que continua perdida até hoje.

²⁴ Segue o depoimento apaixonado de João Bénard da Costa sobre o filme: “Nenhum filme, como *Lucky Star*, existe, talvez, tão desarmantemente simples. Nenhum filme, como *Lucky Star*, existe, talvez, tão

A vítima em *Lucky Star* não é provida de tanta pureza como nos filmes de Griffith. Mary precisa passar por um processo de purificação para alcançar a bondade e o caráter. Ela sempre praticou pequenos delitos e, devido a sua condição, não tem muita preocupação com a sujeira de seu corpo. Ao frequentar a casa de Tim, o homem passa a ensiná-la ter bons modos de educação, condena as atitudes ruins da moça e ensina-lhe métodos de higiene (enxagua suas mãos, lava seus cabelos com ovos e entrega um sabonete para ela se limpar).

Todo esse processo de “regeneração” (lavar o corpo é como lavar a alma) - que só foi possível pelo afeto e carinho dos dois personagens - eleva Mary à mulher adulta, pronto para casar com seu predestinado. Eleva-a também à bondade plena, à típica inocente do melodrama.

Nota-se que a técnica de Borzage em *Lucky Star*, em comparação aos seus filmes anteriores, se desenvolve em prol de um maior naturalismo, até porque estamos na passagem do cinema mudo para o cinema sonoro²⁵. O melodrama é acompanhado pela música (clássica, mas com melodias do *country*), os movimentos de câmera ganham maior sofisticação (há maiores movimentos), os gestos são mais sutis, a iluminação mais elaborada, os diálogos (mostrados nos intertítulos) são mais longos e fluídos.

desarmantemente complexo. Só os grandes sentimentais são capazes de ser tão perversos e só o melodrama pode ser tão fundamentalmente transgressor. Nunca ouvi uma história de almas tão belas como esta e nunca vi uma história de corpos tão poderosos e tão vulneráveis como estes. O milagre daqueles corpos - corpo de Janet Gaynor, corpo de Charles Farrel - é igual ao milagre daquelas almas. Só a carne ressuscita.”. Disponível em: <http://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO1/benard-lucky.htm>. Consultado em: 28/10/2018.

²⁵ O primeiro filme falado de Borzage é *They Had to See Paris* (1929).



Figura 5 - Sequência de *Lucky Star* (1929)

2.3. King Vidor: *Stella Dalas* e o melodrama materno

King Vidor é um realizador que preza pelo realismo, ao contrário de Vincente Minnelli e Douglas Sirk, como veremos mais a frente. Seus filmes exploram as causas e efeitos da civilização americana através de histórias de homens comuns, mas que ao longo da narrativa

se tornam extraordinários pela sua trajetória de luta - em *The Fountainhead*²⁶ (1949), por exemplo, Howard Roark (Gary Cooper) é o arquiteto/herói honesto que luta contra a corrupção institucionalizada da sociedade americana moderna. Já as mulheres destacam-se pelo papel central na trama: são sexualizadas, pilares fundamentais de denúncia a estrutura social imposta por determinada comunidade, além de serem as figuras responsáveis para demonstrar todo o patriarcalismo vigente. Elas podem até ser personagens frágeis, muitas vezes frustradas com a vida que levam, mas são mulheres que possuem a mesma “força física” (potência) e moral dos homens, que acabam por criar uma identificação direta com a espectadora feminina por expor as dificuldades de ser mulher. *Stella Dallas* (1937), *Duel in the Sun* (1946), *Beyond the Forest* (1949), o próprio *The Fountainhead* e *Ruby Gentry* (1952) são exemplos significativos do poder feminino em sua filmografia.

O melodrama hollywoodiano dos anos 1930 e 1940 aposta menos em valores morais, e nas instituições familiares, e mais no sentimento individual do ser humano, no poder transformador que o indivíduo anônimo exerce sobre todo um país. *Stella Dallas* (1937), talvez o melhor filme para exemplificar esta questão, parte do pressuposto que a figura materna, o “ser mãe”, é o trabalho mais enobrecedor que pode haver.

Stella (Barbara Stanwyck) é filha de uma família de operários que sonha em se casar com Stephen Dallas (John Boles) para simplesmente pertencer à alta sociedade. Em uma das sequências iniciais do filme, Stella e Stephen vão ao cinema e, ao saírem da sessão, a protagonista diz ao namorado que queria ser como as pessoas do filme, como ele. Ao mesmo tempo em que ela projeta seu futuro em uma fantasia, uma representação ilusória, o realizador mostrará ao longo do filme que isso não é possível - enquanto o cinema para Stella é um sonho palpável, passível de se tornar real, Vidor contraria sua própria personagem, negando veementemente esta hipótese. Na cena final do filme, Stella assiste a cerimônia do casamento da filha Laurel Dallas (Anne Shirley) atrás da grade que a cerca. Seu único foco de visão é a janela da casa (a simbolização da tela de cinema). A mãe torna-se espectadora novamente, impedida de participar e interagir com as pessoas que sempre fizeram parte da sua vida, mas ainda acreditando na ilusão cinematográfica que vê. Só o que resta para ela é saborear a lágrima que escorre dos olhos e cai em sua boca. Contudo, este momento sensível da obra de Vidor, que santifica Stella (transformação em um “ideal de maternidade”), mostra a redenção da protagonista e sua satisfação por ter cumprido seu papel de mãe: abdicar de uma vida glamorosa, em prol da felicidade de Laurel.

“A cena da janela no final do filme certamente parece ser o momento em que todas as contradições recaem numa visão patriarcal da mãe como pura espectadora (desprovida de sua excessiva presença corporal), e da filha como (agora propriamente

²⁶ O guião foi escrito por Ayn Rand (baseado em seu livro homônimo). Rand é conhecida por criar a filosofia do Objetivismo, que em resumo, coloca o homem como responsável por sua própria felicidade, e que a realidade existe independentemente da consciência.

fetichizada) objeto de visão. Embora seja verdade que este final, ao separar mãe e filha, coloca cada uma dentro de uma economia visual que as define sob a perspectiva do patriarcado”²⁷ (WILLIAMS, 1991b, p. 323).



Figura 6 - Cena final de *Stella Dallas* (1937)

O casamento com Stephen permitiu (por efêmeros momentos) que Stella se inserisse no mundo que sonhou, mas suas atitudes e vaidade só serviu para denegrir sua imagem como mãe. No fundo, é sacrificando sua ambição de ascensão social que a mãe redentora consegue perceber sua vocação materna. A presença corporal de Stella é o excesso melodramático do filme: há um exagero na maneira dela se vestir - roupas extravagantes com plumas, peles e acessórios espalhafatosos. Esta inadequação no figurino e no estilo de Stella faz com que as pessoas da pequena cidade se sintam ofendidas. Aos olhos da comunidade, ela beira o ridículo. Sua postura e costumes afetam diretamente Laurel, que se sente envergonhada com os dizeres das pessoas que a cercam, e mais do que isso, colocam à prova sua capacidade de ser uma boa mãe.

Linda Williams, no artigo *‘Something Else Besides a Mother’: Stella Dallas and the Maternal Melodrama*, defende, indo na direção contrária ao pensamento de Laura Mulvey sobre a mulher ser uma figura passiva e o homem ser dono do olhar (como veremos mais adiante), que *Stella Dallas*, apesar da protagonista ser uma vítima da estrutura do patriarcado, utiliza-se de uma dialética direta entre Stella e a espectadora feminina (entre personagem e público), que compartilham a experiência de como é ser mulher em uma sociedade repressora comandada pelas leis masculinas. A espectadora feminina “(...) identifica-se com a mulher na qual o triunfo, frequentemente, está em sua própria

²⁷ Tradução minha. No original: “The window scene at the end of the film would certainly seem to be the moment when all the above contradictions collapse into a single patriarchal vision of the mother as pure spectator (divested of her excessive bodily presence) and the daughter as the (now properly fetishized) object of vision. Although it is true that this ending, by separating mother and daughter, places each within a visual economy that defines them from the perspective of patriarchy.”

vitimização, mas também critica o preço da transcendente ‘erradicação’ que a vítima-heroína tem que pagar”²⁸ (WILLIAMS, 1991b, p. 325). A mulher que assiste ao filme não concorda com o fato de Stella ser reprimida pela maneira de ser, mas aceita e se emociona com o ato de abdicação em favor da felicidade da filha. A contradição está no fato de que são reconhecidas as limitações do papel da mulher na sociedade, ao mesmo tempo em que a virtude está na própria vitimização da heroína. A lição que o público feminino tira do melodrama materno é a posição ambivalente entre ter a consciência da existência de uma sociedade machista e a beleza do papel quase divino de ser mãe. O preço que Stella paga é o anonimato e a negação de sua identidade. É a punição causada pelo constrangimento que, por sua vez, foi alcançada pelo julgamento de outras pessoas. Embora a relação de Stella com Laurel durante toda a narrativa seja saudável, amorosa e maternal, sua “imagem” não é. Quando Stella é ridicularizada pelos amigos da filha em um bar, Laurel não sabia que falavam de sua mãe, até avistá-la através do reflexo de um espelho. A relação de proximidade e o desejo de afastamento da mãe para com a filha se dá por esta deflexão do olhar. A relação entre as duas é mediada pelos respectivos pontos de vistas, e é exatamente esta alternância de olhares conflitantes que sustenta a narrativa do melodrama materno.

2.4. John M. Stahl: *Leave Her to Heaven*, o *noir* em *Technicolor*

John M. Stahl foi um dos realizadores de melodramas mais ativos da Universal, mas seu trabalho só teve algum visionamento quando a crítica se interessou pelo cinema de Douglas Sirk: os argumentos de *Imitation of Life* (1934), *Magnificent Obsession* (1935) e *When Tomorrow Comes* (1939), todos de Stahl, serviram de base para as futuras produções de Sirk²⁹. Além dos clássicos de Stahl citados acima, uma obra realizada em 1945 se destaca e se afirma como um dos mais importantes filmes melodramáticos já produzidos: trata-se de *Leave Her to Heaven*, uma espécie de *noir* melodramático em *Technicolor*.

Fernando Mascarello, no capítulo dedicado ao *film noir* no livro *História do Cinema Mundial*, realiza uma breve revisão crítica sobre as origens do termo e reflete sobre a questão da existência do *noir* enquanto gênero cinematográfico. Se alguns críticos cééticos³⁰ defendiam que o *noir* nunca se constituiu como fenômeno individual, tom ou estilo, outros (acadêmicos, cinéfilos e cineastas) tentavam defini-lo baseando-se em um *corpus* fílmico cada vez mais extenso³¹. Deste processo de categorização, os autores chegaram a algumas características

²⁸ Tradução minha. No original: “The divided female spectator identifies with the woman whose very triumph is often in her own victimization, but she also criticizes the price of a transcendent ‘eradication’ which the victim-hero must pay.”

²⁹ No livro *Sirk on Sirk* (1997), o cineasta afirma nunca ter visto os filmes originais de Stahl antes de realizar suas obras baseadas no guiões.

³⁰ São eles: Steven Neale em *Genre and Hollywood* (2000), Marc Vernet no ensaio *Film noir on the edge of doom* (1993) e Elizabeth Covvie no artigo *Film noir and women* (1993).

³¹ Em 1946, o cineasta e crítico Nino Frank rotulou pela primeira vez o termo *noir* em referência à série *Noire*, coleção francesa de romances policiais. Frank, e mais tardiamente, seus colegas Jean Pierre Chartier e Henri-François Rey, empregaram o nome “(...) para manifestar sua admiração diante dessas obras de tons escurecidos, temática e fotograficamente, surpreendentes em sua representação crítica e

definidoras gênero: complexidade das tramas, uso de *flashback*, narração em *over* do personagem masculino, iluminação com profusão de sombras, o uso de lentes grande-angular, ambientação noturna, o crime como elemento central, e a *femme fatale*. Nota-se que alguns destes elementos estão presentes em *Leave Her to Heaven*, mas os dois últimos são especialmente importantes para a construção melodramática da obra.

O crime, no campo simbólico do cinema *noir*, é a problematização do mal-estar americano do pós-guerra, ele “(...) seria o destino de uma individualidade psíquica e socialmente desajustada, e, ao mesmo tempo, representaria a própria rede de poder ocasionadora de tal desestruturação” (MASCARELLO, 2006, p. 181). Grosso modo, os “filmes *noir*” denunciam os valores antiéticos da sociedade, bem como a violência, a brutalidade e a hipocrisia das relações interpessoais e institucionais. Durante a Segunda Guerra Mundial, enquanto os homens estavam no campo de batalha, as mulheres tiveram que buscar apoio, trabalho e ajuda de formas múltiplas e contraditórias. Ausente a figura masculina por alguns anos, as mulheres se destacaram e se capacitaram no mercado profissional, criando uma desestabilização dos papéis sexuais ao final do conflito. É neste contexto que deve ser compreendida a mulher fatal (*femme fatale*) dos anos 1940, que metaforiza “(...) a independentização alcançada pela mulher no momento histórico do pós-guerra. Ao operar a transformação dela em sedutora malévola e passível de punição, o *noir* procura reforçar a masculinidade ameaçada e restabelecer simbolicamente o equilíbrio perdido” (MASCARELLO, 2006, p. 182).

Deve-se observar que as mulheres perversas representadas no cinema não são exclusivamente datadas deste período. O lançamento do filme *A Fool There Was* (1915), do cineasta Frank Power, estrelado por Theda Bara, por exemplo, abriu portas para o mundo das *femmes fatales*, mas o contexto histórico, social e cultural era outro: a obra foi pioneira no que diz respeito aos filmes com a temática *vamps*, em que a mulher-protagonista era uma espécie de vampira, demoníaca (não angelical), que matava os homens (sugando seu sangue) ao quebrarem as regras tradicionais da moral, da ética e da religião. Nos anos 1940, dentro da estrutura clássica do cinema *noir*, elas tinham por objetivo enfeitiçar os homens com sua beleza até os levarem à desgraça.

Leave Her to Heaven se inicia com o escritor Richard “Dick” Harland (Cornel Wilde) retornando, depois de dois anos de reclusão, ao seu chalé chamado *Back of the Moon*. Seu advogado Glen Robie (Ray Collins) começa por relatar a um conhecido da vila a história amorosa entre Harland e Ellen Berent (Gene Tierney): “Dos sete pecados capitais, o ciúme é o mais perigoso”³², afirma Glen. Daí inicia-se o grande flashback dos acontecimentos.

Ellen é noiva do político Russell Quinton (Vincent Price) mas, num encontro casual em uma viagem de trem, ela conhece e se apaixona por Richard. O fascínio à primeira vista acontece pela semelhança física de Richard com o falecido pai de Ellen, por quem possuía um

fatalista da sociedade americana e na subversão à unidade e estabilidade típicas do classicismo de Hollywood” (MASCARELLO, 2006, p. 179).

³² Tradução minha. No original: “Off all the seven deadly sins, jealousy is the most deadly.”

amor incondicional. Poucos dias depois da atração repentina, ela abandona Quinton e se casa com Harland, mas seu amor obsessivo leva todos (e ela mesma) à ruína.

O título original faz referência a Shakespeare, concretamente a uma passagem de *Hamlet* (ato 1, cena 5): o Fantasma (pai de Hamlet) confessa a seu filho que Claudio, irmão do antigo rei e agora casado com a rainha Gertrude, o matou envenenado, e pede para que o príncipe não vingue de sua mãe.

A escolha desta passagem de Hamlet para referenciar o título é, no mínimo, representativa, sendo um ponto importante para entendermos a moral do filme e a psicologia de Ellen. Há também, ao longo da narrativa, referências da mitologia grega em torno da personagem: a protagonista comete assassinatos que remetem à vingativa Medea; suas ações se assemelham a Electra (tomada pela raiva e obsessiva pelo seu pai); no ritualístico funeral, ela passeia a cavalo espalhando as cinzas do pai, lembrando a deusa Hippolyta. Nesta cena, especificamente, Ellen cavalga imponente pelas montanhas, realizando a última despedida, ao mesmo tempo que, simbolicamente, o despejo das cinzas representa um ritual de substituição/transferência do amor paterno para o amor carnal, que aos poucos vai nutrindo por Richard.

O filme é uma espécie de *noir* readaptado. As roupas exuberantes de Ellen, a decoração vívida, os ambientes bucólicos, a saturação de cores e abundância de luz contrastam com a alma maligna de Ellen e a trilha sonora composta por Alfred Newman. Recém-casados, a protagonista faz questão de fazer o papel de “boa esposa” e prepara com carinho e dedicação o café da manhã para o marido. Porém, sua personalidade e caráter, em conjunto com a *mise-en-scène*, tornam a cena sombria. E é aí que reside o excesso melodramático em *Leave Her to Heaven*: a encenação sóbria em contraponto com a maldade da protagonista. Sobre esta cena, Michael Renov, no artigo *Leave Her to Heaven: the double bind of the post-war woman*, acrescenta:

Vestida com uma blusa camponesa rosa com mangas babadas, acompanhada de música suave e doméstica, Ellen expressa seus desejos obsessivos em um discurso que apresenta a ideia de devoção conjugal do pós-guerra, aqui tornada sinistra em seu excesso”³³ (RENOV, 1991, p. 234).

³³ Tradução minha. No original: “Dressed in a pink peasant blouse with flounced sleeves, accompanied by soft, domestic music, Ellen expresses her obsessive desires in a speech which apotheosizes the post-war idea of wifely devotion, here rendered ominous in its excess.”

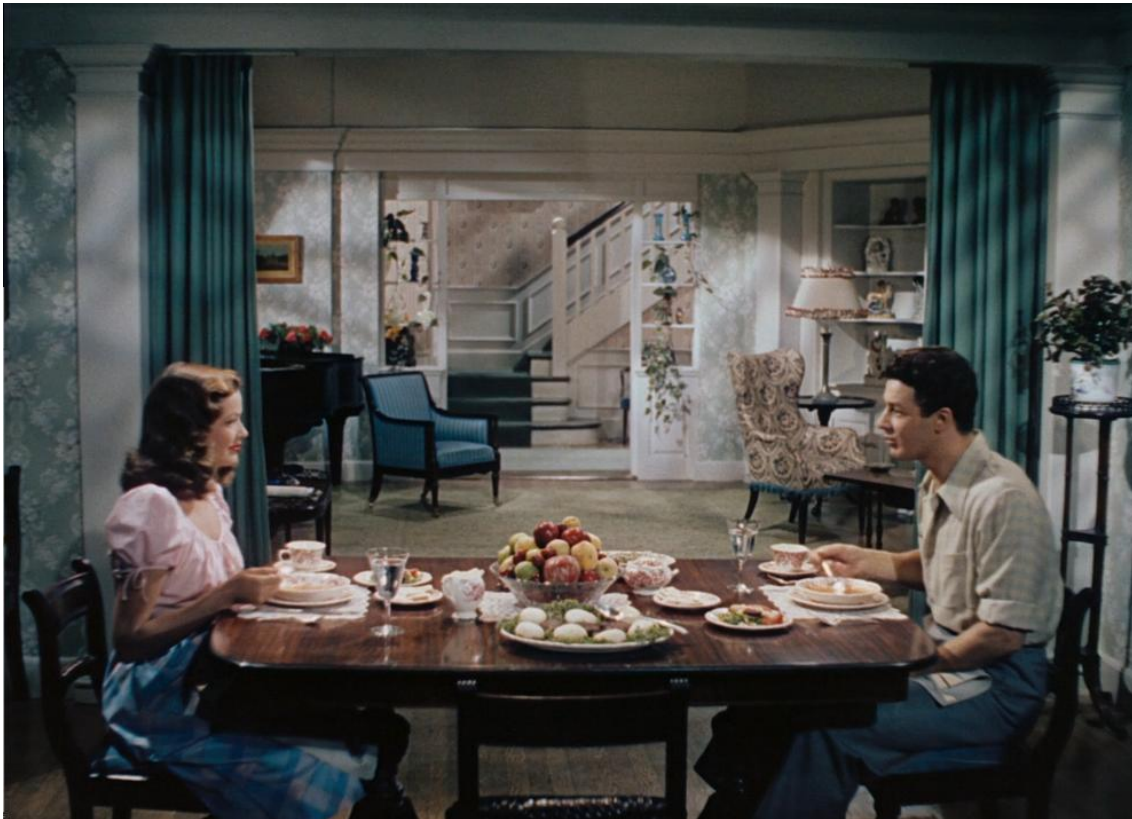


Figura 7 - Gene Tierney e Cornel Wilde em *Leave Her to Heaven* (1945)

Ellen não aceita dividir o espaço e a atenção do marido com ninguém: “Nunca deixarei você ir. Nunca, nunca, nunca”³⁴, diz ela ao marido. Seu amor doentio (antes paterno) que projetou em Richard torna-se mais evidente e perverso aos olhos do espectador, que compartilha seu ponto de vista. Quem assiste ao filme conhece o caráter de Ellen muito antes do que qualquer personagem. Esta técnica de antecipação é um artifício que funciona para suscitar uma aversão à protagonista, manter o suspense, e criar empatia pelas possíveis vítimas da *femme fatale*.

O objetivo de Ellen é simples: ficar sozinha com Harland e controlá-lo a todo custo. Como mulher fatal, se for preciso matar para conseguir o que quer, assim o fará sem culpa. Incomoda a Ellen que Danny (Darryl Hickman), o irmão deficiente de Richard, more na mesma casa que eles. Então, escondida atrás de sua própria beleza, calcula, dissimula e planeja o primeiro assassinato que comete. Ellen encoraja Danny a nadar no lago, e depois de colocar os óculos escuros, deixa o menino se afogar.

³⁴ Tradução minha. No original: “I’ll never let you go. Never, never, never.”



Figura 8 - Gene Tierney observa o personagem Danny se afogar em *Leave Her to Heaven* (1945)

Depois da tragédia, o casal muda-se para a residência da família Berent, junto a mãe (Mary Philips) de Ellen e sua prima Ruth (Jeanne Crain). O afogamento de Danny, em associação com os constantes ataques de ciúme de Ellen, faz com que Richard se afaste da esposa e se aproxime de Ruth, jovem de bons costumes que tem como *hobby* a jardinagem. Com o intuito de retomar a relação, Ellen engravida, mas a gestação faz com que os dois se distanciem: enquanto Ellen passava muito tempo em repouso dentro de casa, Richard e Ruth se apaixonavam cada vez. Em uma noite, Ellen se veste com um roupão elegante, passa batom vermelho, para em frente a escada e se joga degraus abaixo, com a intenção (bem-sucedida) de abortar o filho. Recuperada da queda, passa a acreditar que a ordem havia se restituído, até que ela abre o novo livro de Richard e nota que a dedicatória é endereçada a Ruth. Num outro ataque de ciúme, Richard pressiona Ellen, que acaba confessando os crimes.

Os dois assassinatos foram inúteis esforços para atrair Richard e recuperar seu amor. Sem mais esperanças de reconquistar o coração do escritor, Ellen encena a cartada final: o suicídio articulado para incriminar Ruth.

Ellen, meticulosa, preparou tudo: escreveu uma carta inventando uma história para o advogado e ex-namorado Quinton, colocou arsênico no lugar do açúcar, e plantou todas as evidências para prejudicar a prima, antes de se matar com o veneno. No julgamento, a única saída possível para livrar Ruth da condenação foi o sacrifício de Richard: ao confessar os pecados de Ellen, é condenado a pegar dois anos de prisão por omissão nos crimes.

“No melodrama, vale a cena do tribunal como uma correção os malfazerers, instituição da verdade não pautada pela exclusiva força do argumento, das provas e da racionalidade jurídica, mas também por uma ideia de justiça que traz um resíduo do espírito do ordálio, do teste da honestidade pela resistência a uma provação”³⁵ (XAVIER, 2012, p. 99).

O suicídio que Ellen cometeu em nome do amor não pode ser julgado pelos meios jurídicos nem humanos. *Leave her to heaven* (que o céu a julgue), disse o Fantasma para Hamlet. Retomado o *flashback* inicial, Richard desembarca em *Back of the Moon*. Ruth o espera para viverem felizes para sempre. O crédito final surge na tela depois do beijo apaixonado.

2.5. Max Ophuls: estilo, musicalidade e ponto de vista

Numa breve revisão biográfica e filmográfica, Jeremy Carr, no texto *Ophuls, Max* (2017), realiza uma síntese da vida e obra do cineasta: alemão de nascimento, iniciou sua carreira como ator aos 17 anos de idade; em 1929 entrou na *Universum Film-Aktien Gesellschaft* (UFA) para trabalhar como diretor de diálogos, dirigindo sua primeira curta-metragem no ano seguinte, *Dann Schon Lieber Lebertran*. A primeira longa-metragem, *Die Verliebte Firma*, foi lançada em 1932. Com a ascensão de Hitler, fugiu da Alemanha em 1933, e instalou-se na França, tornando-se cidadão do país em 1938. Viajou e realizou filmes na Holanda e Itália. Ophuls chegou aos Estados Unidos em 1941, mas somente em 1947, com a ajuda do produtor Douglas Fairbanks Jr., conseguiu realizar seu primeiro filme em Hollywood: *The Exile*. Um ano depois, lançou *Letter From an Unknown Woman*, um melodrama excêntrico produzido pela *Rampart Productions*, essencial para os estudos aqui propostos. Excêntrico, porque a autoria de Ophuls, seu estilo consciente e a encenação em conjunto com a música reafirmam as ações e as relações entre os personagens, tornando-as caracteristicamente melodramáticas.

A história se passa em Viena, por volta de 1900. A jovem Lisa Berndle (Joan Fontaine) se apaixona por Stefan Brand (Louis Jourdan), um prodigioso e mulherengo pianista. Em uma das primeiras cenas do filme, Stefan chega em casa, recebe uma carta de “uma mulher desconhecida” com o selo do *St. Catherine’s Hospital* e começa a lê-la em pensamento. A voz que se ouve é de Lisa: “Ao ler esta carta eu já devo estar morta³⁶”. Em *Letter* é o ponto de vista da protagonista-cadáver que impera e guia a narrativa. A história começa a ser contada em *flashback*, quando Ophuls desfoca o leitor.

³⁶ Tradução minha. No original: “By the time you read this letter, I may be dead.”

A música, muitas vezes, sublinha e comenta a ação, ela “(...) é uma das múltiplas vozes que contam a história, mas a história em si também é musical”³⁷ (DHOEST, 2003). A trilha sonora foi composta por Daniele Amfitheatro, mas também há partituras de Liszt, Schubert, Mozart e Strauss, com este último a conseguir situar perfeitamente a Viena no início do século XX. A grande maioria das cenas é acompanhada por música, ora diegética, ora não-diegética, mas sempre com uma precisão e finalidade impressionantes, que efetivamente aumentam o impacto melodramático da obra. Cada som, ritmo ou música são responsáveis pela afirmação ou alteração do humor dos personagens ou da atmosfera de determinada sequência.

Fazendo jus a origem etimológica do termo melodrama, Ophuls cria uma obra clássica, ao mesmo tempo autorreflexiva, que revela contradições em função da elegância de sua *mise-en-scène* em conjunto com os elementos sonoros do filme. Alexander Dhoest (2003) chama a atenção para a primeira vez em que Stefan toca piano no filme (uma peça de Liszt). Lisa não o vê, mas é neste momento que ela desperta seu interesse por ele, ou seja, pela música. Ela alimenta-se do amor que nutre por Stefan. Com a paixão consolidada neste momento, o mesmo tema tocado pelo pianista será repetido em diversas cenas: anteriormente audível nos créditos iniciais; quando ela invade o apartamento de Stefan; quando volta para o apartamento dele depois de fugir da estação de trem; durante a visita final no mesmo apartamento; e, por último, quando Stefan termina de ler a carta. Do amor de Lisa por Stefan, criou-se o *leitmotiv* do filme.

Lisa fantasia o romance e acredita nele até o final. A imaginação supera a realidade, a experiência da vida real. Stefan, na última cena, a vê como um fantasma que desaparece na mesma porta de vidro em que se viram pela primeira vez. A Viena onírica construída por Ophuls, filmada nos estúdios de Hollywood, serve como um cenário de idealizações e promessas de felicidade, contrariando a visão fantasmagórica do pianista. No primeiro encontro entre Lisa e Stefan, eles vão a um parque de diversões e entram em um trem de brinquedo, onde a cada moeda que se paga ao maquinista é permitido escolher uma cidade a “viajar”. Tudo é falso: o trem, os cenários, as paisagens pintadas em painéis nas janelas... menos o sentimento entre os jovens. Na mesma noite, Lisa engravida de Stefan.

³⁷ Tradução minha. No original: “Music is one of the multiple voices telling the story, but the story itself is also musical.”



Figura 9 - Joan Fontaine e Louis Jourdan em *Letter From an Unknown Woman* (1948)

Em harmonia com a música está a capacidade de Ophuls em articular e harmonizar a paisagem com o personagem, ligar espaços e figuras, em extrair as emoções pelos movimentos de câmera peculiares, perfeitamente orquestrados com os sons, gestos e ações. A câmera, ao mesmo tempo em que tende a “desaparecer” (como “regra” no cinema clássico), fica em evidência pelo caráter subjetivo da narrativa (a história contada pelas palavras escritas em uma carta), o que a torna testemunha ocular da protagonista. Quando Lisa está sentada no balanço, escutando Stefan tocar e imaginando seu rosto que ainda não conhece, ela olha para a janela, a câmera assume o olhar de Lisa, e se move delicadamente com o ritmo e a batida da música ouvida através do apartamento do jovem. Em outra cena, antes de se mudar para Linz, Lisa foge da estação de trem se despedir de Stefan. Ele não se encontra em casa e Lisa resolve esperá-lo na escadaria no prédio. Quando finalmente ele chega, acompanhado por uma mulher, a câmera se move e torna-se o ponto de vista de Lisa. Mais tarde, o mesmo movimento se repete, mas agora Lisa está acompanhada de Stefan. Não seria exagero dizer que a câmera que mostra o casal entrando no apartamento é a Lisa-narradora, a voz que narra o romance para o espectador. Marcada pelas cenas repetitivas, a câmera opera em constante movimento como cúmplice, alinhando-se a necessidade da Lisa protagonista ou da Lisa-narradora, que vigia a si mesma depois de morta.



Figura 10 - Pontos de vista em *Letter From an Unknown Woman* (1948)

A repetição excessiva é uma das marcas do melodrama. Na estação de trem, Lisa se despede de Stefan sob a promessa (descumprida) de revê-lo em duas semanas, da mesma maneira que se despede de seu filho que iria ficar com o padrasto também por duas semanas, mas acaba contraindo tifo e falecendo durante a viagem. Só há lugar para Lisa no trem de brinquedo, como no seu primeiro encontro com Stefan.

Ophuls também se revelou um mestre da ironia, assim como Douglas Sirk. Numa cena cômica, quando Lisa e sua mãe residem em Linz, uma banda militar toca ao som de instrumentos de sopro uma música de Wagner - nota-se o contraste com o piano fino de Stefan. O tenente do local afirma que também há música boa ali na cidade. Minutos depois, Lisa nega uma proposta de casamento de um jovem militar, de maneira que o “não” da moça vem acompanhado de aplausos do público que frequenta a praça local. Em outra cena, quando Lisa se encontra casada, bem de vida e com o filho, ela pede a criança para chamar seu padrasto de “pai” (e não de “senhor”, como de costume). Mais tarde, ao voltar da ópera, o filho segue os conselhos da mãe, sem saber que durante o evento ela reencontrou Stefan (o verdadeiro pai) e resolveu naquela noite abandonar tudo para tentar viver o romance de sua vida outra vez.

Para os teóricos do melodrama e sua função psicanalítica, em especial Geoffrey Nowell-Smith, as mulheres são histéricas na sociedade patriarcal porque sua voz foi silenciada ou reprimida. Segundo o autor, o melodrama trabalha com o retorno do reprimido, fornecendo uma saída para a personagem feminina, e identificação para a espectadora do mesmo gênero³⁸.

“A emoção contida que não pode ser acomodada na ação, subordinada às exigências da família/linhagem/herança, é tradicionalmente expressa na música e, no caso do cinema, em certos elementos da mise-en-scène. Ou seja, a música e a mise-en-

³⁸ Esta relação de identificação do público feminino é exemplificada em *Stella Dallas* (ver análise no subcapítulo sobre o filme).

scène não apenas aumentam a emotividade de um elemento da ação: em certa medida, substituem-no. O mecanismo aqui é surpreendentemente semelhante ao da psicopatologia da histeria. Na histeria (e especificamente naquilo que Freud designou como “histeria de conversão”), a energia ligada a uma ideia que foi reprimida retorna convertida em um sintoma corporal. O “retorno do reprimido” ocorre não no discurso consciente, mas deslocado para o corpo do paciente. No melodrama, onde há sempre material que não pode ser expresso no discurso ou nas ações dos personagens, favorecendo os desígnios da trama, uma conversão pode ocorrer no corpo do texto”³⁹ (NOWELL-SMITH, 1991, p. 272).

O melodrama, então, trabalha para superar a repressão e alcançar a expressividade. Se melodrama é excessivo, o silêncio (mudez/gesto) é um ponto de antagonismo, mas que se privado torna-se igualmente expressivo/melodramático. Tania Modleski (1987) toca exatamente nesta questão, sustentando que, para os diferentes tipos de dramas, existem também variadas formas de privação - na tragédia, a cegueira (já que a tragédia preza pelo *insight* e pela iluminação); na comédia, a surdez (que lida com os problemas da comunicação, desentendimentos e suas consequências); e no melodrama, a mudez (por sua característica expressiva). Em *flashback*, Lisa ativa a memória de Stefan através da fala, como se ela se apropriasse da vida do homem, mas John (Art Smith), o mordomo mudo do pianista, é “(...) o único personagem que é capaz de reconhecer Lisa e nomeá-la, preenchendo a assinatura que ela mesma não conseguiu completar no final de sua carta”⁴⁰ (MODLESKI, 1987, p. 328). Stefan, depois disso, leva melodramaticamente as mãos nos olhos lacrimejantes (gesto que enfatiza a culpa pelo esquecimento).

Se, na primeira sequência do filme, Stefan pretendia fugir do duelo proposto pelo marido de Lisa, no final ele fica convencido em sair pela porta da frente, decidido a enfrentar o militar. A carta da desconhecida serviu ao menos para condenar Stefan, a típica punição aos considerados maus no melodrama. Lisa, ao aparecer como um fantasma, fez com o homem finalmente aceitasse seu destino: a morte.

³⁹ Tradução minha. No original: “The undischarged emotion which cannot be accommodated within the action, subordinated as it is to the demands of family/lineage/inheritance, is traditionally expressed in the music and, in the case of film, in certain elements of the *mise-en-scène*. That is to say, music and *mise-en-scène* do not just heighten the emotionality of an element of the action: to some extent they substitute for it. The mechanism here is strikingly similar to that of the psychopathology of hysteria. In hysteria (and specifically in what Freud has designated as “conversion hysteria”) the energy attached to an idea that has been repressed returns converted into a bodily symptom. The “return of the repressed” takes place, not in conscious discourse, but displaced onto the body of the patient. In the melodrama where there is always material which cannot be expressed in discourse or in the actions of the characters furthering the designs of the plot, a conversion can take place into the body of the text.”

⁴⁰ Tradução minha. No original: “He is, finally, the only character who is able to recognise Lisa and to name her, filling in the signature she herself has not been able to complete at the end of her letter.”



Figura 11 -Joan Fontaine desaparece em *Letter From an Unknown Woman* (1948)

2.6. Nicholas Ray: *Bigger Than Life*

A carreira cinematográfica de Ray é marcada por uma trajetória atípica, porque seus filmes não se encaixam em um determinado gênero específico. Nota-se no diretor norte-americano, ao analisarmos sua filmografia, que ele não fica preso a certa ideia de cinema ou estilo, apesar da maioria de seus filmes seguir uma estrutura narrativa clássica (como era de costume para quem trabalhava no sistema de estúdios dos anos 1950). Seus filmes obedecem a “leis gravitacionais próprias”, enfatizou Elsaesser (2011, p. 131).

Esta “rebeldia” cinematográfica possibilitou ao cineasta brincar e subverter as convenções de gênero: *Party Girl* (1958) é um *film noir* que utiliza sequências musicais (Cyd Charisse, a musa-dançarina de Vincente Minnelli, não está lá por acaso); *Bigger Than Life* (1956) é um melodrama com elementos de horror em que, numa cena, o filho do professor Ed Avery (James Mason) assiste na televisão um *western*. A necessidade de transgressão no cinema de Ray é visível num dos seus filmes mais famosos, *Johnny Guitar* (1954), que pode ser considerado um *antiwestern*, na medida em que o cineasta coloca a personagem de Joan Crawford como a protagonista-heroína, em meio a um gênero predominantemente masculino. O cinema de Ray está no poder de transformar o cotidiano banal de uma personagem numa estrutura psicológica complexa. A aparente harmonia do mundo se desmorona por meio dos

conflitos/consciência internos, utilizando a sugestão da decoração, da direção de arte e da cor, além da condensação de uma ideia em um gesto, um olhar ou uma ação expressiva, para alcançar efeito emocional e traçar o destino de seus personagens, ao mesmo tempo em que desestrutura o mundo a volta deles. Deste modo, Ray coloca seus personagens (muitas vezes violentos, narcisistas e instáveis) em constante flexibilização, mas isto, devido à crítica persistente do sistema vigente, relativizando, inclusive, um maniqueísmo (bem *versus* mal) predominante no cinema clássico hollywoodiano. Se os personagens agem de maneira controversa é porque eles entram em choque com as convenções sociais, morais e religiosas impostas, levando-os a viverem de acordo com seus próprios princípios éticos. A construção da denúncia à sociedade americana dos anos 1950 e 1960 é notória a partir da visualização de seus filmes, mas esta só é possível pelo trabalho consciente de sua *mise-en-scène*, ou seja, por vias estritamente cinematográficas: “A *mise-en-scène* de Ray se distancia da subordinação ao roteiro-mecanismo sem nunca destruir totalmente a forma sobre a qual tal distanciamento é aplicado. Em última instância, talvez seja essa habilidade de articular, em termos especiais para o cinema, um ponto de vista ao mesmo tempo dentro (o sistema) e fora (seus limites numa expressão pessoal) que faz com que o cinema de Ray seja tão amado e tão vitalmente importante” (ELSAESSER, 2011, p. 135).

Ray acreditava que o roteiro era apenas uma fonte de improvisação⁴¹. A reflexão de Elsaesser levanta um questionamento sobre em que lugar o cinema de Nicholas Ray se encontra: Cinema Clássico? Moderno? No artigo *O Estranho Mundo de Nick*, Hernani Heffner também se pergunta e discorre sobre a questão.

“Nicholas Ray sempre soube onde estava entrando, tanto em termos artísticos, quanto sociais. Não houve ilusões, nem mesmo no início. Se ele se dedicou a fustigar os elementos de composição do velho classicismo, percebendo sua desagregação e contribuindo para ela, isso não significa uma rejeição pura e simples dessa premissa e um ingresso decidido na aventura de criação do chamado cinema moderno. Se elementos nesse sentido aparecem em seu cinema, e isto ocorre de forma muito pronunciada, não significa uma adesão cabal a novos paradigmas. Ray examinou as potencialidades do classicismo, consciente de que este não se fundara no aparecimento do cinema, mas que desenvolvia neste novo meio potencialidades há muito insinuadas, mas nunca de fato testadas. Se sua aventura pessoal guarda paralelos quixotescos e sofrimentos atroztes, pauta-se também pela experimentação artística no melhor sentido da palavra. Para além do mito do artista incompreendido e

⁴¹ “Eu odeio o roteiro. Eu detesto o roteiro. É inegável que eu vá lutar contra o roteiro, não importa como eu o escolha. O roteiro representa autoridade, e eu renego autoridade, é uma falha em meu caráter” (RAY, 2011, 388).

vilipendiado, cumpre conhecer melhor a tensão entre esse classicismo e essa experimentação, ele que foi artista de dois mundos, pagando um preço por isto” (HEFFNER, 2011, p. 344).

Em *Bigger Than Life* (1956), Ed Avery (James Mason) - também produtor do filme - é um professor ginásial que, nas horas vagas, também trabalha em uma companhia de táxi. O esforço, a sobrecarga e a necessidade de se ter dois empregos para sustentar sua família faz com que ele seja diagnosticado com uma grave doença nas artérias. O médico (Robert F. Simon) lhe dá menos de um ano de vida, a menos que ele se medique com uma nova droga: a cortisona. Ed aceita o tratamento, mas é alertado de que o remédio deve ser controlado, porque a superdose pode lhe causar efeitos colaterais devastadores. Quando sai do hospital e retorna para casa, o professor sente-se eufórico e enérgico, mas com o passar dos dias a dependência química da cortisona causa-lhe abstinências, crises e depressões, ao ponto de inicialmente ser arrogante e violento com a esposa Lou (Barbara Rush) e o filho Richie (Christopher Olsen), e posteriormente com todos à sua volta. No retorno ao trabalho na escola, depois da alta hospitalar, Ed diz a Lou que se sente com três metros de altura⁴². A câmera de Ray está posicionada abaixo do professor (plano *contra-plongée*), o que reforça o pensamento extravagante de Ed, mas à medida que ele caminha em direção ao prédio, percebe-se que a arquitetura escolar é muito maior que sua consciência.

O professor abusa da droga porque lhe dá uma sensação de poder e liberdade (inclusive financeira - Ed compra vestidos caros para a esposa para tentar se enquadrar numa classe social a que não pertence). Contudo, Ray, nas entrelinhas, realiza uma crítica aos valores e atitudes da classe média americana daquele período⁴³. Para o cineasta, antes da droga química há a droga social. À maneira que a trama se desenrola, aumentam as reflexões de Ed contra o sistema educacional, moral e religioso.

Elsaesser (2011, p. 130) diz que a *mise-en-scène* de Ray é arquitetural (utilização dos espaços de forma dramática) e de desordem (organização consciente, porém, assimétrica dos elementos visuais). Para caracterizar os Avery como uma típica família de classe média, o realizador faz questão de mostrar (em sua imensa variação de planos) a televisão, os cômodos e móveis relativamente pequenos da casa, além de pôsteres de lugares europeus (Bologna, Roma, Florença, França) pendurados nas paredes - lugares estes que, provavelmente, a família sempre teve vontade de ir, mas nunca foi de fato. Na estrutura de sua encenação, a iluminação e a cor têm papel fundamental. Em uma cena, Ed fica sozinho com seu filho na sala de estar aplicando um teste matemático. O menino é proibido de jantar enquanto não acertar a resposta do enigma proposto pelo pai (dopado pela cortisona). Como no

⁴² “I felt 10 feet tall”, diz Ed a esposa Lou.

⁴³ Peter Biskind no artigo *Juventude Transviada: Nicholas Ray nos anos 1950* discordará desta visão: “Um momento de reflexão vai revelar, por exemplo, que *Delírio de Loucura* [título do filme no Brasil] de modo algum faz uma crítica radical dos valores da classe média norte-americana. Ed Avery (James Mason), demente em razão de um tratamento com cortisona, torna-se porta-voz de valores elitistas e antidemocráticos (...). O ego inflado de Avery ameaça a integridade da família, que formava a coluna dorsal do consenso dos anos 1950” (BISKIND, 2011, p. 157-158).

expressionismo alemão, a sombra de Ed é projetada na parede em tamanho desproporcional ao corpo real, fazendo-o parecer um monstro. Mais tarde, quando Richie é liberado para comer, o professor descobre que foi enganado pela esposa ao perceber que a marca branca de leite na jarra estava abaixo do normal, e que ela havia dado de beber ao garoto.



Figura 12 - James Mason e Christopher Olsen em *Bigger Than Life* (1956)

Mas onde está exatamente o melodrama em *Bigger Than Life*? O *pathos* ou os excessos aparecem de várias formas. Uma delas é na falta de comunicação ou no silêncio, portanto, nos gestos. Lou, em um ataque repentino de raiva, quebra o espelho do banheiro e Ed, em seguida, vê-se multifacetado. Aqui, o maniqueísmo do melodrama canônico é condensado no protagonista. O seu individualismo megalomaniaco e narcisista não permite que Ed tenha rivais (nem sequer ele é vilão, já que é “vítima” da sociedade). Ed é, ao mesmo tempo, o Bem e o Mal, ambos ali representados e refletidos no mesmo plano do espelho quebrado. Outro gesto melodramático é quando Ed acende um cigarro em meio a uma reunião de pais e joga o fósforo no chão da sala de aula, antes de chamar algumas crianças de imorais.

O *pathos* aparece também na forma verbalizada: “Eu preferiria que você estivesse morto do que o jeito que você está agora”⁴⁴, diz o filho Richie ao pai no auge da loucura. Outra forma de excesso melodramático surge como linguagem visual e sonora: próximo do final do filme, Ed sobe as escadas com uma tesoura na mão com o intuito de matar seu filho, depois que o flagra roubando os comprimidos de cortisona. Após proferir algumas palavras da Bíblia (as escrituras de Abraão e Isaac) a fim de justificar seu “sacrifício”, Lou tenta impedir o ato, corrigindo o marido e alegando que Deus não permitiu que Abrão cometesse o assassinato. Ed responde: “Deus estava errado”⁴⁵. O som que fica em primeiro plano é o da televisão. O professor entra no quarto e Richie entrega a bola de futebol para seu pai.

⁴⁴ Tradução minha. No original: “I’d rather you were dead than the way you are now.”

⁴⁵ Tradução minha. No original: “God was wrong.”

Imediatamente, utilizando uma trucagem *à la* Hitchcock, Ray cria efeitos alucinatórios em vermelho (não mais causados pela cortisona, mas para clarificar as ideias do protagonista).

Na sequência final do filme, Lou e Richie, esperam no hospital alguma notícia de Ed. Os médicos finalmente os deixam entrar no quarto. O professor acorda, supostamente recuperado e ainda assustado, se lembra de todos os horrores e sofrimento que causou, pede desculpas e abraça sua família. Todos estão sorrindo - a música instrumental cresce - e a câmera se aproxima lentamente dos três. As sombras duras na parede nos faz perguntar se realmente Ed está totalmente recuperado ou se aquilo é só um momento efêmero de paz e felicidade.



Figura 13 - Cena final de *Bigger Than Life* (1956)

2.7. Vincente Minnelli: cor, movimento e cenário

Vincente Minnelli é um embelezador, um artista visual, um *entertainer*. O cineasta mostrou que entretenimento e arte são duas coisas que podem coexistir; que ao extrair emoção do público, pode fazer o mesmo refletir sobre o mundo. Sua *mise-en-scène* criada em estúdio é o que há de mais extraordinário na sétima arte, fazendo de sua encenação, muitas vezes, o próprio assunto dos seus filmes. É o artista da forma e do conteúdo. Minnelli é o cineasta da cor, da textura, da disposição dos corpos no espaço, do cenário sofisticado, da refinada direção de arte (figurino e objetos), do enquadramento pictórico, da valorização dos detalhes. Luiz Carlos de Oliveira Jr. diz que Minnelli é o cineasta do bom gosto.

“A educação estética de Minnelli passou tanto pelo estudo dos clássicos e pela admiração dos quadros dos maiores coloristas da história da pintura quanto pela experiência profissional em espetáculos da Broadway, números de music-hall e outras modalidades de diversão popular. [...] Soube, como poucos, unir

comércio e arte, nutrir o mundo do espetáculo de fontes eruditas (Flaubert, Goethe), misturar Broadway e Shakespeare, ser tanto um decorador de vitrine quanto um esteta experimental, anular a separação entre cinema de gênero e cinema de autor, tornar inútil a hierarquia entre grandes e pequenos temas, alta e baixa cultura” (ALPENDRE; OLIVEIRA JR., 2011, p. 6).

Vincent Minnelli é mais conhecido pelos seus musicais produzidos pela *Metro Goldwyn Mayer*, a exemplo de *Meet Me in St. Louis* (1944), *An American in Paris* (1951), *The Band Wagon* (1953), *Gigi* (1958)⁴⁶. Porém, o cineasta também realizou comédias domésticas, como *Father of the Bride* (1950), *The Courtship of Eddie's Father* (1963), e claro, melodramas - *The Bad and the Beautiful* (1952), *The Cobweb* (1955), *Lust for Life* (1956), *Tea and Sympathy* (1956), *Some Came Running* (1958), *Home From the Hill* (1960), *The Four Horsemen of the Apocalypse* (1962), *Two Weeks in Another Town* (1962) e *The Sandpiper* (1965).

Luiz Carlos de Oliveira Jr. e Sérgio Alpendre (2011) apontam algumas diferenças entre os musicais e os melodramas de Minnelli⁴⁷. Enquanto que nos musicais (ou nas comédias) os personagens encontram a felicidade e as situações acabam por se normalizar depois de alguns percalços - os corpos em movimento (a dança) entram em harmonia, ou melhor, se fundem com o mundo (cenário) anteriormente desajustado -, nos melodramas prevalecem o caos sentimental, porque as “(...) diferenças não mais se reconciliam; um acordo entre os corpos e o espaço não é mais possível; o desfecho é trágico” (ALPENDRE; OLIVEIRA JR., 2011, p. 19). Nos melodramas de Minnelli o personagem tentará moldar o mundo a sua volta, mas estrará em choque com a realidade, com a dura força do destino. Nos musicais irá prevalecer a natureza teatral da vida cotidiana, ou seja, há uma simbiose entre o cenário e o personagem, e existe a possibilidade de um personagem passar do real ao imaginário (e vice-versa) - ao contrário dos melodramas, em que a pressão social e moral impede os corpos de se “movimentarem”, de encontrarem a liberdade ou a felicidade plena.

“O melodrama mostra o momento exato em que o corpo se recusa a conformar suas atitudes físicas às normas sociais, o que implica um outro tipo de excesso, diferente da extravagância do musical. Toda a energia reprimida que os personagens carregam se rompe subitamente em histeria, esquizofrenia, neurose. A harmonia foi

⁴⁶ Todos os musicais citados foram produzidos por Arthur Freed, o maior produtor da “Era de Ouro” de Hollywood. Por estar associado a MGM, estúdio mais conservador da época, preocupado em somente “entreter”, muitos críticos defenderam a ideia de que Minnelli dependia do talento de outros técnicos, que era renegado às exigências do estúdio, e até mesmo que suas criações vinham da mente de Arthur Freed, não dele próprio.

⁴⁷ Os filmes de Minnelli transitam entre os três gêneros que ele se dedicou em sua carreira, portanto, há elementos melodramáticos nas comédias e nos musicais, muito de comédia nos melodramas e nos balés coreografados, e claro, a música auxiliando a narrativa das comédias e dos melodramas.

quebrada, a cor agora não deve mais agraciar, mas sim violentar a realidade” (ALPENDRE; OLIVEIRA JR., 2011, p. 23).

Joe McElhaney (2004) diz que Minnelli faz um cinema que é fascinado pela beleza do sonho e pelas atrações do pesadelo. Para o autor, o realizador é comparado a um feiticeiro fissurado pelo belo⁴⁸; a linha dramática da vida de seus personagens é construída com o objetivo dos mesmos alcançarem um tipo de encantamento, mas o caminho é árduo e, principalmente nos melodramas, a linha de chegada pode os levar a ruína total. No fundo, Minnelli cria um jogo complexo entre o real e imaginário, entre o tangível e o utópico, muitas vezes transitando essas dualidades (esses mundos) entre seus personagens, de maneira que o sonho de um, vira o pesadelo de outro.

“A dança não é mais o movimento de sonho que traça um mundo, mas se aprofunda, debodra tornando-se o único meio de entrar em outro mundo, quer dizer, no mundo de outro, no sonho ou no passado de outro. [...] E, em todas as obras que não são comédias musicais, mas simples comédias ou dramas, Minnelli precisa de um equivalente de dança e de canção que, sempre, introduz a personagem no sonho de outro” (DELEUZE, 2013, p. 81).

Esta “teia de aranha”, em referência ao filme *The Cobweb* (1955), leva ao pensamento de Thomas Elsaesser (1991) sobre a ausência de protagonismo de alguns filmes de Minnelli e Douglas Sirk. Para o autor, em *The Cobweb* e *Written on the Wind* (1956), de Sirk, não há somente um herói principal (embora possa haver em algum momento uma atração gravitacional em direção a um dos protagonistas), porque “(...) cada um dos predicamentos dos personagens tornam-se plausíveis em termos que se relacionam com os problemas dos outros”⁴⁹ (ELSAESSER, 1991, p. 85). Esta seria uma análise direta de seu cinema. Partindo para uma questão mais subjetiva, cada filme pode ser interpretado como uma única consciência moral, até porque todas as partes são extremamente organizadas em torno de um tema central, apesar da complexidade e individualidade dos vários personagens que compõem a trama. Em resumo, os personagens experimentam possibilidades de acordo com uma moralidade que já foi pré-estabelecida inicialmente. Nos melodramas, os personagens, geralmente, utilizam seus próprios questionamentos existenciais para construir um mundo à imagem dos seus “eus” interiores (mundo imaginário), mas acabam esbarrando com a dura realidade do mundo. McElhaney acrescenta:

⁴⁸ No final de *Ziegfeld Follies* (1946), Kathryn Grayson canta: “There’s beauty everywhere, that everyone can share.”

⁴⁹ Tradução minha. No original: “(...) each of the characters’ predicaments is made plausible in terms that relate to the problems of the others.”

“Em Minnelli, para que o mundo seja transformado, os protagonistas que o habitam devem ser receptivos, com um estado mental suficientemente passivo ou contemplativo. Daí a importância não simplesmente do sonho, mas também do mundo do sono ou quaisquer estados mentais que existam entre o despertar e o sonhar (incluindo embriaguez ou alcoolismo)”⁵⁰ (MCELHANEY, 2004).

Muitos dos cenários e composições espaciais de Minnelli soam artificiais, como sonhos, fruto do mundo imaginativo de seus personagens - por isso sua *mise-en-scène* é tema de seus filmes. Em outros termos, Minnelli oferece a possibilidade de transformar o destino de seus personagens, e o meio em que vivem, através da performance (mais presente nos musicais), do figurino, da decoração e da cor; a rigor, o cenário (ou os vários cenários) é a força motriz de sua *mise-en-scène*, pois o espaço delimitado por Minnelli determina o movimento e a evolução dos personagens: a decoração “(...) deriva do sujeito, e restaura, em termos dramáticos, o tempo e o espaço onde seus personagens evoluirão”⁵¹ (DOMARCHI, J.; DOUCHET, J., 1962, p. 6). Deleuze, a respeito do cinema de Minnelli, diz que “cada cenário atinge sua maior força e se torna pura descrição de mundo que substitui a situação” (DELEUZE, 2013, p. 80). Neste sentido, contrariando a representação realista (anticlassicista) do melodrama, fruto da Revolução burguesa, Minnelli irá realizar seus filmes melodramáticos sem se preocupar com uma representação naturalista (no sentido de sua *mise-en-scène*).

O uso da cor (excessiva, saturada) como composição emocional e psicológica das personagens valida essa reflexão, pois a coloração pode levar tais personagens a uma confusão/desordem sentimental, exteriorizar emoções e potencializar desejos. A esse propósito, Minnelli responde: “Tudo um pouco. Depende do assunto. Às vezes psicológico, certamente emocional: as cores sempre têm grande poder emocional. Às vezes até a ausência de cor tem um significado. Às vezes você quer fazer certas cores dramáticas”⁵² (Minnelli in DOMARCHI, J.; DOUCHET, J., 1962, p. 5). Podemos dizer que a cor forma a base do cinema minnelliano. Apaixonado por pintura (principalmente os grandes coloristas da história da arte), não faltam referências de pintores e obras de arte em seus filmes - algumas mais explícitas que outras, em forma citação textual, detalhe de encenação, na própria representação ou se dedicando um filme inteiro a isso (como em *Lust for Life*, obra que realizou sobre a vida de Van Gogh em 1957). Em *An American in Paris* (1951), diversas obras e pintores do Impressionismo são referidas no filme, transformadas em objetos de cena, nos

⁵⁰ Tradução minha. No original: “In order for the world to be transformed in Minnelli, the protagonists who inhabit it must be receptive, in a sufficiently passive or contemplative state of mind. Hence the importance of not simply the dream but also the world of sleep or any states of mind which exist between waking and dreaming (including drunkenness or alcoholism).”

⁵¹ Tradução minha. No original: “Il découle du sujet, il restitue e termes dramatiques le temps et l'espace où évolueront vos personnages.”

⁵² Tradução minha. No original: “Tous um peu. Cela dépend du sujet. Parfois psychologique, certainement affectif: les couleurs ont toujours un grand pouvoir affectif. Parfois l'absence même de couleur a une signification. Parfois vous voulez rendre dramatiques certaines couleurs.”

próprios cenários, e ainda “ganhando vida” nas coreografias de dança⁵³. Em *The Cobweb* (1955), o personagem de John Kerr cita uma frase do fauvista André Derain⁵⁴; Em *Some Came Running* (1958), vê-se pendurado na parede um quadro de Canaletto.

The Cobweb é um dos maiores exemplos para elucidar as reflexões acerca do cinema melodramático de Vincente Minnelli: Stewart McIver (Richard Widmark) é um médico que divide seu tempo entre sua família e a clínica psiquiátrica em que trabalha. Ele e sua ajudante Meg (Lauren Bacall) pedem para Stevie (John Kerr), um jovem artista perturbado, projetar as novas cortinas da biblioteca da clínica como exercício terapêutico. Karen (Gloria Grahame), esposa de McIver, também quer assumir a responsabilidade de trocar as cortinas, assim como Victoria (Lillian Gish), a governanta da clínica.

The Cobweb foi filmado em *CinemaScope* e o formato alargado da tela deu possibilidade ao realizador para explorar os espaços cênicos, destacar a decoração, a cor, e dar ênfase a profundidade de campo. Minnelli optou por utilizar longas tomadas, prevalecendo os planos gerais e os movimentos de câmera em *travelling*, que acompanham os personagens pelo cenário.

As convenções básicas do melodrama doméstico são as do realismo, na medida em que possuem a intenção de retratar a classe média como ela é, representando os eventos de forma supostamente real, e de diferentes pontos de vista. Para Laura Mulvey, há duas maneiras de abordar o gênero sobre essa ótica. A primeira é pelo ponto de vista da protagonista feminina (foco de identificação); e a segunda examina as tensões na família e entre os sexos - aqui, segundo a autora, “(...) apesar de as mulheres desempenharem um papel central, seus pontos de vista não são analisados e não dão início ao drama” (MULVEY, 2012, p. 106).

O ensaio seminal de Laura Mulvey *Prazer Visual e Cinema Narrativo* (escrito em 1973 e publicado em 1975 na revista *Screen*) propõe utilizar a psicanálise como instrumento analítico e político para demonstrar como o “(...) inconsciente da sociedade patriarcal estruturou a forma do cinema” (MULVEY, 2008, p. 437), tendo em vista a imagem da mulher diante a beleza formal e magia de estilo do cinema clássico narrativo hollywoodiano, utilizando, para isso, conceitos de Sigmund Freud. Para Mulvey, a mulher é representada no cinema como significante de um outro masculino, “(...) presa por uma ordem simbólica na qual o homem pode exprimir suas fantasias e obsessões através do comando linguístico” (MULVEY, 2008, p. 438). A autora expõe com seu texto a impossibilidade do desejo feminino sob uma ordem patriarcal.

Ainda segundo a autora, há dois tipos de escopofilia: o primeiro é o que ela chama de voyeurismo, ou seja, o prazer de olhar e ser olhado. Tornamos o alvo observado em objeto de prazer (ou desprazer), por meio de nossos instintos sexuais. Christian Metz (1980) associa

⁵³ Em uma cena do filme, Gene Kelly “da vida” ao quadro *Chocolat dancing in the Irish and American Bar* (1896), de Toulouse-Lautrec. No ensaio audiovisual de minha autoria *An American In Paris: Impressionist Ballet Anatomy*, realizo uma análise das pinturas impressionistas e pós-impressionistas na sequência final (*ballet*) do filme *An American in Paris*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Svg7T5BP_-4.

⁵⁴ “Some red, show me some red. Before dying, I want to see some red with some green.”

esse prazer no que ele chama de “sentidos de distância” (olhar e ouvir). Distância esta, não somente nos sentidos, mas também física. Mulvey reforça que “(...) o contraste extremo entre a escuridão do auditório (que também isola os espectadores uns dos outros) e o brilho das formas de luz e sombra na tela ajudam a promover a ilusão de uma separação voyeurista” (MULVEY, 2008, p. 441). O segundo tipo de escopofilia é o da libido do ego ou do narcisismo, que tem como ponto de partida a teoria lacaniana do espelho. É relevante citar que Christian Metz também estabelece bases para essa reflexão, utilizando a mesma teoria. Metz (1980) explica que de acordo com o psicanalista francês, há uma fase do espelho em todo ser humano. Ela representa o momento em que uma criança (entre os seis e os dezoito meses de idade) se vê diante do espelho pela primeira vez e acontece, nesse momento, uma espécie de reconhecimento de si mesma. A criança se percebe como única e isolada no mundo e se reconhece como objeto pertencente desse mundo, ou seja, como sujeito. Porém, é um reconhecimento falso, pois o reflexo de sua imagem (ego ideal) é para ela mais perfeita do que a experiência do seu próprio corpo. No cinema, o espectador também está diante de um espelho (a tela), mas nesse caso, ele já se reconhece como sujeito, tal como reconhece o outro como semelhante. Na prática, o personagem masculino tem o controle do olhar sobre a personagem feminina (voyeurismo) para que o espectador se identifique com ela (escopofilia narcisista).

O espectador homem heterossexual recusa a olhar outro homem na tela do cinema, assim, a mulher é vista como objeto sexual para ele e para os personagens masculinos do filme. Este fetiche é o objeto que substitui o pênis, e é o que a teoria psicanalítica chama de “Complexo de castração”. Para Freud, nem todos os seres humanos possuem pênis (as mulheres), mesmo assim, os homens acreditam que elas têm, por isso criam fetiches. Em outras palavras, a castração é o medo inconsciente da perda do pênis. O homem assume que o órgão sexual feminino foi removido. O mais óbvio dos fetiches é o uso de roupas íntimas.

“Peças de roupa interior, que tão frequentemente são escolhidas como fetiche, cristalizam o momento de se despir, o último momento em que a mulher ainda podia ser encarada como fálica. [...] Podemos dizer que o protótipo normal dos fetiches é um pênis de homem, assim como o protótipo normal de órgão inferiores é o pequeno pênis real de uma mulher, o clitóris” (FREUD, 1969, p. 158-160).

Em resumo, o inconsciente masculino possui duas vias: 1. Reencenação de um trauma original - voyeurismo (muitas vezes sádico); 2. Rejeição total da castração, ou seja, tomar um objeto ou a figura feminina representada como fetiche - escopofilia fetichista.

É importante salientar uma passagem do texto em que Mulvey (2008, p. 452) enuncia três tipos de olhar: o da câmera, o da personagem e o do espectador. O da câmera (que tudo registra) está no mesmo nível de fetichismo do espectador. O realizador de cinema escolhe o

que vemos. O enquadramento dita o que se olha e impõe, assim, censura. O “como” o espectador vai olhar e criar um fetiche por um determinado objeto depende também da condução, recorte ou pista que o cineasta dá a quem assiste o filme.

Mulvey acredita que o melodrama doméstico dos anos 1950 (em especial, nos filmes de Douglas Sirk) evidencia temas como a repressão sexual e frustração. A força motriz desses melodramas seria uma contradição ideológica, representada em uma forma estética: “A função do patriarcado e o padrão de inconsciente feminino que ele produz deixaram as mulheres amplamente sem direito à voz” (MULVEY, 2012, p. 105), apesar de um certo protagonismo dessas mulheres nos filmes. O melodrama lida com a fantasia masculina e as frustrações femininas, agindo em constante contraponto ao ego masculino. No fundo, diz a autora, “(...) é como se o fato de ter um ponto de vista feminino que domina a narrativa produzisse um excesso que bloqueia a satisfação” (MULVEY, 2012, p. 110).

Elsaesser (1991) reforça que, nos melodramas domésticos, a emoção é ativada de forma efetiva por meio de uma *mise-en-scène* mais “liberal”, que equilibra os pontos de vista, de maneira que o espectador possa avaliar os modos contrastantes dentro da narrativa. Este *pathos* é habilmente produzido pelos grandes realizadores para explorar a repressão psicológica e sexual das personagens. O autor defende a ideia que nos melodramas a mulher é figura central na trama, mas é o homem que exerce a força da narrativa, raramente enfraquecendo sua “masculinidade”, ou melhor, sem quase nunca colocá-la à prova (com raras exceções). Os destinos dos personagens femininos são insatisfatórios ou irrealizáveis, porque a luta por demandas sociais e sexuais são castradas (no sentido freudiano do termo) por uma sociedade dominada e comandada por homens. Griselda Pollock no artigo *Report on the Weekend School* acrescenta que os finais dos melodramas domésticos de Hollywood é revelador neste sentido, porque “(...) eles terminam com a transferência das mulheres em seu lugar socialmente determinado como mães”⁵⁵ (POLLOCK, 1991, p. 279). No final de *The Cobweb*, Mclver decide ficar com a esposa que já não ama (provavelmente continuarão infelizes); quando voltam para casa, encontram Stevie na porta, que logo depois dorme sob os cuidados maternos de Karen.

⁵⁵ Tradução minha. No original: “They end with the relocation of women in their socially determined place as mothers.”



Figura 14 - Cena final de *The Cobweb* (1955)

The Cobweb possui muitas ferramentas para análise num sentido psicanalítico. A começar pelo médico McIver, ele mesmo um psicanalista freudiano: “Eu não sou seu pai, Stevie. E eu não vou fugir como fez seu pai”⁵⁶, diz McIver a Stevie, cuja mãe morreu há poucos anos. A relação do médico com o artista faz com que ele se afaste das obrigações familiares - McIver mal conversa com Karen e também não tem relação sexual com ela; quase não vê os filhos. A situação faz com que Karen busque ser desejada por outros homens, mas nunca chega a concretizar esse desejo. Por outro lado, a forte ligação entre o psiquiatra e Meg, e o fato dos dois cuidarem de Stevie como um filho (um filho que Meg nunca teve, por sinal), faz com que a forte amizade se consumasse em ato sexual (muito velado, inclusive, pelas lentes de Minnelli: um beijo seguido de um *fade*).

As crises constantes de Stevie, que pouco ou nada melhora sua condição mental, também abrem possibilidades para crer que Minnelli tinha uma visão negativa sobre essa vertente psicanalítica. Para o realizador, importa mais traçar a busca por um ideal de família (ou a rede de intrigas familiares, sociais e profissionais que se formam) do que realizar uma crítica social ampliada e explícita. A crítica a uma certa sociedade é camuflada do primeiro plano analítico, mas existe, e é realizada por meio das ações e falas dos personagens, pelo desejo intrínseco de se expressar para o mundo, pela individualidade de cada um. “Eu não estou interessado em ninguém além de mim mesmo”⁵⁷, diz Stevie.

O único fato que pode deixar Stevie feliz e equilibrado é deixarem ele pintar as novas cortinas da biblioteca da clínica. Alterar o cenário “descolorido” e “sem graça” para Minnelli é alterar também o mundo do personagem pela sua própria perspectiva e personalidade: “O melodrama narra a tristeza que se apossa do homem quando a imaginação artística não consegue transformar a realidade” (ALPENDRE; OLIVEIRA JR., 2011, p. 9). Mas se a impossibilidade de mudança afeta um, afeta a todos, e mais, traz à tona revelações, segredos e desejos reprimidos. Karen, a esposa enciumada e desconfiada da traição do marido com

⁵⁶ Tradução minha. No original: I’m not your father, Stevie. And I’m not going to run out on you like your father.”

⁵⁷ Tradução minha. No original: “I’m not very interested in anyone but myself.”

Meg, retira as antigas cortinas da biblioteca e coloca as que ela mesma comprou. Ao saber do ocorrido, Stevie surta, rasga seus desenhos e foge da clínica. A partir daí todos os pacientes internados se descontrolam. O próprio Mclver sai de si quando desprende a força as cortinas que acabara de ser postas por sua mulher. “Tudo que eu toco acaba mal”⁵⁸, diz Stevie a Meg, enquanto a polícia procura pelo corpo de Stevie no rio.

No final do filme, antes de Stevie dormir sob a atenção e carinho de Karen, Mclver vai para a cozinha preparar um leite quente ao jovem. Seu filho está sentado na mesa. Mclver diz: “Sabe Mark, uh... Às vezes é mais fácil para um médico cuidar de seus pacientes do que... Do que alguém mais próximo”⁵⁹. “Eu sei pai. Este é o seu trabalho”⁶⁰, responde Mark (Tommy Rettig).

“Fale-se muito no segredo que só os melhores diretores clássicos detém, e que seria responsável pela mágica invisível que proporcionam com seus filmes. Pois bem, um diretor que esconde um personagem desprezado (pelos pais, pelo enquadramento e pela trama) atrás de uma porta de cozinha, para segundos depois colocar nesse mesmo personagem, uma criança, uma das frases mais tocantes e positivas do filme - o que irá fornecer a base para que os problemas se resolvam -, tal diretor só pode ser um raro detentor desse grande segredo. É por detalhes assim que *The Cobweb* ocupa uma das mais altas posições dentro da filmografia de Minnelli” (ALPENDRE; OLIVEIRA JR., 2011, p. 31).



Figura 15 - Richard Widmark e Tommy Rettig em *The Cobweb* (1955)

⁵⁸ Tradução minha. No original: “Everything I’ve put my hand to filies apart like a straw man.”

⁵⁹ Tradução minha. No original: “You know, Mark, uh... Somethimes it’s easier for a doctor to take care of his patients than... Than someone of his own.”

⁶⁰ Tradução minha. No original: “I know, dad. That’s your job.”

Em 1958, Minnelli lança *Some Came Running*, um de seus melhores trabalhos. O filme traz Frank Sinatra no papel de Dave Hirsh, um veterano da Segunda Guerra Mundial e escritor, que depois de uma noite de bebedeira, sai de Chicago e vai até a pequena Parkman, Indiana, cidade na qual ele não visitava há 16 anos e onde mora seu irmão mais velho Frank (Arthur Kennedy), diretor de um banco e dono de uma joalheria. Ginnie Moorehead (Shirley MacLaine), que havia passado a noite anterior com Dave, embarca no mesmo ônibus. A chegada de Dave a cidade natal atrapalha os negócios do respeitado irmão, fazendo com que o mesmo apresente para o caçula a professora Gwen French (Martha Hyer). Pouco tempo depois de se instalar em um hotel, Dave também conhece o jogador de pôquer Bama Dillert (Dean Martin), que virá a ser seu melhor amigo. Bama é conhecido por nunca retirar seu chapéu (até dorme com ele), alegando que algo de ruim pode acontecer caso o acessório lhe escape da cabeça.

Tal como em *The Cobweb*, Minnelli lida com elementos sutis que aos poucos se revelam para desestruturar o pilar familiar (antes intacto, ou melhor, disfarçado de cinismo). Dave, homem viajado e artista, chegará a pacata cidade para desequilibrar e desmascarar toda a hipocrisia e desejos reprimidos presentes ali. Logo no primeiro dia, Dave se hospeda em frente a joalheria, e faz questão de depositar uma grande quantidade de dinheiro em qualquer banco, desde que não seja o que o irmão administra. Mais tarde, o espectador descobre que o motivo da desavença é que Frank colocou Dave em um internato para poder cuidar sozinho das questões financeiras da família. A briga entre os dois desencadeia uma série de acontecimentos que transformará a vida de todos que os rodeiam, porque, novamente, nos melodramas de Minnelli, o problema de uma pessoa, afeta diretamente outra: Dave se apaixona pela professora Gwen, mulher de classe social alta e intelecto elevado, que só está interessada em seu talento como escritor; Frank trai sua mulher com a secretária ao sentir que a relação sexual com a esposa está ameaçada; Bama descobre no hospital que está com diabetes e precisa parar de beber, depois que leva uma facada numa briga de bar causada por Dave.

Em *Some Came Running*, Minnelli não exhibe suas cores extravagantes e cenários suntuosos (com exceção de uma sequência que será descrita mais a frente), mas preza pela discricção - no filme prevalece as cores cinzas, azuis e marrons. É fato que seu cinema, no geral, se dedica à decoração mais do que as performances dos atores, ou seja, o ator, por mais centralizado que esteja na cena, é absorvido pelo impacto visual do enquadramento. A câmera se move de acordo com a importância dos cenários, e o dinamismo da cena é guiada pela movimentação, ação, gestos e falas dentro destes espaços profundamente elaborados. Os personagens exploram o local da ação usando seus corpos para “dar vida” ao enquadramento pictórico e teatralizado criado por Minnelli. Há, então, uma liberdade gestual, ao mesmo tempo em que a encenação (espaço, movimento, cor e luz) estão atreladas as formas tradicionais do teatro. Ora, as posições de câmera escolhidas em *Some Came Running* sempre mantêm um distanciamento entre os personagens (planos gerais e

médios), raramente enfatizando uma expressão facial ou detalhe através do corte para o primeiro plano.

Um bom exemplo é a sequência do beijo entre Dave e Gwen. Sozinhos na casa da professora, os dois se dirigem para o jardim da mansão. Gwen vai para o ateliê ler a nova história de Dave. Ele precisa aguardar do lado de fora. A música de Elmer Bernstein embala a cena. Os *fades* fazem a passagem de tempo. Dave espera impacientemente, fuma um cigarro, vê um casal de coelhos passarem pelo jardim. Gwen chama o escritor para entrar no local, e elogia seu talento. Ele tenta beijá-la, mas ela recusa o carinho. Os dois se levantam do sofá, se aproximam da câmera, que por sua vez, se afasta. O movimento de recuo altera totalmente a iluminação (antes naturalista) do ateliê: a luz diminui, deixando eles em silhueta. Dave declara seu amor a Gwen e o beijo acontece. A câmera se aproxima mais um pouco, fazendo com que a iluminação recaia mais, deixando o casal totalmente sombreado no centro da tela, apenas com uma pequena referência de luz do sol vinda da janela em segundo plano.



Figura 16 - Frank Sinatra e Martha Hyer em *Some Came Running* (1958)

O que vai destoar esta sutileza e discrição em todo filme é a penúltima sequência. O personagem de Frank Sinatra, cansado de se sentir sozinho e indignado com a “infelicidade” que àquela cidade o causou, se rende ao amor de Ginnie. Dave pede a mulher em casamento. Porém, a notícia desagrada Bama, que não aceita a união do casal, dizendo que ela “não vale nada”. Decidido a ficar com Ginnie, Dave contraria o amigo e realiza o casamento civil às presas. Depois do matrimônio, os dois caminham pela cidade lotada de pessoas devido a um tipo de festa carnavalesca que acontece no centro. As luzes frenéticas e cores alucinantes (principalmente o vermelho) do parque de diversões transforma a realidade e calmaria da cidade interiorana em um delírio em *Cinemascope*. Acompanhada por uma música tensa e por uma montagem mais acelerada, os recém-casados são perseguidos por um mafioso de Chicago (obsessivo por Ginnie). O criminoso mata Ginnie e fere Dave a tiros. Nota-se que a causa do desastre é também um elemento externo, vindo da cidade grande. O amor verdadeiro de

Ginnie, por mais puro que seja, não basta para mantê-la viva. Na última cena do filme, a câmera passeia pelos personagens no funeral, chega e isola Bama, que finalmente retira seu chapéu, e termina enquadrando um anjo esculpido que abençoa todos daquela cidade.



Figura 17 - Dean Martin em *Some Came Running* (1958)

No musical *Meet Me in St. Louis* (1944), o cenário estonteante do final do filme é muito parecido com *Some Came Running*. A família Smith, toda reunida e feliz, assiste ao espetáculo de luzes e cores durante a Feira Mundial da Primavera. É tempo de celebrar a simplicidade da cidade de St. Louis e a felicidade daquela família que abdicou de uma vida mais luxuosa que viveria em Nova Iorque. Como dito anteriormente, os musicais de Minnelli permitem os personagens se esbaldarem de alegrias; nos melodramas não. A decoração, os movimentos e as cores no final do filme de 1944 são graciosas; em *Some Came Running* são violentas, pois são o prolongamento de um desalinho afetivo, e a anunciação de uma tragédia.

2.8. Douglas Sirk é o melodrama, e o melodrama é Douglas Sirk

Quando se fala em melodrama no cinema, o primeiro realizador a ser lembrado pelos estudiosos é Douglas Sirk. Muitos são os críticos e teóricos que tentaram dar conta da dimensão artística de sua obra e da sua contribuição para o gênero. Entre eles, estão Thomas Elsaesser, Laura Mulvey e Jon Halliday - este último escreveu o seminal livro de entrevistas *Sirk on Sirk* (1997). Na edição de abril de 1967, a revista *Cahiers du Cinéma* dedica boa parte de suas páginas ao realizador: Serge Daney e Jean-Louis Noames conduzem uma longa entrevista com Sirk; Jean-Louis Comolli escreve o texto reflexivo *L'aveugle et le miroir ou l'impossible cinéma de Douglas Sirk*; e uma pequena revisitação de sua carreira é compilada por Patrick e Dominique Rabourdin. A edição especial possibilitou a revisitação de um

cineasta que havia sido praticamente ignorado pela tradicional crítica francesa⁶¹. Em 1972, Mulvey e Halliday organizam uma mostra de filmes e um catálogo do realizador no *Edinburgh Film Festival*, com destaque para o texto *Distanciation and Douglas Sirk*, de Paul Willemen, que relaciona o cineasta com o dramaturgo Bertold Brecht. Para Willemen (1972, p. 23-26), Sirk utiliza vários dispositivos brechtianos de distanciamento, seja na crítica a alguns aspectos da sociedade burguesa, seja nos enquadramentos, no uso dos *flashbacks* e na ironia dramática, no excesso no uso das cores e na iluminação (por vezes, antinatural). Por outro lado, defende a ideia de que o público não se distancia completamente dos personagens e da narrativa de Sirk, a não ser pelo fato de terem plena consciência de que estão vendo um filme, uma ficção. Este afastamento *à la Brecht* não está, portanto, na esfera da relação entre o espectador e o filme, mas sim na sua estilização imagética e na função simbólica de seus filmes. Sirk, em entrevista, quando perguntado sobre o que fazem os filmes serem “bons ou maus”, diz que é preciso suscitar a imaginação do público, e não impor algo para ele: “A partir do momento em que você quer ensinar seu público, você está fazendo um filme ruim”⁶². A imaginação referida por Sirk indica uma certa distância entre o público e o filme, porém, o realizador não emprega técnicas para fazê-la, pelo contrário, as utiliza para envolver a audiência intensamente.

Douglas Sirk, antes Hans Detlef Sierck, nasceu em Hamburgo na Alemanha. Nos anos 1920, Sirk começa a trabalhar no teatro montando peças que conciliavam o refinamento dos textos clássicos ao apelo popular, e logo se tornou um dos principais diretores de teatro da Alemanha de Weimar. No início da década de 1930, mesmo com a economia alemã enfraquecida e o início da ascensão nazista (que privava a liberdade teatral), Sirk migrou para o cinema, sendo contratado pela *UFA*⁶³ em 1934, onde realizou sua primeira longa-metragem intitulada *April, April* (1935). Mais tarde, faz *Final Accord* (1936), seu primeiro melodrama. Após alguns trabalhos na Alemanha, Sirk, quando a situação política do país se tornara insustentável, se muda para os Estados Unidos da América em 1941. Anos mais tarde, contratado primeiro pela *Warner*, depois pela *Universal*, realiza seus melhores filmes na década de 1950, nos quais teve colaboradores importantes que auxiliaram na construção de sua estética, como o produtor Ross Hunter, o ator Rock Hudson, o compositor Frank Skinner, o diretor de fotografia Russel Metty e o diretor de arte Alexander Golitzen. Filmes como *All I Desire* (1953), *Magnificent Obsession* (1954), *All That Heaven Allows* (1955), *There's Always Tomorrow* (1956), *Written on the Wind* (1956), *The Tarnished Angels* (1957) e *Imitation of Life* (1959), marcam o auge e o estilo melodramático do realizador.

A partir da criação da lendária revista *Cahiers du Cinéma* em 1951, por André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze e Joseph-Marie Lo Duca, o debate crítico e estético sobre a arte cinematográfica se intensifica de forma significativa e se mostra extremamente fértil. Os

⁶¹ Entre os poucos textos escritos sobre Douglas Sirk (e seus filmes) na *Cahiers*, destaca-se a clássica crítica de Godard ao filme *A Time to Love and A Time to Die* (1958), na edição de abril de 1959.

⁶² Tradução minha. No original: “The moment you want to teach your audience, you’re making a bad film.”. Entrevista publicada no Youtube. Disponível em: https://youtu.be/z02M_qbTbDA.

⁶³ *Universum Film Aktien Gesellschaft*, companhia cinematográfica fundada em 1917, que produziu filmes de cineastas importantes como Murnau, Fritz Lang e Leni Riefenstahl.

“jovens turcos” (Éric Rohmer, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Claude Chabrol, François Truffaut e outros) publicaram artigos, críticas e manifestos em defesa a alguns autores, utilizando-se uma “verdade” estética muito particular: o elogio da *mise-en-scène*. Assim, reforça Oliveira Jr., “(...) ficam sacramentadas, as duas principais ferramentas conceituais dos *Cahiers* nos anos 1950: o cineasta como autor e a *mise-en-scène* como critério absoluto de juízo estético dos filmes” (OLIVEIRA JR., 2013, p. 33). Este grupo também foi chamado de os *hitchcock-hawksianos*, porque além de cultuarem realizadores como Rossellini e Jean Renoir, enalteciam cineastas como Alfred Hitchcock, Howard Hawks, Nicholas Ray, Anthony Mann, Elia Kazan, Otto Preminger (entre outros), que na época, a maioria da crítica francesa ignorava, ou mesmo, desprezava. Ao situarem Hitchcock como autor defendem sua genialidade e sua “autoria” pelo viés do conteúdo e da forma (o conteúdo *na* forma).

“Os ‘jovens turcos’, ao elegerem Hitchcock, também deslocaram o terreno da discussão e o centro das polêmicas. Não se trata mais de opor o fundo e a forma escolhendo um em vez do outro, mas de sugerir uma ideia do cinema radicalmente nova: o pensamento de um autor assume forma cinematográfica pela *mise-en-scène*” (BAECQUE, 2010, p. 137).

Outros críticos contemporâneos aos *Cahiers da Nouvelle Vague* foram mais radicais em suas concepções sobre a *mise-en-scène*. Michel Mourlet, juntamente com Pierre Rissiete, Jacques Lourcelles, Jacques Serguine (e mais outros poucos cinéfilos) representam outra parcela importante da crítica nascida nos anos 1950: os *mac-mahonianos*⁶⁴. As bases teóricas e a noção de *mise-en-scène* para esses críticos são postuladas com a publicação do manifesto escrito por Mourlet, intitulado *Sur un art ignoré (Sobre uma arte ignorada)*⁶⁵ - uma normativa estética quase matemática publicada na revista *Cahiers du Cinéma*⁶⁶ em agosto de 1959, que teve como mola mestra a teoria evolucionista de André Bazin. Por um lado, os *mac-mahonianos* glorificavam um grupo seletivo de cineastas, principalmente, a “quadra de ases”, formada por Fritz Lang, Raoul Walsh, Otto Preminger e Joseph Losey, e por outro, ridicularizavam os cineastas ditos “modernos” (Hitchcock, Michelangelo Antonioni, Orson Welles, Luchino Visconti e Ingmar Bergman).

E Douglas Sirk? É fato, como citado acima, que seu cinema chamou a atenção dos críticos somente no final dos anos 1960. O apelo por um resgate e uma tentativa de consertar o “erro” pelo seu quase completo esquecimento, levou esses mesmos críticos (e outros

⁶⁴ Os *mac-mahonianos* foram assim chamados porque frequentavam a sala de cinema *Le Mac Mahon* na França. Em 1959, o grupo fundou a revista *Présence du Cinéma*.

⁶⁵ O texto foi traduzido para o português por Luiz Carlos Oliveira Jr.

⁶⁶ Como salientou Antoine de Bacque no livro *Cinefilia*, Éric Rohmer, em 1959, já era editor-chefe da revista e concordou em publicar *Sobre uma arte ignorada* com o seguinte alerta: “Ainda que a linha de conduta dos *Cahiers* seja menos rigorosa do que se julgava, esse texto só a recorta evidentemente em alguns aspectos. Considerando que toda opinião radical não deixa de ser respeitável, fazemos questão de submeter esta ao leitor, sem outro comentário” (BACQUE, 2010, p. 246).

teóricos) a questionarem se Sirk era um autor (no sentido que a “política dos autores” conferia aos cineastas que enalteciam). Jean-Loup Bourget, no texto *Sirk and the Critics* (2005), realiza um breve antecedente sobre o que de mais relevante se escreveu sobre o cineasta, e ao final de seu trabalho se pergunta: “Douglas Sirk é um autor?”. Bourget enfatiza as parcerias constantes do cineasta, cita o poder de influência artística dos estúdios em que trabalhou (em especial, a Universal), reflete sobre seus filmes de comédia/musicais e os melodramas “menores” que ele dirigiu sem a equipe habitual, e ainda fala que próprio melodrama é um “co-autor”, porque seus filmes são reflexos do próprio melodrama enquanto gênero melodramático. A conclusão é que, de certa forma, a autoria de Sirk se deve ao seu processo criativo, sua marca estilística, sua coerência artística (a *mise-en-scène* vale mais que o conteúdo, ou melhor dizendo, é através da forma que o conteúdo submerge), e também a sua visão expressa que é sentida pelo espectador - e é aí que o distanciamento brechtiano e o próprio melodrama é operado. Tudo isso torna seu trabalho muito pessoal. O “co-autorismo” (o estúdio, o melodrama, os colaboradores) servem como fornecedores de material para Sirk registrar sua marca. “O resultado final é um corpo de trabalho tão coerente quanto o mais intensamente “pessoal” dos criadores visionários - se, de fato, o último existir. O artista é Douglas Sirk. E como artista, seu objetivo não é contar tal e tal história, mas fazer uma declaração sobre sua própria arte”⁶⁷ (BOURGET, 2005).

Luiz Carlos de Oliveira Jr. no texto *Em Defesa do Melodrama* afirma que na década de 1950, justamente com o fervor crítico, o cinema hollywoodiano consagraria duas vertentes: a primeira solidificada com o cinema de Howard Hawks; e a segunda singularizada no cinema de Alfred Hitchcock, Jacques Tourneur, Douglas Sirk, entre outros. Em 1953, Jacques Rivette escreve um artigo para a edição de maio da *Cahiers du Cinéma* intitulado *Gênio de Howard Hawks*, no qual expõe algumas características do cineasta americano, características estas que seriam a premissa para a reflexão de Oliveira Jr. acerca da primeira vertente citada acima. Hawks, segundo Rivette, faz um cinema baseado na ação, no embate físico e frontalidade na *mise-en-scène*.

“A evidência na tela é a prova do gênio de Hawks [...]. É as ações que ele filma, meditando sobre o poder autônomo da aparência [...]. Mas ao mesmo tempo, Hawks exemplifica as mais altas qualidades do cinema americano: ele é o único diretor americano que sabe como delinear a moral. Sua maravilhosa fusão de ação e moralidade é provavelmente o segredo do gênio. Não é a ideia o que fascina em um filme de Hawks, mas a eficácia [...]. É uma beleza que manifesta a existência pelo respirar e o movimento pelo andar. O que é, é” (RIVETTE, 2009).

⁶⁷ Tradução minha. No original: “The final result is a body of work as coherent as the most intensely “personal” of visionary creators – if, indeed, the latter exist. The artist is Douglas Sirk. And as an artist, his aim is not to tell such and such a story, but to make a statement about his own art.”

Indo na direção contrária, o cinema de Douglas Sirk é carregado de simbolismos, e “(...) por mais gratuitas e superficiais que sejam as ações mostradas nos filmes, elas servem de pretexto para investigar as entrelinhas da existência humana e explorar os abismos da mente (desejos aprisionados, os pensamentos interditos)” (OLIVEIRA JR., 2012a, p. 45). O papel de Sirk é, através de sua sofisticada composição plástica, o uso da cor, da música e do exagero dramático, revelar a moralidade oculta da sociedade burguesa americana. A “evidência” de Sirk não está no conflito corporal, mas em fazer emergir os princípios, as virtudes, as hipocrisias e os preconceitos, que a sociedade insiste em esconder. Como é próprio da imaginação melodramática, o realizador tratará de tornar público a vida privada do indivíduo, ou seja, o objetivo é reconhecer e dar corpo à instância moral de sua personalidade.

Douglas Sirk utiliza-se de duplas molduras e signos metafóricos (cor, objetos, paisagens) mostrando a crise de valores e os códigos morais de determinado personagem, mas que ao mesmo tempo denunciam a ética (ou falta dela) de uma comunidade ou círculo social que ele está inserido.

“As portas, as escadas e a profusão sirkiana de espelhos e quadros na parede são marcos do mundo privado que recolhem projeções e devaneios, anseios e nostalgias, os espaços liminares, entre interior e exterior, são cristalizações imagéticas de promessa ou abandono, inclusão ou exclusão, com frequência definindo um momento de reflexão diante de impasses” (XAVIER, 2012, p. 87).

A *mise-en-scène*, portanto, se torna essencial para o significado do conteúdo, ou seja, as suas aspirações humanas e sociais são determinadas em função de seu estilo visual. Uma casa nunca é só uma casa; e um objeto diz muito sobre a vida dos personagens. Sirk nega as convenções do realismo imagético para criar mundos plastificados e fantasiosos, mas que são reflexos das emoções de seus personagens. Seu realismo é uma projeção exteriorizada pelo destino já traçado de seus “heróis” (as aspás entram aqui porque nos filmes de Sirk não há heróis no sentido de uma figura arquetípica - um elemento contraditório, se pensarmos no melodrama canônico no pós-Revolução Francesa). O seu modo melodramático está em expor as virtudes e os vícios utilizando dos excessos narrativos e visuais. É típico da forma melodramática sirkiana que os personagens ficam presos a esse universo de objetos (reais e metafóricos - o reflexo de um espelho, por exemplo), fazendo com que os comportamentos destes entrem em desacordo com os objetivos que eles desejam alcançar. As ações, por vezes, causam reações deslocadas para aflorar os desejos reprimidos e as fixações fetichistas dos personagens. Num mesmo sentido, Laura Mulvey pensa os melodramas de Sirk pela ótica da psicanálise, regido pelos problemas do Complexo de Édipo. O melodrama lida com a fantasia masculina e as frustrações femininas, agindo em constante contraponto ao ego

masculino, por isso, “(...) para que a vida familiar sobreviva, é preciso selar um compromisso, atenuar a diferença sexual, e o homem deve ser capaz de perceber o valor da vida doméstica” (MULVEY, 2012, p. 106).

“Enquanto os faroestes e os filmes de gângster celebram os altos e baixos dos homens de ação, os melodramas de Douglas Sirk, assim como as tragédias de Eurípedes, ao explorar emoções reprimidas, amarguras e desilusões muito familiares às mulheres, atuam como corretivo” (MULVEY, 2012, p. 106).

A encenação de Sirk valida a função ideológica do melodrama, ao tratar direta ou indiretamente os dilemas sociais e sexuais dos personagens. O papel da mulher na trama é central, porém é necessária uma figura masculina para legitimar sua trajetória narrativa. De forma geral, tanto nos melodramas de Sirk quanto nos de Minnelli, essa lógica patriarcal explorada por Mulvey é demonstrada. A diferença está mais na maneira de filmar, no estilo de encenação de cada cineasta, do que propriamente no conteúdo de suas obras. Sérgio Alpendre e Luiz Carlos de Oliveira Jr. (2011, p. 33) explicam que os filmes de Vincente Minnelli são mais clássicos e delicados, menos barrocos, e acrescentam que o realizador possui uma maneira mais serena, límpida e retilínea de filmar, ao contrário de Sirk que usa uma sobrecarga de signos visuais e decorativos.

All That Heaven Allows (1955) é um dos filmes mais aclamados de Douglas Sirk, e um dos mais influentes também. Em 1974, Rainer Fassbinder, um grande admirador de Sirk, faz uma releitura da obra transpondo a dramaturgia para a classe trabalhadora alemã, e incrementando o imigrante árabe a trama: *Angst Essen Seele Auf*⁶⁸. Em 2002, Todd Haynes também homenageou o filme com *Far From Heaven*, explicitando os temas explorados por Sirk, e acrescentando a questão da homossexualidade⁶⁹.

No filme de Sirk, Cary Scott (Jane Wyman) é uma viúva da alta sociedade, que se apaixona pelo seu jardineiro, Ron Kirby (Rock Hudson), homem bem mais jovem que ela. O amor dos dois é reprovado pelos dois filhos de Scott e pelo círculo social preconceituoso e hipócrita. O filme foi produzido por Ross Hunter, tem fotografia de Russell Metty, música de Frank Skinner, e direção de arte de Alexander Golitzen e Eric Orbom - todos seus colaboradores habituais.

O encontro amoroso dos protagonistas acontece no quintal da casa da sra. Scott, rodeado de plantas e flores, quando ela o convida para tomar um café. Logo no início da

⁶⁸ Título original. No Brasil o filme ficou intitulado como *O Medo Consome a Alma*.

⁶⁹ Mariana Baltar (2007) analisa a diferença dos três filmes em sua tese de doutoramento. Em uma passagem, ela diz: “O caso desses três filmes parece instigante para pensar níveis de apropriação da matriz melodramática; ou seja, instâncias diferenciadas de adesão à imaginação melodramática. Se em Haynes podemos falar de uma adesão propriamente dita, Fassbinder faz uma adesão relativa, crítica. O jogo em cena no filme de Fassbinder será o de, ao mesmo tempo, atar as linhas com o melodramático e desatar os nós do melodrama canônico. Enquanto em Haynes, o movimento se dá em uma única direção: a de fechar todos os vínculos, realizando não um filme sobre os anos 1950, mas um filme como os anos 50” (BALTAR, 2007, p. 132).

conversa, Ron se levanta da mesa, corta um pequeno ramo de *Koelreuteria* (a “árvore da chuva dourada”), contando a mulher que aquela espécie só pode crescer em uma casa onde há muito amor. Em outra sequência, vemos que a viúva acariciando o mesmo ramo, só que desta vez, posto em um vaso em seu quarto. O primeiro indício do início da paixão está, portanto, simbolizado em um objeto (o vaso e a flor). E mais do que isto, esse sentimento acontece do lado de fora da casa, no ambiente pastoral. A dicotomia entre o espaço do campo (liberdade e intimidade) e o ambiente interno das casas do bairro onde mora Scott (preconceito), como enfatizou Ismail Xavier (2012), é o ponto de partida do *affair*, e também da consumação da união do casal: a resolução final se dá na casa simples que Ron construiu para os dois, afastada da cidade, e diante de uma janela que dá visão para o mundo idílico e para o cervo que ali passeia na neve - animal símbolo da liberdade e da renovação.



Figura 18 - Cena final de *All That Heaven Allows* (1955)

É preciso se afastar da pequena cidade (lugar de julgamentos, repressão e de “fofocas”) para quebrar determinados preconceitos. O círculo doméstico (das pessoas que frequentam o *country-club*) é onde se instaura todo o dilema moralizante do filme, e o olhar público que condena, é o gatilho melodramático da dramaturgia. O enredo é conduzido de maneira a deixar claro que é preciso este olhar público para tornar visíveis os aspectos da vida privada. A cena em que Cary leva Ron para conhecer seu círculo social, se torna um evento voyeurístico quando os convidados (já com um discurso formulado de hostilidade e discriminação) se agrupam dentro da casa, e diante da janela, esperam impacientemente o casal chegar. Já dentro da casa luxuosa, Cary e Ron sofrem agressões verbais pelo fato de serem um casal não pertencente àquele grupo. O fato de Ron ser um homem humilde e mais

jovem que Cary é capaz de torna-los imorais. Porém, este mesmo fato revela o quão desumanas àquelas pessoas são, de modo que a câmera contrasta bem os olhares maliciosos das pessoas ao redor (em um plano), e o constrangimento de Cary e Ron (em outro plano).

O simbolismo é uma das marcas do cinema sirkiano. Certa de seu amor por Ron, Cary é tomada pelo medo e pelo “absurdo” daquele relacionamento, quando é pedida em casamento pelo jovem. Desorientada, ela quebra uma peça de *Wedgwood* (uma porcelana inglesa de luxo) que Ron remontara anteriormente a pedido dela - o amor é delicado (feito a porcelana), fácil de ser quebrado, mas difícil de ser reconstruído (por razões sociais, econômicas e familiares).

As questões morais e a separação sentimental são exploradas por Sirk também no uso das cores. No início do filme, Cary usa um vestido vermelho ao comparecer na festa em que é convidada pela amiga, o que demonstra ao espectador (e aos outros convidados) que está solteira no momento. A saturação do vestido, demonstrando a paixão, a jovialidade e a disponibilidade, causa inveja em algumas mulheres presentes (vestidas em tons escuros). O azul e o amarelo no filme se associam a solidão, a dor, a opressão; já as cores quentes, representam a esperança, a liberdade, a libido.

Laura Mulvey afirma que o filme se estrutura “(...) em torno dos desejos e frustrações femininos” (MULVEY, 2012, p. 109). A classe econômica da sra. Scott foi fruto do trabalho do falecido marido, e seu mundo é sexualmente reprimido, até conhecer uma válvula de escape no mundo campestre, no momento em que conhece Ron. Os filhos de Cary, Kay (Gloria Talbott), uma jovem “moderna” que utiliza o vocabulário Freudiano para se comunicar, e Ned (William Reynolds), não apoiam o relacionamento da mãe, e fazem isso com o argumento de que o pai deles é insubstituível, sem pensarem na felicidade plena da sra. Scott. Na verdade, o que está em jogo para eles é o tabu do relacionamento sexual com uma pessoa mais jovem e não pertencente à mesma classe social. O desejo de Ned é presentear (domesticar) sua mãe com uma televisão. É satisfatório para ele que Cary permaneça “presa” dentro de casa e se distraia somente com o aparelho.

“(...) o pequeno Édipo persiste no olhar do universitário enciumado [Ned] que discursa em nome da honra de classe e da memória do pai; a irmã exhibe seus estudos de Freud como ferramenta de uma psicologia de bolso que discorre sobre o que ela mesma e seu irmão estão a produzir: a solidão materna. Se a querem em casa, longe de Ron, o melhor aliado é um eletrodoméstico que se difundiu nos anos 1950. Como surpresa “amorosa”, seu presente de Natal é a televisão. A tela dentro da tela compõe a cena notável de autorrepresentação: sentada no sofá, ela se vê cara a cara com a sua imagem de prisioneira doméstica refletida na tela da TV, enquanto o vendedor exalta o aparelho que, “com o simples girar do botão, traz o mundo ao seu lar” (XAVIER, 2012, p. 95).

Mariana Baltar acrescenta que a crítica de Sirk nesta cena se dá por uma inadequação de Cary a certa ideologia burguesa que é regida pelo lema do *American way of life* dos anos 1950: “(...) os valores tradicionais da família não são a salvação, mas a força motriz do conflito” (BALTAR, 2007, p. 121). O reflexo da televisão representa a sociedade burguesa americana que se sustenta por um mundo de aparências. Os signos (paisagens, objetos, espelhos, cor e iluminação) e seus significados fazem jus a fama de Sirk, a de ser um dos realizados mais irônicos da sétima arte.



Figura 19 - Reflexo de Jane Wyman em *All That Heaven Allows* (1955)

Um ano após o lançamento de *All That Heaven Allows*, Sirk realiza *Written on the Wind* (1956), um filme também antirrealista, ou melhor dizendo, um filme que extrapola a realidade - na saturação das cores, na iluminação e nos excessos de seus personagens. Kyle Hadley (Robert Stack), um alcóolatra, playboy e herdeiro direto da milionária *Hadley Oil Co*, uma companhia de petróleo, se casa com Lucy Moore (Lauren Bacall). A irmã mais nova de Kyle, Marylee (Dorothy Malone), desde a infância tem uma paixão obsessiva por Mitch Wayne (Rock Hudson), geólogo, empregado da companhia e melhor amigo de Kyle. Mitch rejeita o amor da jovem mulher por considerá-la quase uma irmã, e por estar apaixonado por Lucy.

Casado, Kyle consegue ficar sóbrio durante um ano. Depois de várias tentativas de engravidar a esposa, o jovem descobre que possivelmente é estéril, e novamente se entrega à bebida, fato que irá desencadear uma sucessão de tragédias. Kyle fica totalmente desequilibrado quando sua masculinidade é posta à prova. O medo da impotência sexual desmorona sua família, e seu desespero, o levou a morte.

Thomas Elsaesser (1991, p. 87) afirma que o alcoolismo é um emblema típico da classe média americana daquele período. A bebida é desenvolvida como metáfora visual. Simbolicamente, ao ingerir a bebida alcoólica, o personagem engole junto suas humilhações, seu orgulho e sua vitalidade. Para o autor, *Written on the Wind* é o filme que mais explora as possibilidades metafóricas do álcool: a liquidez, a potência (dinheiro, poder, *Oil Co.*) e a forma fálica da garrafa (em uma cena, Kyle compensa sua impotência sexual e sentimento de culpa abraçando uma garrafa de uísque feita de milho).

A outra morte presente no filme é a do patriarca Jasper (Robert Keith). Em uma cena, Marylee chega a sua casa trazida por policiais por estar em um motel com um desconhecido, e Kyle havia acabado de se embriagar depois de um longo período sem beber. Jasper, desapontado com o comportamento dos filhos, começa a sentir-se mal. A represália à Marylee não impede que ela se dirija ao seu quarto e dance sozinha segurando um porta-retrato de Mitch. Paralelamente, Jasper sofre um infarto e rola escada abaixo. A ironia de Sirk é óbvia ao exibir na montagem, a morte do senhor em associação com a indiferença da filha em relação à família.

Se por um lado Mitch e Lucy representam a bondade e o equilíbrio (ela é fiel ao marido, e ele é avesso ao dinheiro), por outro, Marylee é a personificação da transgressão e da rebeldia, que usa de sua sexualidade para passar ciúmes em Mitch. Marylee é a personagem do excesso neste melodrama: a vilã que guia o destino da história, mas que ao final se redime.

A certa altura, Marylee, movida pelo sentimento de rejeição, sugere ao irmão que Mitch e Lucy são amantes. Quando Lucy revela estar grávida, Kyle, atordoado por acreditar ser estéril, acusa o amigo Mitch de ser o pai. Embriagado, ele bate na mulher e sai de casa, mas retorna pouco tempo depois, quando não consegue comprar uma arma no bar que frequenta. De volta à mansão, ele encontra o revólver do pai escondido entre os livros e aponta para Mitch. Ao tentar se defender, Mitch tenta tirar a arma da mão do amigo, mas esta dispara contra Kyle. Marylee, que nada se importou com a morte do irmão, chantageia seu amado: ou ele aceita se casar, ou o culpa pelo assassinato. No dia do julgamento, Marylee afirma ser Mitch o assassino, mas logo recua e inocenta o homem, alegando que Kyle suicidou-se.

“Tal mudança de rumo é um golpe de teatro que o filme solicita, efeito ao mesmo tempo das regras do gênero e de um toque de análise psicológica contido numa réplica de Mitch no último diálogo entre eles, quando viera com a chantagem de que poderia incriminá-lo no tribunal pela morte do irmão, dadas as evidências trazidas pela fala dos empregados. A resposta dele apertou a tecla da memória afetiva, pois sinalizou a perda da idade da inocência romântica pastoral que um dia os uniu - “estamos longe do rio” (XAVIER, 2012, p. 99).

As cenas de tribunal e julgamento servem como uma correção ou redenção dos vilões, como citado anteriormente nas reflexões sobre o filme *Leave Her to Heaven* (1945), de John M. Stahl.

Na última sequência, Mitch e Lucy saem da casa dos Hadley. A mansão da família é lugar da dor e do sofrimento, enquanto os sítios longes dali, são refúgios dos personagens: os bares são locais de desabafo e liberação dos vícios - é onde Kyle se embebeda, e onde Marylee é repreendida por estar em companhia de homens; fora da casa luxuosa, também é onde Mitch confessa seu amor por Lucy a seu pai, um homem que tem como *hobby* a caça esportiva e mora em uma casa de campo. A vilania de Marylee é compensada por inocentar Mitch, mas ela é “castigada” à solidão. A única herdeira segura uma torre de petróleo em miniatura (objeto fálico), repetindo o gesto do pai, retratado no quadro pendurado na parede em segundo plano.

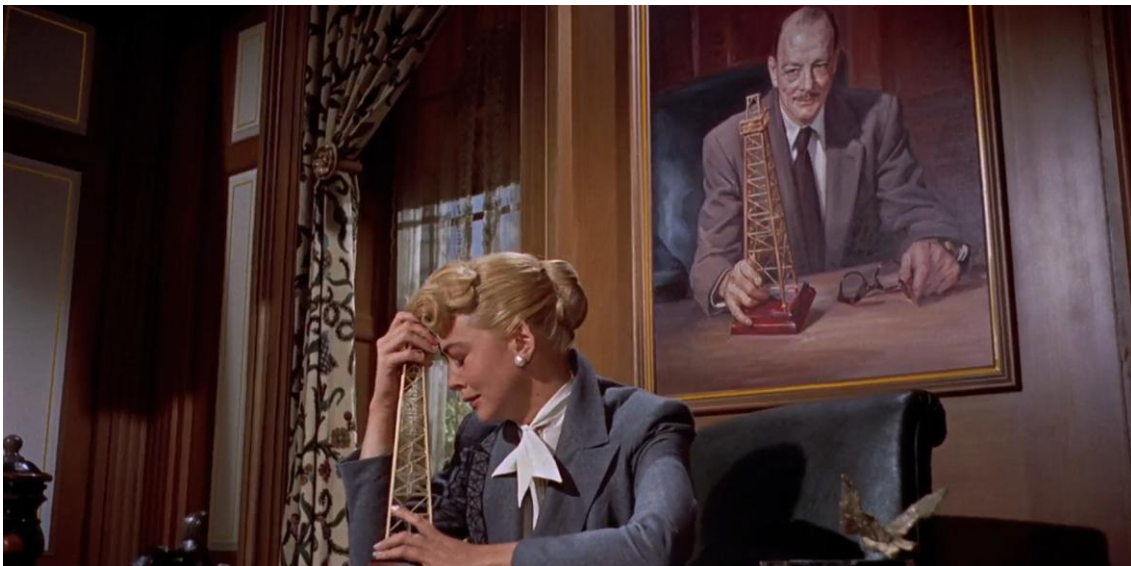


Figura 20 - Dorothy Malone em *Written on the Wind* (1956)

Sirk desenvolve a narrativa do filme, não mais por questões ligadas a preconceitos de classe (como em *Written on the Wind*), mas mergulha profundamente nas angústias do ser humano. A mensagem deixada pelo realizador é a de que o poder não impede o homem de ter frustrações na vida. O dinheiro não compra a felicidade. O título remete a efemeridade, ao vento que tudo leva, que sopra as folhas na abertura do filme, que carrega a fita de seda inicialmente presa à coroa de flores (após o enterro do patriarca Jasper), e também é o vento que tira, que destrói. Sirk constrói um mundo com personagens complexos, caracterizando-os, muitas vezes, com a iluminação da cena e com a coloração exacerbada: carro amarelo para o alcóolatra covarde (Kyle); o vermelho para a irmã ninfomaniaca (Marylee), o preto para o homem pastoral (Mitch). As ações e a movimentação dos atores e da câmera em cena

revelam o estado emocional dos personagens e antecipam um pensamento ao espectador.
Enfim, Douglas Sirk é o melodrama, e o melodrama é Douglas Sirk.

3. Melodrama no cinema norte-americano contemporâneo

3.1. As pontes de Clint Eastwood: só se ama uma vez

Clint Eastwood já era conhecido como ator, principalmente na “Trilogia dos Dólares⁷⁰”, do cineasta italiano Sergio Leone, antes de realizar seu primeiro filme como realizador em 1971: *Play Misty for Me*. Na arte cinematográfica norte-americana da mesma época, emergia a geração de jovens cineastas⁷¹ conhecida como “Easy Riders, Raging Bulls⁷²”, que faziam um cinema maneirista, devido à necessidade de reinvenção da forma clássica, estilizando e, ao mesmo tempo, reverenciando os grandes mestres clássicos do passado (John Ford, Alfred Hitchcock, dentre outros), além de serem influenciados pelo cinema moderno europeu, nomeadamente a *Nouvelle Vague*. Clint Eastwood, em seus primeiros trabalhos como realizador, de certa forma indo em direção contrária a “onda maneirista”, carrega ainda uma tradição em sua encenação. A afirmação acima leva-nos a seguinte reflexão: Clint Eastwood é um cineasta clássico?

No texto *Um cineasta quase clássico*, Inácio Araujo, logo no título relativiza a questão. Segundo o autor, a *mise-en-scène* de Clint “retoma o código clássico (equilíbrio, simplicidade, despojamento, eficácia, primazia da história a ser narrada e, dentro dela, do herói)” (ARAÚJO, 2011, p. 96), porém não reverencia o mundo clássico (como os maneiristas), a não ser quando tem a intenção de demonstrar ou postular a decadência deste outrora.

“Daí [*Unforgiven*] constituir muito mais uma necropsia do *western* do que a ressurreição em que acreditamos logo que apareceu, tão grande era a sua vivacidade. As revisões permitem notar com mais clareza que essa vivacidade se origina do entusiasmo com que o filme de certa forma questiona o mito para reencontrar a história” (ARAÚJO, 2011, p. 92).

É inegável que o diretor carrega a herança clássica de Sergio Leone, Don Siegel, Howard Hawks, Anthony Mann, John Ford, etc, porém é uma herança estritamente estrutural. Em suma, Eastwood realiza um cinema filosoficamente e moralmente contemporâneo, mas encenado de maneira invisível.

⁷⁰ *Per un pugno di dollari* (1964), *Per qualche dollaro in più* (1965), *Il buono, il brutto, il cattivo* (1966).

⁷¹ Robert Altman, Peter Bogdanovich, Francis Coppola, Brian De Palma, Martin Scorsese são alguns exemplos de cineastas desta geração.

⁷² Referência ao livro homônimo de Peter Biskind.

“[Clint Eastwood] chega direto ao ponto, não disfarça as questões essenciais nos filmes em pegadinhas de roteiro ou construções rebuscadas. Sua mise-en-scène segue a frontalidade e a retidão dos grandes mestres de ação da história de Hollywood (Hawks, Dwan, Walsh, Huston, Siegel). Clint faz um cinema calcado no confronto dramático e na ação física, com um conflito moral como ponto culminante” (OLIVEIRA JR., 2011, p. 99).

Esta compreensão de seu cinema é mais facilmente perceptível se refletirmos este ponto sobre a perspectiva do herói “clintiano”. Se os heróis do cinema (e do melodrama) clássico são carregados de virtudes e moralidades bem definidas, os personagens de Clint, ao contrário, muitas vezes são politicamente incorretos, inatingíveis, guiados por seus próprios princípios éticos (de acordo com o destino que a trama lhe oferece e não com as leis vigentes na sociedade ou comunidade), moralmente corruptíveis e ambíguos. Luiz Carlos de Oliveira Jr. afirma que “Eastwood não filma heróis, anti-heróis ou vilões; ele filma homens. Seus personagens não são exemplos de virtude; eles agem como homens e às vezes falham” (OLIVEIRA JR., 2012b, p. 101).

Em *Gran Torino* (2008), Kowalski (interpretado pelo próprio Clint Eastwood) embarca numa missão para se vingar da gangue que estuprou sua vizinha imigrante. No clímax do filme o protagonista não saca uma arma de verdade da cintura (como eximamente fazia o “pistoleiro sem nome” nos filmes de Sergio Leone, ou Josey em *The Outlaw Josey Wallles*), mas um revólver imaginário, constatando sua intenção suicida. “Kowalski, ou lá quem seja, não existe senão como um fantasma, um velho incapaz de repetir as façanhas dos heróis do passado (...). Pois é isso que nos pode oferecer o contemporâneo: a frustração do quase reencontro com os ideais do passado clássico” (ARAÚJO, 2011, p. 93).

Muito se fala numa *persona* cinematográfica em Clint Eastwood, ou seja, a capacidade do ator-autor em se metamorfosear, pela sua forte presença física e imagética. Clint é conhecido por interpretar machões, homens viris e violentos, mas também sensíveis - é o caso de seu personagem em *The Bridges of Madison County* (1995) -, porém, sempre reimprimindo o mesmo semblante, os mesmos traquejos gestuais e feições faciais (apesar do avanço natural da idade com o passar dos anos), independentemente do papel interpretado: “A mudança não está na imagem projetada, portanto, mas antes no seu local de projeção” (OLIVEIRA JR., 2012b, p. 104). Stéphane Bouquet, num texto importante intitulado “Clint Fucking Eastwood”, afirma que é em filmes como *Unforgiven* (1992), *A Perfect World* (1993) e *The Bridges of Madison County* (1995), que Clint “renuncia ao seu velho eu macho, que ele atinge seu estatuto pleno de autor - mesmo que eles denotem também uma desaceleração da energia puramente cinematográfica do cineasta” (BOUQUET, 2011, p. 74).

The Bridges of Madison County se inicia após a morte da dona de casa Francesca Johnson (Meryl Streep), uma imigrante italiana que vive em uma propriedade rural em Iowa. Seus filhos Michael (Victor Slezak) e Carolyn (Annie Corley) chegam à fazenda que viveram na

infância para reverem o inventário da mãe, e encontram as cartas e diários escritos por Francesca. Eles descobrem que ela teve um caso no ano de 1965 com o fotógrafo da National Geographic Robert Kincaid (Clint Eastwood). A narrativa reconstrói, por meio de *flashbacks*, os quatro dias que os amantes passaram juntos, enquanto o marido Richard Johnson (Jim Haynie) e os filhos (na época adolescentes) estavam fora da cidade. As revelações das anotações de Francesca fazem com que Michael e Carolyn questionem seus próprios casamentos, e se afastem da ideia de julgamento pelo adultério.

Ainda segundo Stéphane Bouquet, Clint poderia narrar a história de amor de forma narcísica (como geralmente fez em outros trabalhos), mas pela primeira vez em sua filmografia a narrativa tem como papel principal uma mulher, e é contada pelo ponto de vista feminino de Francesca. A cidade interiorana e rural de meados da década de 1960 nos Estados Unidos é preconceituosa e passível de qualquer tipo de julgamento. Uma mulher adúltera, se descoberto seu “crime”, é caluniada e causa repulsa (é o caso da Sra. Redfield retratada no filme). Francesca está lá para quebrar este tabu. Seu receio e conflito é exatamente este, porém, com uma diferença: ela tem medo que os filhos possam pensar dela, e não do que a sociedade venha a incriminá-la. Há aqui, certamente, uma contradição ideológica. Francesca questiona durante as conversas e discussões com Robert seu papel como mulher no ambiente familiar: quando perguntada sobre sua vinda à América, ela diz que sonhava com outro tipo de vida; numa crise de ciúme insinua que o amante a enxerga como “simplória”, já que Robert, em oposição, representa a liberdade, o homem viajado e conhecedor de outras culturas, que carrega uma experiência de vida que Francesca nunca teve a chance de conhecer. Em contraposição a mulher presa à domesticidade, há também a mulher com total potencialidade de testar os limites de sua sexualidade, de mostrar ao espectador que nem toda mulher precisa estar presa a um casamento: na noite em que se conheceram, depois do banho, Francesca se olha no espelho e observa seu corpo de forma erótica - a única cena autoerótica protagonizada por uma mulher em toda a filmografia de Eastwood.

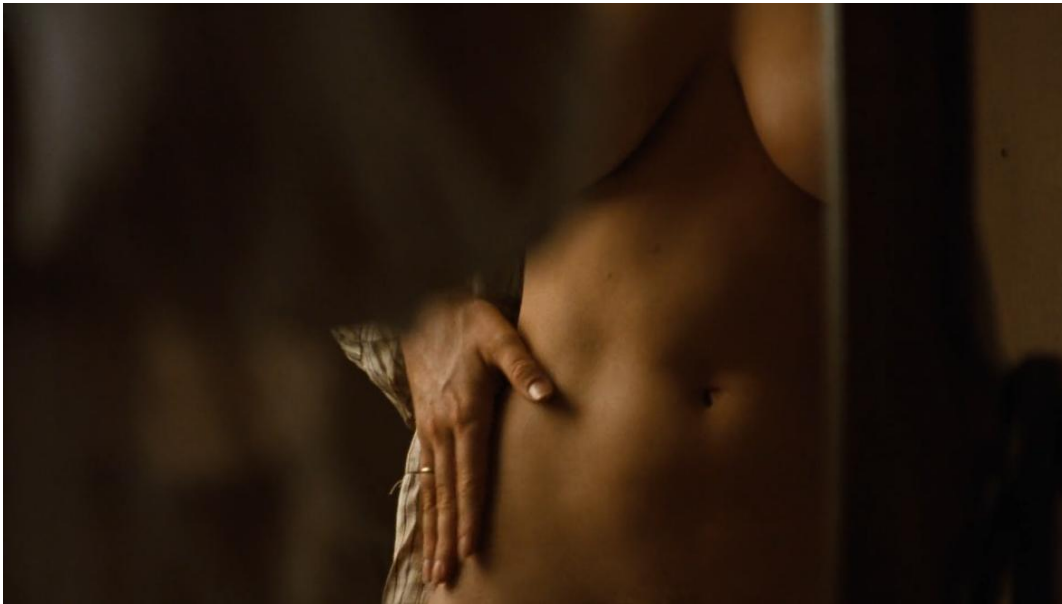


Figura 21 - Reflexo de Meryl Streep em *The Bridges of Madison County* (1995)

O melodrama de Clint Eastwood é realizado à moda antiga. Os elementos visuais de uma cidadezinha ruralista se misturam com a encenação clássica do realizador em conjunto com a requintada utilização do jazz tocado no pequeno rádio da casa de Francesca. *The Bridges of Madison County* se aproxima muito de *Brief Encounter* (1945), melodrama do inglês David Lean, no que diz respeito à subversão do romance. Eastwood e Lean tratam de não moralizar o adultério. Não há um vilão e outra personagem inocente, ou a vitória da virtude sobre o vício. Ambos os amantes em *The Bridges...* são cúmplices ordinários de um adultério que não pode sofrer qualquer tipo de punição, porque o amor sublime e avassalador do casal é a própria motivação para a traição, portanto, deve ser isenta de julgamentos. Não muito diferente de outros “heróis” de Eastwood, tanto Robert quanto Francesca seguiram seus próprios princípios éticos: se amarem.

É possível aproximar e relacionar o filme com alguns trabalhos de Douglas Sirk no que diz respeito aos clichês amorosos, mas em Eastwood não há excessos na utilização da cor e da iluminação. Pelo contrário, o *pathos* é alcançado pelo realismo da câmera e pela urgência de expressão emocional, não pelas imagens estilizadas e barrocas. Em *The Bridges of Madison County* o combate corporal e violento (registrado nos filmes anteriores de Eastwood) é substituído pelo toque carinhoso, pelo corpo-a-corpo num sentido erótico, mas igualmente despudorado e frontal. A forma de encenação para desenvolver a relação de Robert e Francesca é construída pela dimensão temporal. Há longos momentos de silêncio, onde se escuta somente o calar da noite, o ritmo é devagar, as ações ocorrem calmamente e casualmente. O tempo é curto para os amantes, e é preciso ser vivido intensamente. Por isso a necessidade de atrasar o relógio ao máximo. No primeiro beijo, o jazz de Johnny Hartman - com este filme Eastwood colocou de volta o músico no *status* que merece - ecoa sobre a viagem das mãos de Robert pelo corpo de Francesca, com o auxílio de divagares fusões na

montagem. Em uma cena, uma amiga de Francesca chega de surpresa em sua casa. Robert é obrigado a se esconder no quarto situado no andar superior. Horas depois, quando a intrusa vai embora, passou-se tempo suficiente para o fotógrafo refletir, decidir e perguntar a Francesca se ela não quer fugir com ele. A *mise-en-scène* no filme também é desenvolvida por sua precisão espacial: o realizador varia os planos entre médios e *close-ups* nos lugares interiores, auxiliando a construção física da relação amorosa, mas também alterna os planos entre gerais, aéreos e *travellings* quando escapa ao ambiente externo. Na despedida de Robert e Francesca, num dos momentos mais marcantes do filme, o fotógrafo sai da casa da mulher e entra dentro no carro. A câmera fica na sala de estar acompanhando o sofrimento de Francesca até que ela decide correr atrás do homem. O *travelling* a segue até o lado de fora na mesma velocidade da corrida, como se o momento de câmera compartilhasse de seu desespero por vê-lo partir e sumir na estrada.



Figura 22 - Meryl Streep em *The Bridges of Madison County* (1995)

O melodrama em *The Bridges of Madison County* se manifesta quando ao longo do filme percebemos que os filhos da protagonista compreendem os sentimentos da mãe e repensam seus próprios valores e amores, subvertendo a ideologia americana da época e trazendo uma questão pública (ética, social e moral) para a esfera privada. O melodrama aponta quando se ouve a *voice over* de Francesca narrando seu sentimento por Robert em detalhes quase imagéticos, para que os filhos sintam a sensação extraordinária, para entenderem que “esse tipo de certeza vem, mas apenas uma vez na vida.”⁷³

⁷³ Tradução minha. No original: “This kind of certainty comes but just once in a lifetime.”

Manifesta-se quando Francesca chora ao falar no telefone, quando acabara de fazer sexo com Robert; quando sente que o amor é por tempo determinado; quando está enciumada por mulheres que ela nem sequer conhece; ou quando avista Robert pela última vez, sabendo que sua decisão de abandoná-lo não tem mais volta. O tom melodramático é evidente quando Clint retrata as belezas naturais das pontes cobertas de Madison, no nostálgico gesto de fumar cigarros sem filtro, em caracterizar a casa da mulher em excessivos objetos de decoração e, ela própria - quando junta as poucas economias na ânsia de comprar um vestido barato para rever seu amor. Clint não tem medo de ser piegas, não tem receio da paixão e do beijo entre pessoas de meia-idade, e não acovarda ao enaltecer o amor súbito que raramente pode ocorrer entre duas pessoas. “Você acha que o que aconteceu conosco, acontece com qualquer um? Esta coisa que sentimos um pelo outro? Mal somos duas pessoas separadas neste momento. Algumas pessoas buscam isto a vida toda e nunca encontram. Outros nem acham que possam existir.”⁷⁴

Por fim, a cena da chuva. Os planos subjetivos e lentos de Francesca (sempre o ponto de vista dela), em composição com sua atuação, a música de Lennie Niehaus, os gestos, o crucifixo pendurado no retrovisor, a eterna espera no sinal aberto, e a montagem exata para juntar todos esses elementos aparentemente simples e transformá-los numa complexidade emocional e psicológica impressionantes. Eis o conflito: abrir ou não abrir a porta da velha camionete? Viver o grande amor ou largar anos de lealdade à família? Eis a resolução: a decisão em não continuar com a aventura amorosa. O ato revolucionário, cujas consequências são sentidas pelos filhos trinta anos mais tarde, só pode ser lembrado através das memórias escritas deixadas em forma de literatura e pelos objetos deixados por Robert.

Clint Eastwood não criou somente uma obra-prima do melodrama, mas o fez ultrapassando o limite do romance banal para a ordem mítica, que atravessa qualquer tempo. O amor entre Robert e Francesca é um milagre que deve ser guardado e lembrado por milênios.

⁷⁴ Tradução minha. No original: “Do you think that happened with us just happens to anyone? What we feel for each other? We’re hardly two separate people now. Some people search all their life for this and never find it. Other don’t even think it exists.”



Figura 23 - Sequência de *The Bridges of Madison County* (1995)

3.2. James Gray: *Two Lovers* e o destino melodramático

Num momento de grande predomínio da *glamourização* e excessos do cinema americano (no que diz respeito à computação gráfica e à curta duração dos planos), James Gray é um cineasta que crê nos pequenos gestos, na dramaturgia clássica e no ator, verificando assim, que é um realizador da essência, do cinema americano por excelência. A sua dramaturgia está ligada a uma tradição do cinema americano clássico (D. W. Griffith, por exemplo), porque a fluidez narrativa é conduzida pela interpretação dos atores, pelos diálogos, e principalmente, pelas expressões e gestos. Gray nega os artifícios que escapam à pura linguagem cinematográfica, pois faz um cinema de *pathos*, ou seja, de aproximação emocional, assim sendo, é um cinema que busca a imersão do espectador na obra pelo uso da *mise-en-scène*.

É um cinema que se aproxima muito do sistema estético proposto por Michel Mourlet, quando o mesmo escreveu *Sobre uma arte ignorada*⁷⁵, “um dos manifestos artísticos mais

⁷⁵ *Sur un art ignoré* (título original) foi publicado originalmente na *Cahiers du Cinéma*, em agosto de 1959.

diretos alguma vez escritos sobre o cinema” (AUMONT, 2008, p. 77), e que certamente enriqueceu a reflexão fílmica, efervesceu o pensamento crítico/cinematográfico e colocou a arte da *mise-en-scène* em primeiro plano, como já citado no subcapítulo sobre Douglas Sirk. O texto foi escrito em um período no qual algumas definições do conceito de encenação clássica foram desenvolvidos em paralelo ao surgimento do cinema moderno. Dividido em nove partes, algumas ideias do manifesto serão resumidas aqui para melhor compreensão do pensamento de Mourlet (1959): 1. Equilíbrio entre o documental e o feérico: é preciso captar o mundo de forma imediata e ordená-lo dentro de uma construção dramática, sem o uso de trucagens de câmera, artifícios de estilização ou barroquismo. Assim, o realismo de Rossellini é rejeitado, por se entregar somente ao documental e se esquecer da “féerie” (sustentação através do drama). Hitchcock também desagradará Mourlet, porque a câmera - na cena da vertigem de James Stewart em *Vertigo* (1958), por exemplo - emula sensações (os sentimentos interiores devem ser alcançados pela observação exterior, ou seja, a verdade da cena está no ator e não no movimento de câmera); 2. A preeminência do ator: o corpo do ator deve ocupar o centro do plano e ele deve determinar a geografia espacial. As ações (e gestos) dos atores devem estar em simbiose com o mundo e coexistirem entre si; 3. Fascinação:

“A absorção da consciência pelo espetáculo se nomeia fascinação: impossibilidade de se arrancar das imagens, movimento imperceptível rumo à tela de todo o ser tencionado, abolição de si nas maravilhas de um universo onde até mesmo morrer se situa no extremo do desejo. Provocar essa tensão rumo à tela aparece como o projeto fundamental do cineasta” (MOURLET, 1959).

A câmera cinematográfica tem como objetivo posicionar o homem diante do mundo. Mourlet também enfatizou que o cinema começava no sonoro. Julgava o cinema mudo como incompleto, e afirmou “que o som é uma implicação necessária das premissas visuais do cinema” (MOURLET, 1959). O pensamento de Mourlet, nesse sentido, vai ao encontro de André Bazin em *A Evolução da Linguagem Cinematográfica* e ao texto utópico (do mesmo autor) intitulado *O Mito do Cinema Total*. O mito “identifica a ideia cinematográfica com uma representação total e integral da realidade; ela tem em vista, de saída, a restituição de uma ilusão perfeita do mundo exterior, com o som, a cor e o relevo” (BAZIN, 2014, p.37). É preciso um total domínio do realizador para recriar um mundo a sua imagem e semelhança.

A Evolução da Linguagem Cinematográfica propõe uma teoria de evolução do cinema pela ideia de um progresso dialético, percorrendo acerca da passagem do cinema mudo para o cinema sonoro, primeiramente, distinguindo “no cinema de 1920 a 1940, duas tendências opostas: os diretores que acreditam na imagem e os que acreditam na realidade” (BAZIN, 2014, p. 96). Por imagem, ele entende como sendo a plástica (cenário, maquiagem, interpretação, iluminação e enquadramento); e a montagem como uma organização das imagens no tempo. Bazin vai se ater às produções americanas e francesas (principalmente de

Jean Renoir e Orson Welles) para defender a ideia de que o cinema falado anterior a Segunda Grande Guerra alcançou o equilíbrio e a maturidade, graças a elevação da montagem a um grau maior de realismo (que eliminava cada vez mais a plasticidade e as relações simbólicas entre as imagens), devido a utilização do plano-sequência, longas panorâmicas e profundidade de campo, nas quais são possíveis uma certa economia na montagem e a livre locomoção dos atores em determinado espaço/cenário (o que requer do espectador um mínimo de escolha pessoal e não somente as que o realizador impõe). Se bem utilizados, esses recursos afetam “as relações intelectuais do espectador com a imagem e, com isso, modifica o sentido do espetáculo” (BAZIN, 2014, p. 107). Assim, o cinema mudo, para o crítico, era uma arte incompleta. Nas palavras de Bazin:

“Em outros tempos, no tempo do cinema mudo, a montagem *evocava* o que o realizador queria dizer; em 1938, a decupagem *descrevia*; hoje, enfim, podemos dizer que o diretor *escreve* diretamente em cinema. A imagem - sua estrutura plástica, sua organização no tempo -, apoiando-se em um maior realismo, dispõe assim de muitos mais meios para redirecionar e modificar de dentro a realidade. O cineasta não é somente o concorrente do pintor e do dramaturgo, mas se iguala enfim ao romancista” (BAZIN, 2014, p. 112).

Mourlet (1959) acreditava que a *mise-en-scène* é a arte da epiderme. O espaço corporal dos atores, um gesto realizado por eles, são, portanto, fundamental para a sua definição de cinema. Uma ação se torna uma revelação, uma presença que escapa ao mundo sensível e se transporta para o mundo real.

Trabalhar com James Gray significa se aproximar de um cineasta que se afasta da ideia de gênero em seu sentido mais corriqueiro. Mesmo assim, é possível relacioná-lo ao melodrama. Porém, que melodrama é este? Para isso, faz-se necessário associar à estética de sua *mise-en-scène* a busca investigativa do diretor por uma realidade/verdade do mundo (hoje em dia visto de forma microscópica e detalhado), e no seu desejo de conhecer os sentimentos e as pessoas. Como Gray, com seu cinema “modesto”, utilizando recursos do melodrama, consegue trazer algo poderoso para a tela, numa montagem geométrica precisa? Onde está a força de seu cinema? Com o objetivo de refletir sobre as perguntas, será analisada sua obra mais poderosa: *Two Lovers*. O filme é uma releitura contemporânea do clássico *Noites Brancas*, de Fiódor Dostoiévski. Na entrevista com James Gray, o crítico de cinema português Luís Miguel Oliveira (2009) pergunta ao realizador se *Two Lovers* não seria uma adaptação de *Noites Brancas*, ao que Gray responde que foi uma inspiração distante, mas que a aproximação se dá mais no âmbito psicológico das personagens.

O conto de Dostoiévski foi escrito em 1848 e narra a história de um homem, denominado Sonhador, que vaga errante e solitário pelas ruas de São Petersburgo, onde o sol

não se põe por completo, dando uma atmosfera noturna de semi-luminosidade (daí o título do conto), e que certa noite conhece e se apaixona perdidamente pela jovem e ingênua Natenska. Durante quatro noites, os dois se encontram em local e hora determinada para conversarem. Ambos contam suas histórias. Natenska vive com a avó e com uma criada surda, e aluga um quarto vazio para inquilinos, com a finalidade de aumentarem sua renda mensal. Um desses inquilinos é um homem que se apaixona por Natenska, mas que se ausenta para uma viagem a Moscou, prometendo à jovem retornar um ano depois para se casarem. No dia em que o sonhador e Natenska se conhecem, é o dia exato do retorno do antigo inquilino.

Dostoiévski foge da característica literária que lhe foi taxado pelos seus romances anteriores, o Realismo, e entra de cabeça em uma história que se aproxima do Romantismo, onde a vida real se entrelaça com uma história de amor idealizada e personagens fantasiosos. Luchino Visconti, em sua adaptação do conto para o cinema com o título original *Le Notti Bianche* (1957), também deixa de lado o neorealismo que o tornara conhecido, para criar uma Itália onírica, cenários em estúdios, e uma iluminação controlada em belíssimos tons de cinza.

No livro *A mise-en-scène no cinema: do clássico ao moderno*, Luiz Carlos de Oliveira Jr., na conclusão de seu estudo, afirma que

“A *mise-en-scène* está longe de ter sumido do mapa, seja como conceito crítico, seja como modalidade de realização de filme. Clint Eastwood, James Gray, Jean-Claude Brisseau, Jacques Rivette, Claude Chabrol e Éric Rohmer são apenas alguns dos cineastas que praticaram nas duas últimas décadas uma *mise-en-scène* no sentido clássico do termo” (OLIVEIRA JR., 2013, p. 206).

Em *Two Lovers*, Leonard (Joaquin Phoenix) é um bipolar que mora com os pais. Depois de uma fracassada tentativa de suicídio, ele volta para casa e é avisado pelo pai de um jantar com os amigos da família. Na confraternização, conhece Sandra (Vinessa Shaw), que se mostra interessada em Leonard. Pouco tempo depois, conhece Michelle (Gwyneth Paltrow), sua vizinha. Leonard então fica dividido entre a conveniência de ficar com Sandra ou viver uma paixão adolescente com Michelle.

Luiz Carlos de Oliveira Jr. (2009), em sua crítica ao filme na revista *Contracampo*, cita uma passagem em que Leonard e Michelle saem juntos para uma casa noturna. Leonard dança com Michelle e tenta beijá-la no pescoço. O celular de Michelle toca e ela sai de perto para atender a ligação. Com sua demora em voltar, Leonard sai em busca da amada e a encontra fora da boate, chorando. Ela conta que tem um namorado que é casado. Leonard segura suas emoções para não desapontar Michelle e tenta reconfortá-la. Cabe aqui lembrar uma passagem do livro de Dostoiévski, quando a certa altura o Sonhador narra (o mesmo sentimento de Leonard na cena):

“Meu Deus, como pude sequer pensar nisso? Como pude ficar tão cego, quando sabia de sobra, que tudo aquilo já pertencia a outro, e quando devia dizer a mim mesmo que toda ternura e carinho... sim, seu carinho por mim... não eram mais do que a expressão de sua alegria ante o iminente encontro com ele e seu desejo de me fazer compartilhar dessa alegria ou simplesmente de desafogar comigo?” (DOSTOIÉVSKI, 2007, p. 47).

Logo após, ele sugere levá-la para a casa. Michelle diz que vai só pegar a bolsa que esqueceu dentro da boate. Leonard espera do lado de fora. O tempo passa e Michelle não aparece.

“Ele, apreensivo, descasca um adesivo que está colado num poste: é isso, é esse gesto que o filme busca, esse ponto culminante - ainda que discreto - do fluxo dramático, esse momento pleno em que o evento já traz em si sua própria narração, o objeto sua *mise-en-place*, o gesto sua *mise-en-scène*” (OLIVEIRA JR., 2009).

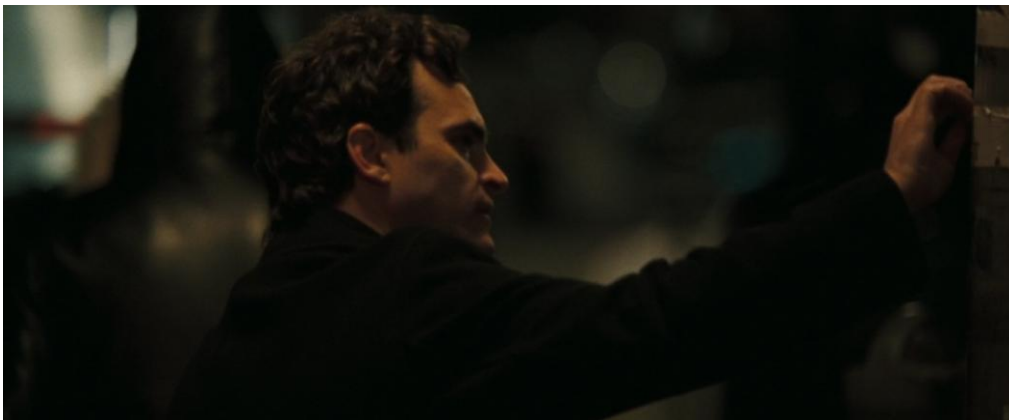


Figura 24 - Joaquin Phoenix em *Two Lovers* (2008)

A cena descrita acima também é utilizada por Marcello Mastroianni em *Le Notti Bianche*. Logo no início do filme, Mário (o sonhador do filme de Visconti) acaba de conhecer Natalia (Natenska) e sugere acompanhá-la até sua casa, mas não obtendo resposta imediata, ele segue para uma parede e arranca um pedaço de um anúncio no jornal, que está colado no concreto. As referências de James Gray não param por aí. Anteriormente a esta cena de *Two Lovers*, Joaquin Phoenix invade a pista de dança em um momento de raro exibicionismo e felicidade. Marcello Mastroianni faz o mesmo em uma cena num bar, quando outro rapaz mais jovem (um dançarino nato), exhibe sua qualidade a Natalia. Mário, meio enciumado, entra na

roda e tenta mostrar que também sabe dançar. Meio desajeitado, consegue arrancar sorrisos e palmas das pessoas que o assiste.

Two Lovers se aproxima mais do filme de Visconti do que do livro de Dostoiévski. Em uma cena do filme de Gray, quando Leonard vai de táxi a um jantar com Michelle e o namorado, ele vê uma *New York* idealizada, em suave câmera lenta, iluminada, acompanhada de uma música orquestrada. James Gray, aliás, utiliza cores determinantes em várias cenas durante o filme, como as utilizadas por Douglas Sirk (mas não estilizadas e saturadas), que ajudam a criar a atmosfera de desejos do filme, enfatizando o tom melodramático e atemporal da obra, não por acaso, Leonard, que também é um fotógrafo amador, ainda utiliza uma câmera analógica e tem preferência pela fotografia de paisagens urbanas em preto e branco.

James Gray comenta para Luís Miguel Oliveira que a “ideia era que o cenário funcionasse por camadas, camadas de História, e sugerisse uma sedimentação progressiva, de uma geração para outra, da cultura russa no modo de vida americano” (OLIVEIRA, 2009). Toni D’Angela, no texto *A Bifurcação do Desejo*, focou muito neste aspecto, dizendo que os cenários são essenciais para a construção narrativa do filme e de seu subtexto, notando que Sandra está sempre em locais internos, segura e envolta da família. Já Michelle - “lunática, frágil, objeto de voyeurismo, movendo-se entre os extremos e o estupor: droga, discoteca, aborto” (D’ANGELA, 2011) -, caminha ao ar livre, nas ruas, exposta ao clima cinzento e gélido de Nova Iorque. Cita especialmente a cena de sexo no terraço *hitchcockiano*: “Com Sandra faz amor debaixo das cobertas, na cama do seu quarto, em plano médio; com Michelle no terraço” (D’ANGELA, 2011).



Figura 25 - Joaquin Phoenix e Gwyneth Paltrow em *Two Lovers* (2008)

Luiz Carlos de Oliveira Jr. (2009) também chamou a atenção para a referência sutil de James Gray a Hitchcock. Leonard persegue Michelle até o metrô “como quem persegue uma Imagem ou uma Ideia”, obsessão (vertigem sentimental e não acrofóbica) que nos remete ao

detetive Scottie em *Vertigo*. Leonard também é fotógrafo (como o personagem de James Stewart em *Rear Window*) e observa Michelle pela janela de seu apartamento.

Cléber Eduardo, no texto crítico *Um Cineasta*, faz uma análise relacionando algumas cenas de *Two Lovers* com o pensamento de Pasolini sobre a organização estética da subjetiva indireta livre, ou seja, quando a câmera (em terceira pessoa) passa a primeira pessoa, numa espécie de transferência entre filme/narração e personagem. “Não se trata de um plano subjetivo, portanto, porque a câmera não reproduz o olhar do personagem, mas é um plano de subjetividade, porque a câmera expressa o personagem em sua movimentação” (EDUARDO, 2009). A *mise-en-scène* de Gray, para Cléber, está nesses movimentos geniais, mas também na extração emotiva dos personagens (olhares e silêncios).



Figura 26 - Organização estética da subjetiva indireta livre em *Two Lovers* (2008)

Segundo Robert Lang (2014, p. 187), nos melodramas de Griffith o rumo das personagens era conduzido por uma vontade divina, um Deus cristão. Nos anos 1930, com a crise de desemprego e o aumento significativo da pobreza nos Estados Unidos da América, o destino era de cunho social: o sofrimento de alguém não é causado por uma pessoa má, mas por fatores socioeconômicos. Já nos anos 1940 e 1950, o cenário irá mudar mais uma vez. O discurso torna-se psicanalítico, visto que a luta da personagem é por uma identidade pessoal dentro de um contexto familiar: o melodrama “funciona ao tocar nas áreas sensíveis de repressão sexual e da frustração; o deleite que provoca vem do conflito não entre inimigos, mas de pessoas unidas por laços de sangue e amor” (MULVEY, 2012, p. 105).

A dicotomia “destino” (casamento “forçado” pelos pais ou outro fator externo) *versus* “livre-arbítrio” (luta do homem em se casar com a mulher que ama) está presente em alguns

melodramas, como nos de Douglas Sirk, e se torna uma das características marcantes do gênero, visto que também podemos identificar essas duas forças em *Two Lovers*. Lang (2014, pp. 196-197) salienta que Leonard é judeu, o que significa, numa sociedade americana em que se tem uma identidade pluralizada, que o herói não pode escapar de seu destino: casar com alguém de dentro da comunidade judaica. Seus pais querem que ele se case com Sandra, judia, filha de um casal que está comprando a empresa de limpeza à seco da família. No começo do filme, Leonard revela a Sandra que era noivo de uma mulher (provavelmente não-judia) que o largou, porque a certa altura descobriu que tinha uma anomalia genética, a de *Tay-Sachs*, que a impossibilitava de ter filhos, pelo fator hereditário da doença. Desde então, seus pais ficam o tempo todo vigiando Leonard para que uma eventual tentativa de suicídio não se repita. Metaforicamente, eles querem que Leonard não se apaixone novamente por outras mulheres que não sejam da comunidade judaica, já que fica claro que Sandra pode ser a solução de todos os problemas do protagonista. Isso acarreta duas coisas: a primeira, e mais óbvia, é que ele não ama Sandra como ama Michelle; a segunda é que terá que aceitar um emprego monótono, mas confortável, nos negócios do sogro, sendo que Leonard explicita ao longo do filme seu desejo em seguir uma carreira de fotógrafo.

Quando Leonard tenta quebrar todo contato com sua amada vizinha e está aparentemente feliz com Sandra, Michelle liga pedindo socorro. Leonard vai ajudá-la e descobre que ela estava grávida e sofreu um aborto espontâneo. Os dois voltam a ficar conectados. Michelle, então, comenta que vai deixar o namorado e viajar pra São Francisco. Decidido a ir com ela, Leonard compra duas passagens pela internet e marca um encontro para irem ao aeroporto, no mesmo dia em que a mãe de Leonard (interpretada por Isabella Rossellini) dá uma festa em sua casa. Na hora do encontro, Michelle desiste da viagem, alegando que seu amado resolveu separar da esposa. Leonard, abalado, vai à praia para se matar (o que supomos pela referência a primeira tentativa de suicídio na ponte). No entanto, quando a água do mar bate em seus pés, uma luva (presente de Sandra) cai de seu bolso. Leonard pega-a de volta. A luva, aqui, é a metáfora de seu destino já traçado, e a marca sutil do melodrama apresentado por James Gray: o retorno à tradição familiar judaica e o desejo de seus pais de casarem com uma mulher da mesma comunidade. Ele volta para casa e entrega a Sandra o anel de noivado que tinha comprado primeiramente a Michelle. Leonard chora, os dois se beijam e se abraçam. O filme termina com um olhar do protagonista para a câmera, antes de um movimento em *travelling* se afastar do casal.



Figura 27 - Joaquin Phoenix olha diretamente para a câmera em *Two Lovers* (2008)

Joaquin Phoenix no papel de Leonard é o ator que tanto Michel Mourlet buscou, cujo corpo, voz e rosto são tingidos de uma intensa capacidade passional. Num momento em que a cinematografia americana atual glorifica a hiperestilização, James Gray corre na direção contrária. Assim, conseguiu criar um dos filmes mais significativos dos últimos anos. Não seria exagero dizer que ele é um dos cineastas americanos mais importantes hoje em atividade: várias décadas vão se passar antes de se chegar a um consenso sobre o lugar que ele deve ocupar na história do cinema. Fato é que, por ser um cineasta com poucos filmes em seu currículo, não foi ainda devidamente estudado, e até mesmo compreendido.

3.3. Todd Haynes: reciclagem e atualização do melodrama doméstico

Todd Haynes é reconhecido como o grande cineasta norte-americano atual do melodrama. Dentre as obras principais inseridas no gênero, encontram-se a minissérie de televisão *Mildred Pierce* (2011), *Far From Heaven* (2002) e *Carol* (2015).

Em *Far From Heaven*, Haynes recicla a forma do melodrama doméstico cristalizada por Douglas Sirk, realizando uma reprodução reverente ao estilo do realizador alemão, abordando os temas de maneira mais explícita - e colocando outros em evidência (em especial, a sexualidade). Logo na cena de abertura, Haynes emula o plano inicial de *All That Heaven Allows* (1955)⁷⁶, passeando com uma grua sob as árvores de outono numa pequena cidade do Connecticut. A *mise-en-scène*, o *design* de créditos, as fusões entre os cortes dos planos e a simulação do *technicolor* remetem o espectador familiarizado imediatamente a uma intertextualidade com o cinema sirkiano. Nos primeiros diálogos, observa-se que as palavras não fluem naturalmente. Os dizeres são quase declamados e muitas das pronúncias não soam naturais. Neste sentido, pode-se dizer que é um filme mais preocupado com as

⁷⁶ O ensaio audiovisual *Douglas Sirk & Todd Haynes*, editado por Nicolás Longginotti, mostra a similaridade da *mise-en-scène* de *Far From Heaven* e *All That Heaven Allows*. Disponível em: <https://vimeo.com/242898320>.

possibilidades refratárias de um cinema clássico americano dos anos 1950 do que com a pura representação ou imitação linguística.

“Retomar a linguagem do melodrama é repensar a imagem que a América fez de si mesma durante o boom da sociedade de consumo e da cultura dos gadgets, e como vendeu essa imagem para o resto do globo. Afirmar que esse mundo vendido há 50 anos é um mundo “longe do paraíso” - por reprimir os únicos sentimentos que são significativos, por vender uma imagem falsa de perfeição, por trazer um povo inteiro entronizar imperativos morais fortes demais para serem sustentados - parece ser a verdadeira preocupação do filme de Todd Haynes” (GARDNIER, 2002).

Em 1957, Cathy Whitaker (Julianne Moore) é casada com Frank Whitaker (Dennis Quaid). Os dois, e os filhos David (Ryan Ward) e Janice (Lindsay Andretta), levam uma vida tranquila e estável num bairro de classe média. Frank é um executivo respeitado no mundo corporativo, enquanto que a esposa se ocupa em administrar o lar e os afazeres domésticos. A família começa a se desestruturar quando Cathy descobre que o marido sente-se atraído por outros homens, fato que abre possibilidade para um *affair* entre Cathy e seu jardineiro Raymond Deagan (Dennis Haysberta).

A tradicional família de classe média, a personagem feminina como centro da narrativa, a mulher oprimida que resiste à sua liberdade e desejos, e questionamentos a determinados assuntos tabus, estão tanto em *Far From Heaven* quanto em alguns dos melhores melodramas de Douglas Sirk. Em paralelo isso, Haynes acrescenta o desejo secreto de um marido por homens, e o relacionamento inter-racial de uma mulher branca por um jardineiro negro. Se Sirk utiliza molduras, espelhos e signos para caracterizar e, ao mesmo tempo, denunciar uma moralidade da classe burguesa, Haynes também o faz. A televisão, símbolo de representação de prosperidade, é um objeto frequentemente enquadrado por Todd Haynes, por mais que a TV não tenha um papel narrativo tão significativo como em *All That Heaven Allows*. O espaço libertário de “fora de casa” também entra em conflito com o ambiente interno - é no jardim e nos passeios longe dos lugares familiares que Cathy e Raymond se entregam à paixão. Na convivência social da protagonista, como em Sirk, também é onde se dá todo olhar julgador e condenatório do círculo de amizade da protagonista.

Todos os excessos explorados por Sirk são utilizados por Haynes. A música composta por Elmer Bernstein acompanha boa parte das cenas, auxiliando na criação da emoção. A cor e a iluminação de Edward Lachman, por exemplo, têm papel fundamental na narrativa - e é tão antirrealista e saturada quanto nos filmes de Douglas Sirk. O azul (solidão, opressão) é a cor predominante, alternando continuamente com o verde (nos momentos em que as emoções e desejos dos personagens se sobressaem frente à moralidade imposta pela

sociedade). Em uma cena, Frank caminha pelas ruas ao final do trabalho. A luz que prevalece no ambiente externo é a azulada, mas quando ele resolve entrar em um bar frequentado por homossexuais, nota-se claramente o tom esverdeado do local. Em outra cena, Cathy flagra o marido beijando outro homem em seu escritório, e novamente há a alternância da luz azul para a verde.



Figura 28 - Tons de azul e verde em *Far From Heaven* (2002)

Os excessos melodramáticos tratados por Haynes também giram em torno da homossexualidade de Frank e o romance inter-racial de Cathy e Raymond. Ao ser surpreendido por Cathy, o marido confessa que já sentira este tipo de atração por outros homens no passado. Na tentativa de salvar o casamento, o casal decide procurar a ajuda de um psiquiatra, que chega a sugerir tratamento à base de choque para a “cura da doença”. Quando tudo parecia resolvido, após a festa natalina (símbolo de união e felicidade familiar), Frank e Cathy resolvem sair de férias para Miami. Lá, Frank se envolve com um jovem, se apaixona e, no retorno a Connecticut, pede o divórcio se entregando aos seus sentimentos e aceitando a impossibilidade de “conversão”. O que antes era visto como doença por Frank agora é sinônimo de liberdade.

Ao perceber que seu casamento está acabado, Cathy declara sua paixão por Raymond. Antes, a filha do jardineiro havia sofrido uma agressão por parte de três crianças brancas. Cathy, na volta de Miami, é informada do acontecido por sua empregada doméstica Sybil (Viola Davis). Ela corre para encontrar Raymond, e lá na casa do jardineiro é avisada que a família vai se mudar para Baltimore. Ela se oferece para ir junto, mas Raymond recusa o pedido com medo da filha sofrer mais represálias por estar acompanhado por uma mulher branca. A despedida na estação de trem parece não ser definitiva, mas reforça a denúncia a uma sociedade que reprime as mulheres. Frank, apesar das dificuldades de aceitação

homossexual da época, assume-se e vai tentar viver uma vida normal com o jovem namorado. No entanto, Cathy é julgada por toda comunidade por supostamente estar envolvida com um homem negro.



Figura 29 - Julianne Moore e Dennis Haysbert em *Far From Heaven* (2002)

Anthony Kaufman, na entrevista a Todd Haynes, elogia (e provoca) o realizador dizendo que *Far From Heaven* é um dos maiores filmes experimentais convencionais de todos os tempos: Convencional porque técnica e estilisticamente está inserido na tradição do cinema clássico; Experimental porque, ao apropriar-se de um repertório já consolidado, é preciso catalisar os emblemas da modernidade através das sensações que o melodrama e a encenação clássica possibilitam.

“(...) as pessoas falam sobre esse filme baseado na relação entre sinceridade e ironia. E eu penso diferente. Eu acredito que ele é sobre os sentimentos intensos que só vêm da linguagem dos filmes sintéticos, que só vêm das experiências artificiais que conhecemos do cinema, por isso mesmo, investimos em sentimentos intensos.” (HAYNES, 2014, p. 111)⁷⁷.

Sirk é o cineasta que aposta na relação entre sinceridade e ironia. A intertextualidade e o estilo sirkiano estão presentes no filme de Haynes, e por isso mesmo, é necessário distanciar-se dele.

⁷⁷ Tradução minha. No original: “(...) people talk about this film in relation to sincerity versus irony. And I think it’s different. I think it’s about the intense feelings that only come from synthetic film language, that only come from artificial experiences that we know from film, but we nevertheless invest with intense feeling.”

“Em [*Far From Heaven*] há também algum sentimento lacunar em relação ao melodrama dos anos 50. Mas dessa vez esse sentimento não decorre de nenhum cinismo em relação ao conjunto de filmes emulados, e sim de diferença na proposta e no tempo: enquanto os melodramas exigiam a imersão total do espectador na tela para que funcionasse o efeito estético, Todd Haynes precisa fazer com que esse elo seja rompido nos momentos certos - a cena em que as colegas da filha de Cathy se afastam dela, com uma encenação e disposição de lugares inteiramente conotativa, jamais poderia estar num filme de Sirk. Na superfície podem acreditar que Haynes seja simplesmente um contador de histórias, mas hoje ele muito mais para "o cineasta mais militante da América" (GARDNIER, 2002).

Em *Carol*, o enredo também se passa na década de 1950. Haynes moderniza o melodrama colocando no ecrã o tabu da sexualidade de maneira ainda mais subversiva do que *Far From Heaven*. O filme não trata apenas do adultério, desigualdades econômicas e diferenças de classes sociais, mas também foca na relação sexual entre duas mulheres. Os excessos do melodrama aparecerão em *Carol* no uso dos signos da direção de arte, abusando da utilização de espelhos, superfícies, texturas, objetos de vestuário (roupas, joias, carros de luxo), janelas distorcidas cobertas de chuva, desfoques de luz. Todd Haynes - e o diretor de fotografia Ed Lachman - optaram por filmar *Carol* na bitola 16mm e dar granulação ao filme como forma de auxiliar na construção da relação interpessoal presente na obra⁷⁸. Mas desta vez, o cineasta faz uma revisitação a *Brief Encounter* (1945), o melodrama já citado de David Lean. Haynes utiliza de um formalismo maneirista - o que define seu estilo de *mise-en-scène* simbolista.

No filme, Therese Belivet (Rooney Mara) trabalha como vendedora em uma loja de departamento de Manhattan e tem como *hobby* a fotografia. Carol (Cate Blanchett) é uma mulher madura, rica e elegante, que passa por uma crise no casamento. Dias antes do Natal, com o intuito de comprar um presente para a filha, conhece Therese na loja. Já no primeiro encontro, as duas mulheres sentem-se atraídas uma pela outra, mas para continuarem juntas precisam enfrentar as convenções da sociedade, ao mesmo tempo em que Carol é ameaçada de perder a guarda da filha depois que o marido descobre a relação extraconjugal e homossexual da esposa. Impedida de passar o Natal com a filha, Carol convida Therese para uma viagem.

Em termos de comparação, *Carol* é similar a *Far From Heaven* quanto à abordagem do tema, a opressão feminina, e o uso constante da música⁷⁹ (que extraem poderosas sensações). Porém, diferem no estilo de encenação. Se em *Far From Heaven* a emoção é sentida por

⁷⁸ A *mise-en-scène* em *Carol* foi inspirada nos trabalhos do fotógrafo Saul Leiter.

⁷⁹ A trilha sonora de *Carol* foi composta Carter Burwell.

elementos da cor e da luz saturada e antirrealista, em *Carol* os meios efetivos de transmitir os sentimentos são os planos mais soltos, a câmera livre, um padrão sistemático de gestos e ações ordinárias, além da escolha de planos mais fechados. *Carol* possui sua força na relação entre os objetos, corpos, ações e fator climático. O fumar de um cigarro, uma mão no ombro, um desvio de olhar, o disco de vinil, o trem de brinquedo, a mala de viagem, uma câmera fotográfica, um revólver, o cair da neve, o frio dos ambientes externos, a chuva que texturiza os vidros dos carros, enfim, gestos e objetos aparentemente simples, tornam-se extremamente complexos quando relacionados à forma de narrar e a interação entre as duas mulheres.

O filme se inicia com o som de um trem - elemento antecipador da relação afetiva entre Therese e Carol, e o meio de transporte narrativamente fundamental em *Brief Encounter*. O comboio metaforiza primeiro movimento de sedução, a aproximação, e eletriza a atração fatal entre Therese e Carol. Dentro de um restaurante, o casal de mulheres estão sentadas em uma mesa, quando chega um amigo de Therese. Sem querer interromper a conversa, Carol se despede colocando a mão no ombro da amada. Da mesma maneira, em *Brief Encounter*, numa das cenas finais do filme, Trevor Howard realiza o mesmo gesto em Celia Johnson. São estes toques reverenciais que fazem de *Carol* um melodrama poderoso. É o gesto delicado, que salta a tela, a força motriz da relação entre as duas personagens. Se a homossexualidade era tabu e uma questão de (i)moralidade naquele período, é mais propenso sugerir do que dizer.



Figura 30 - Semelhança de gestos em *Brief Encounter* (1945) e *Carol* (2015)

Os melodramas de Todd Haynes optam cuidadosamente pela verossimilhança de estilo e nostalgia, dentro dum discurso conotativo, porém reflexivo, para realizarem uma crítica não só à hipocrisia da época retratada (os anos 1950), mas também à contemporaneidade, uma vez que os assuntos abordados continuam atuais. Seu cinema funciona como forma de potencializar e atualizar o melodrama, mostrando que as crises e moralidades de um passado aparentemente distante, ainda reverberam no presente. A apropriação de estilo de outros

mestres do melodrama serve para enraizar e trazer questionamentos modernos (homossexualismo, racismo), que por sua vez, possuem suas raízes em outros tempos.

Conclusão

O melodrama se concretizou por sua linguagem cênica, expressiva, gestual e visual, apoiada pela emoção e sustentada pela utilização da música. Desde o surgimento no teatro pós-Revolução Francesa, passando pelos primeiros anos do cinema e se perpetuando até os dias de hoje, nota-se que o gênero sempre foi uma reação involuntária do contexto histórico, social, político e estético de determinado período. Este prolongamento demonstrou que o melodrama possui uma força imensurável e um poder extraordinário de se reinventar a partir de uma demanda social por novas formas de narrativa. Este fato é perceptível por quatro razões: o efeito moralizante do melodrama, a imaginação melodramática, o estilo de encenação realizado pelo autor/cineasta e pela identificação do público com a obra.

Entende-se por efeito moralizante a valorização das virtudes, da família, do senso de propriedade, dos valores éticos e morais, e a denúncia à estrutura social. É nesta sociedade pós-sagrada (apontada por Peter Brooks) que a imaginação melodramática se faz presente. Ela é um modo de percepção desse mundo, capaz de elucidar a moralidade e articular o universo moral, através da expressividade e excessos narrativos, que, por sua vez, são alcançadas pela *mise-en-scène* (enquadramento, gesto, luz, movimento). Potencializado pela encenação, o estilo de imaginação da consciência moderna torna-se visível porque há a necessidade de engajamento, identificação e cumplicidade com o público. A relação de sensibilidade e empatia com o espectador é atingida pelo caráter moralizante do melodrama e por seus modos excessivos.

D. W. Griffith foi um dos pioneiros a legitimar os procedimentos melodramáticos no cinema, fazendo-os por meio da experimentação dos pontos de vista. O aparato cinematográfico possibilitou ao cineasta explorar as potencialidades emocionais do *close-up* e da montagem. Os melodramas de Griffith resgatam a fórmula tradicional do gênero advindo do teatro (polarização entre bem e mal, valores familiares e religiosos) e introduz uma divisão em duas frentes, utilizando uma estrutura moral sistêmica: em *Broken Blossoms*, a personagem da cidade é impossibilitada de concretizar seu amor pelas intempéries dos grandes centros urbanos; Já em *True Heart Susie*, a protagonista opta pela vida pacata do campo e renuncia tudo em prol da felicidade do amado.

Frank Borzage, por outro lado, deixa a crítica social em segundo plano para enaltecer a beleza espiritual do amor. A salvação de suas personagens acontece através da satisfação amorosa, porque o amor é indestrutível a qualquer força externa. O poder de seus melodramas (tanto em *7th Heaven* quanto em *Lucky Star*) se faz presente pela sutileza e sensualidade dos gestos. Borzage, ao apostar no sentimentalismo individual, abriu caminho para que outros cineastas seguissem o mesmo passo.

Stella Dallas, de King Vidor, é uma referência do melodrama materno. Stella é o próprio excesso melodramático: uma mãe redentora que sacrifica sua imagem, ambição e ascensão social em favor da felicidade da filha. O papel social imposto pelas mulheres da

época, faz com que a personagem abdique de sua vida. Contudo, o espectador se identifica com a vitimização, porque há ali um reconhecimento de uma grande virtude.

John M. Stalh, com *Leave Her to Heaven*, realizou um melodrama com características do *noir*, colocando a *femme fatale* e o crime como elementos centrais na obra. O modo melodramático é ativado pela contradição entre a saturação de cores no uso da tecnologia *technicolor* e a perversidade da protagonista. Ellen suicida-se e “paga” pelos seus assassinatos, ao mesmo tempo, em que a ordem é restaurada com a inocência de Ruth por meio do sacrifício do herói Richard.

Em *Letter From an Unknown Woman*, Max Ophuls, de maneira clássica e autorreflexiva, cria um melodrama no sentido estrito do termo (combinando ação dramática e música). Os movimentos de câmera em conjunto com a harmonização dos espaços, gestos, sons, a ironia do realizador e a repetição excessiva, trabalham concomitantemente para alcançarem a expressividade e o *pathos*.

Ray, por sua vez, atinge a emotividade pela assertiva direção de arte e demônios psicológicos das personagens. Individualistas (as lutas e os conflitos são de ordem interna), eles levam a vida de acordo com seus próprios princípios éticos e morais, desmoronando a estrutura social, familiar e religiosa que os envolvem, com o objetivo de implicitamente denunciarem uma sociedade doente, de valores e virtudes questionáveis.

Vincente Minnelli e Douglas Sirk com seus melodramas domésticos, chamaram a atenção para os críticos voltados à teoria da psicanálise (Laura Mulvey, por exemplo). Escreveu-se muito sobre a relação contraditória entre a repressão sexual, a lógica patriarcal e o sistema estético proposto por estes realizadores: a emoção é acionada por meio da *mise-en-scène* e produzida com o intuito de explorar esta frustração psicológica. Se por um lado a encenação é acusada de suscitar a repressão, por outro, ela revela desejos reprimidos das personagens e denuncia a sociedade hipócrita que as cercam.

Nos melodramas de Minnelli não existe a possibilidade de uma personagem transitar entre o real e o imaginário (como em seus musicais), pois há uma pressão social e moral que impede estas personagens de realizarem tal passagem, ou melhor, as personagens encontrarão em seu caminho uma moralidade pré-concebida, o choque da dura realidade e a inescapável força do destino. Sua *mise-en-scène* anti naturalista é desenvolvida pela composição pictórica do enquadramento e pela utilização psicológica e emocional da cor (que possui a função de violentar a realidade). Já Douglas Sirk, principal referência para quem deseja se aventurar no gênero, utiliza-se de uma aparente realidade, do drama sobrecarregado, de metáforas e símbolos numa sofisticada composição plástica, para dar corpo a uma moralidade oculta (expor vícios e virtudes) - própria da imaginação melodramática.

Com o passar dos anos, o melodrama não parou de se reinventar. Em 1995, o clássico *The Bridges of Madison County*, de Clint Eastwood, é narrado sob o ponto de vista de Francesca, mulher que vive em uma comunidade rural preconceituosa, mas que não tem medo de vivenciar ao máximo o amor que nutre pelo fotógrafo Robert. Na narrativa, importa

menos o julgamento das pessoas do que a intensidade da paixão. Portanto, Eastwood desmoraliza o adultério, invertendo a lógica tradicional dos melodramas canônicos. A encenação do realizador é realista, marcada pelos gestos e ações impudicas, ritmo lento e valorização dos silêncios. No filme, o melodrama se manifesta pelo retorno à forma clássica e à nostalgia das memórias (o amor idealizado que poucas pessoas conhecem), dos espaços e objetos.

James Gray mostra o mundo como ele realmente é. As personagens de *Two Lovers* são pessoas comuns, frágeis, que quase não têm controle sobre o que acontece na narrativa, e são afetadas pelas consequências de suas próprias ações. Gray é subversivo porque evidencia em sua obra as convenções do classicismo formal e a fluência dramática, ao mesmo tempo em que imprime uma autenticidade emocional, alcançada exclusivamente pela *mise-en-scène*. É a supremacia dos gestos, na tentativa de transformar os sentimentos em uma linguagem palpável. Uma questão importante mostra a complexidade das personagens e ajuda a dar o tom melodramático ao filme: a luta entre a liberdade (livre-arbítrio) e a força do destino (regresso à tradição familiar). Ao contrário da *mise-en-scène* de Douglas Sirk, por exemplo, que registra com composições plásticas sofisticadas, cores extravagantes que expressam a subjetividade e os conflitos internos e externos de suas personagens, (re)significando a realidade do mundo, *Two Lovers* é um filme que busca o rosto e o gesto conciso, minimalista, a voz suave. Gray parte de sua crença na dramaturgia para relacionar e colocar seus personagens no mundo, utilizando movimentos de câmera sutis, música discreta e cortes precisos.

Por outro lado, Todd Haynes é um cineasta que se aproxima do cinema sirkiano. Tanto em *Far From Heaven* quanto em *Carol*, são retratadas famílias comuns e cotidianas, revelando personagens femininas complexas, que resistem às pressões da sociedade em prol de suas liberdades, desejos e emoções. Haynes cria um cenário melodramático inspirado no mundo artificial de Douglas Sirk, reciclando os aspectos estilísticos dos melodramas dos anos 1950. Contudo, Haynes atualiza e moderniza estes melodramas colocando no ecrã temas e tabus contemporâneos de maneira reflexiva e explícita, tendo necessariamente que recorrer a um passado cinematográfico já consolidado.

De uma maneira ou de outra, utilizando um estilo ou outro, a permanência do melodrama no cinema está diretamente ligada aos processos correntes da modernidade e a estrutura organizacional da imagem e sons, em suma, a *mise-en-scène*. Enquanto houver meios de emocionar o espectador e destacar uma moralidade oculta (imaginação melodramática), o melodrama, por sua forma flexível, será facilmente apreendido pelas novas formas tecnológicas - vale lembrar que em sua origem o melodrama criou suas bases a partir de um público completamente novo durante o processo da revolução burguesa. “A expansão dos *media* no final do século XX renova o espaço para o estilo melodramático, em vez de decretar-lhe a completa superação, como o advento da expressividade moderna autorizaria prever.” (HUPPES, 2000. P. 155).

Este estudo é uma pequena amostra das possibilidades que o melodrama pode oferecer no cinema (e nas novas formas artísticas). As reflexões deixadas aqui poderão servir de referência para trabalhos futuros sobre o mesmo tema. Os assuntos tratados nesta dissertação poderão servir de guia para uma pesquisa mais abrangente (não só focada no cinema norte-americano). Diversos cineastas como Kenji Mizoguchi, Mikio Naruse, Rainer Werner Fassbinder, Pedro Almodóvar, Guy Maddin, Wong Kar-Wai, Lars Von Trier, Leos Carax, dentre outros, merecem terem suas obras revisitadas sob a ótica do melodrama.

Bibliografia

ALPENDRE, S.; OLIVEIRA JR., L. C. (2011). *Vincente Minnelli: cinema de música e drama*. Rio de Janeiro: CCBB.

ARAÚJO, I. (2012). *Um cineasta quase clássico*. In: CARDOSO, G. Clint Eastwood - Clássico e Implacável. São Paulo: CCBB, p. 90-97.

ASTRUC, A. (2012). *Nascimento de uma nova vanguarda: a câmera-stylo*. Disponível em: <http://focorevistadecinema.com.br/FOCO4/stylo.htm>. Consultado em: 17/12/2018.

AUMONT, J. (2008a). *Moderno? Por que o cinema se tornou a mais singular das artes*. Campinas: Papirus.

AUMONT, J. (2008b). *O cinema e a encenação*. Lisboa: Edições Texto & Grafia.

BAECQUE, A. (2010). *Cinefilia: Invenção de um olhar, história de uma cultura, 1944-1968*. São Paulo: Cosac Naify.

BALÁZS, B. (1983). *A face do homem*. In: XAVIER, I. (org.). A experiência do cinema. 4. Ed. Rio de Janeiro: Graal, p. 92-96.

BALTAR, M. (2007). *Realidade lacrimosa: diálogos entre o universo do documentário e a imaginação melodramática*. Tese de doutorado apresentada na Universidade Federal Fluminense. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=93429. Consultado em 20/01/2019.

BAZIN, A. (2014). *O que é o Cinema?* São Paulo: Cosac Naify.

BILAC, O. (2006). *Poesias*. São Paulo: Martin Claret.

BISKIND, P. (2011). *Juventude transviada: Nicholas Ray nos anos 1950*. In: BRITO, T.; CANTARINO, E. O cinema é Nicholas Ray. São Paulo: CCBB, p. 157-166.

BORDWELL, D. (2005). *O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos*. In: RAMOS, F. (org.). Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional. São Paulo: Senac, v. II, p. 277-301.

BOUQUET, S. (2012). *Clint Fucking Eastwood*. In: CARDOSO, G. (org). *Clint Eastwood - Clássico e Implacável*. São Paulo: CCBB, p. 72-80.

BOURGET, J. L. (2005). *Sirk and the Critics*. Disponível em: <https://brightlightsfilm.com/sirk-and-the-critics>. Consultado em: 22/04/2019.

BROOKS, P. (1995). *The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, melodrama, and the mode of excess*. New Haven: Yale University.

CARR, J. (2017). *Ophuls, Max*. Disponível em: <http://sensesofcinema.com/2017/great-directors/max-ophuls/>. Consultado em: 19/05/2019.

COSTA, J. B. (2009). *Lucky Star, Frank Borzage, 1929*. Disponível em: <http://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO1/benard-lucky.htm>. Consultado em: 28/10/2018.

D'ANGELA, T. (2011). *A Bifurcação do Desejo*. In: Revista Foco. Disponível em: <http://focorevistadecinema.com.br/FOCO3/amantes3.htm>. Consultado em: 25/07/2019. Tradução: Bruno Andrade.

DELEUZE, G. (1983). *Cinema 1 - A imagem-movimento*. São Paulo: Editora Brasiliense.

DELEUZE, G. (2013). *Cinema 2 - A imagem-tempo*. São Paulo: Editora Brasiliense.

DHOEST, A. (2003). *Ophuls Conducting: Music and Musicality in Letter From an Unknown Woman*. Disponível em: http://sensesofcinema.com/2003/cinema-and-music/music_letter_from_unknown_woman/. Consultado em: 20/05/2019.

DIDEROT, D. (2005). *Discurso sobre a poesia dramática*. São Paulo: Cosac Naify.

DOMARCHI, J.; DOUCHET, J. (1962). *Rencontre avec Vincente Minnelli*. Cahiers du Cinéma, no. 128.

DOSTOIÉVSKI, F. (2007). *Noites Brancas e outras histórias*. São Paulo: Martin Claret.

EDUARDO, C. (2009). *Um cineasta*. In: Revista Cinética. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/2lovers.htm>. Consultado em: 25/07/2019.

ELSAESSER, T. (1991). *Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama*. In: LANDY, M. *Imitations of life: a reader on film & television melodrama*. Detroit: Wayne State University Press, p. 68-91.

ELSAESSER, T. (2011). *Todos os lugares solitários: os heróis de Nicholas Ray*. In: BRITO, T.; CANTARINO, E. *O cinema é Nicholas Ray*. São Paulo: CCBB, p. 117-135.

FREUD, S. (1969). *Fetichismo*. In: Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, v. XXI, p. 155-160.

FUJIWARA, C. (2011). *Nicholas Ray, sem mitificar*. In: BRITO, T.; CANTARINO, E. *O cinema é Nicholas Ray*. São Paulo: CCBB, p. 318-322.

GARDNIER, R. (2002). *Longe do Paraíso, de Todd Haynes*. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/criticas/longedoparaíso.htm>. Consultado em: 01/08/2019.

GIOVANNI, C. (1986). *Revolução Francesa e Teatro*. Disponível em: https://www.anpuh.org/arquivo/download?ID_ARQUIVO=3893. Consultado em 28/11/2018.

HALLIDAY, J. (1997). *Sirk on Sirk: conversation with Jon Halliday*. London: Faber & Faber.

HAYNES, T. (2014). *Imitation of Film: Todd Haynes Mimics Melodrama in Far From Heaven*. In: LEYDA, J. (ed.). *Todd Haynes: Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi.

HEFFNER, H. (2011). *O mundo estranho de Nick*. In: BRITO, T.; CANTARINO, E. *O cinema é Nicholas Ray*. São Paulo: CCBB, p. 334-344.

HUPPES, I. (2000). *Melodrama: o gênero e sua permanência*. Cotia: Ateliê Editorial.

LANG, R. (2014). *Deconstructing melodramatic 'destiny': Late Marriage (Dover Koshashvili, 2001) and Two Lovers (James Gray, 2008)*. In: STEWART, M. *Melodrama in contemporary film and television*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, p. 187-204.

MASCARELLO, F. (2006). *Film Noir*. In: MASCARELLO, F. (org). *História do cinema mundial*. Campinas: Papirus, p. 177-188.

MCELHANEY, J. (2004). *Minnelli, Vincente*. Disponível em: <http://sensesofcinema.com/2004/great-directors/minnelli/>. Consultado em: 07/03/2019.

METZ, C. (1980). *O significante imaginário*. In: Psicanálise e cinema. São Paulo: Global, p. 15-92.

MODLESKI, T. (1987). *Time and Desire in the Woman's Film*. In: GLEDHILL, C. (edited). Home is where the heart is: studies in melodrama and the woman's film. London: BFI Publishing, p. 326-338.

MOURLET, M. *Sobre uma arte ignorada*. Disponível em: <http://arqueologiadocinema.blogspot.com.br/2009/05/sobre-uma-arte-ignorada_18.html>. Consultado em: 21/07/2019. Tradução de Luiz Carlos de Oliveira Jr.

MULVEY, L. (1983). *Prazer visual e cinema narrativo*. In: XAVIER, I. (org.). A experiência do cinema. 4. Ed. Rio de Janeiro: Graal, p. 437-453.

MULVEY, L. (2008). *Prazer visual e cinema narrativo*. In: XAVIER, I. (org.). A experiência do cinema. 4. Ed. Rio de Janeiro: Graal, p. 437-453.

MULVEY, L. (2012). *Notas sobre Sirk e o melodrama*. In: CARLOS, C. S.; GUIMARÃES, P. M. (org). Douglas Sirk: o príncipe do melodrama. São Paulo: CCBB, p. 103-110.

NEALE, S; SMITH, M. (2012). *Contemporary Hollywood Cinema*. Londres: Routledge.

NOWELL-SMITH, G. (1991). *Minnelli and Melodrama*. In: LANDY, M. Imitations of life: a reader on film & television melodrama. Detroit: Wayne State University Press, p. 268-274.

OLIVEIRA JR., L. C. (2009). *Amantes*. In: Revista Contracampo. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/93/critamantes.htm>. Consultado em: 10/07/2019.

OLIVEIRA JR., L. C. (2012a). *Em Defesa do Melodrama*. In: CARLOS, C. S.; GUIMARÃES, P. M. (org). Douglas Sirk: o príncipe do melodrama. São Paulo: CCBB, p. 43-52.

OLIVEIRA JR., L. C. (2012b). *O Homem Eastwoodiano*. In: CARDOSO, G. (org). Clint Eastwood - Clássico e Implacável. São Paulo: CCBB, p. 98-108.

OLIVEIRA JR., L. C. (2013). *A mise en scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo*. Campinas: Papyrus.

OLIVEIRA, L. M. (2009). *As noites brancas de Joaquin Phoenix e Gwyneth Paltrow*. In: Jornal Público. Disponível em: <https://www.publico.pt/2009/07/29/culturaipsilon/noticia/as-noites-brancas-de-joaquin-phoenix-e-gwyneth-paltrow-237531>. Consultado em: 17/07/2019.

POLLOCK, G. (1991). *Report on the Weekend School*. In: LANDY, M. *Imitations of life: a reader on film & television melodrama*. Detroit: Wayne State University Press, p. 275-282.

Ray, N. (2011). *Eu odeio o roteiro*. In: BRITO, T.; CANTARINO, E. *O cinema é Nicholas Ray*. São Paulo: CCBB, p. 388-392.

RENOV, M. (1991). *Leave Her to Heaven: The Double Bind of the Post-War Woman*. In: LANDY, M. *Imitations of life: a reader on film & television melodrama*. Detroit: Wayne State University Press, p. 227-236.

RIVETTE, J. (2009). *O gênio de Howard Hawks*. Cahiers du Cinéma n° 23 (maio de 1953). Tradução de francês para inglês por Russel Campbell e Marvin Pister, adaptado da tradução de Adrian Brine. Tradução de inglês para português de Nikola Matevski. Disponível em: <http://dicionariosdecinema.blogspot.com/2009/03/o-genio-de-howard-hawks-jacques-rivette.html>. Consultado em: 30/03/2019.

SCORSESE, M. (2009). *Foreword*. In: DUMONT, H. *Frank Borzage: the Life and Times of a Hollywood Romantic*. Jefferson, North Carolina: Mc Farland & Company.

SIRK, D. (2012). *Douglas Sirk - "You Are Making a Bad Movie"*. (2012). Disponível em: https://youtu.be/z02M_qbTbDA. Consultado em: 15/04/2019.

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

VARDAC, N. (1991). *Realism and Romance: D. W. Griffith*. In: LANDY, M. *Imitations of life: a reader on film & television melodrama*. Detroit: Wayne State University Press, p. 353-361.

WILLEMEN, P. (1972). *Distanciation and Douglas Sirk*. In: HALLIDAY, J; MULVEY, L. *Douglas Sirk*. Edinburgh Film Festival '72 in association with the National Film Theatre and John Player and Sons, p. 23-29.

WILLIAMS, L. (1991a). *Film Bodies: Gender, Genre, and Excess*. Disponível em: http://www.composingdigitalmedia.org/mca_f14/MCA_reads/williams,linda_filmbodies.pdf. Consultado em 15/01/2019.

WILLIAMS, L. (1991b). *'Something Else Besides a Mother': Stella Dallas and the Maternal Melodrama*. In: LANDY, M. *Imitations of life: a reader on film & television melodrama*. Detroit: Wayne State University Press, p. 307-330.

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

XAVIER, I. (2012). *Os excessos, a dupla moldura e a ironia do mestre do melodrama*. In: CARLOS, C. S.; GUIMARÃES, P. M. (org). *Douglas Sirk: o príncipe do melodrama*. São Paulo: CCBB, p. 85-102.

Filmografia

7th Heaven (1927). Frank Borzage: USA.

All That Heaven Allows (1955). Douglas Sirk: USA.

Brief Encounter (1945). David Lean: UK.

Broken Blossoms (1919). D. W. Griffith: USA.

Carol (2015). Todd Haynes: USA, UK.

Far From Heaven (2002). Todd Haynes: USA, FRA

Leave Her to Heaven (1945). John M. Stahl: USA.

Letter From an Unknown Woman (1948). Max Ophuls: USA.

Lucky Star (1929). Frank Borzage: USA.

Meet Me in St. Louis (1944). Vincente Minnelli: USA.

Some Came Running (1958). Vincente Minnelli: USA.

Stella Dallas (1937). King Vidor: USA.

The Bridges of Madison County (1995). Clint Eastwood: USA.

The Cobweb (1955). Vincente Minnelli: USA.

True Heart Susie (1919). D. W. Griffith: USA.

Two Lovers (2008). James Gray: USA, FRA.

Written on the Wind (1956). Douglas Sirk: USA.

