

Melodrama: notas sobre a tradição/tradução de uma linguagem revisitada

Maurício de Bragança

O melodrama é identificado, por alguns autores, como uma espécie de estratégia de leitura da vida, de uma narrativa cotidiana; um gênero que aborda o relato a partir de uma perspectiva especificamente comum. O melodrama não está longe de ainda ser considerado por uma parte da crítica uma forma enraizada de gostos questionáveis e desejo por emoções baratas, marcado por um emocionalismo excessivo, situado entre o cômico e o trágico. Neste “drama do excesso”, as situações parecem ter, numa primeira leitura, muito pouco a ver com a aparente realidade e muito mais proximidade com um drama interior de consciência caracterizado por um conflito ético que se coloca a partir da dualidade maniqueísta bem *x* mal.

Os estudos que surgiram sobre o melodrama a partir dos anos 1970, nos quais se insere o trabalho de Peter Brooks (1995), tendem a afastar-se desta abordagem simplista que o vê apenas como um recurso de manipulação de linguagem com o objetivo de conquistar a emoção da platéia, optando aproximar-se do gênero a fim de problematizar seus significados e dotar-lhe de características sociais historicamente projetadas. Tal recuperação do estudo do melodrama vem reforçar um movimento mais amplo do crescimento de interesse pelas formas da cultura popular, representada na literatura pelos romances policiais, de ficção científica, os romances sentimentais, refletidos também no estudo de gêneros cinematográficos relacionados aos espetáculos de entretenimento para os grandes públicos. Além disso, os estudos sobre o melodrama, seja no cinema ou na literatura, vieram reequacionar os debates em torno das teorias de gênero (*gender*), já que a produção destes textos ganhou dimensão histórica na análise de uma recepção por um público majoritariamente feminino, perspectiva hoje também parcialmente questionada. Análises marxistas aliadas às análises feministas e psicanalíticas perceberam o potencial crítico do melodrama, principalmente no que diz respeito à crítica à família e à sociedade americana do pós-guerra presente nos filmes de melodrama hollywoodiano de Douglas Sirk, Sam Wood, Vincent Minelli, dentre outros. Assim, os estudos mais recentes sobre o melodrama não se detêm no desenvolvimento do gênero exclusivamente, mas procuram abordá-lo como um sistema ficcional de produção de sentido, traduzido num campo de força semântico, no qual determinados elementos e características próprias operam sentidos que se desvelam quando tocados pelo gesto interpretativo.

A principal tese defendida por Brooks (*idem*) é a de que o melodrama é a forma narrativa da era pós-sagrada, na qual a polarização de forças hiperdramatizadas e traduzidas na teatralização do gestual configura e localiza as escolhas dos diversos modos de ser sociais a partir de um sistema de crenças transcendentais, enfatizando a dimensão ética do gênero. Isso é operacionalizado, na narrativa, por meio do que o autor chama de *moral occult*, domínio de valores operativos ainda encobertos que o drama, visando sua elevação, tenta fazer presentes no dia-a-dia, na dimensão da “vida comum”. A estratégia narrativa melodramática, que faz uso do excesso e de certa “estética do exagero”, propicia um desvelamento do estrato mais íntimo da situação apresentada. Assim, os códigos do excesso parecem dimensionar uma perspectiva para além da narrativa, dotando-a de significados de existência ao pressionar a superfície da realidade do texto a fim de preenchê-la de sentidos que estão além das aparências.

The narrative voice, with its grandiose questions and hypotheses, leads us in a movement through and beyond the surface of things to what lies behind, to the spiritual reality which is the true scene of the highly colored drama to be played out in the novel. (...) The novel is constantly tensed to catch this essential drama, to go beyond the surface of the real to the truer, hidden reality, to open up the world of spirit¹ (*idem*:2).

Existe, pois, um desejo de tudo expressar como característica fundamental do modo melodramático de representar a vida, ligado a uma estética do exagero que deposita sobre o mundo uma carga simbólica fortemente vinculada à *mise-en-scène*. O gesto interpretativo de fazer esta leitura do mundo descrito pelos códigos do melodrama deve ser pautado pelo esforço de perfurar a superfície e interrogar as aparências. A realidade é representada tanto pela cena montada do drama quanto pela máscara que se projeta num outro drama que se esconde misteriosamente, sob uma moral suspeita, a qual deve ser aludida e revelada. Esse é um conceito-chave para os estudos de Brooks sobre o melodrama: a *moral occult*, que está ligada a um domínio das forças espirituais não claramente disponíveis a partir da realidade aparente, mas que se acreditariam operantes nesta realidade e às quais devem ser descobertas, registradas e articuladas para além das dualidades maniqueístas (*idem*:20). Assim se efetua uma espécie de transação entre estes dois planos: a pressão exercida neste contexto primário indicado pela superfície que expressa o mundo “real/aparente” é feita de forma que os gestos acabam por revelar os sentidos ocultos, e nesse processo transferem-se tais sentidos de um contexto a outro, criando uma idéia de um “segundo drama” no qual o texto não toca diretamente e que não pode ser expressado por palavras.

The heightening and hyperbole, the polarized conflict, the menace and suspense of the representations may be made necessary by the effort to perceive and image the spiritual in a world voided of its traditional Sacred, where the body of the ethical has become a sort of *deus absconditus* which must be sought for, postulated, brought into man's existence through the play of the spiritualist imagination² (*idem*:11).

Ao se pensar o melodrama em um contexto mais amplo, é necessário refletir também sobre a função social da lágrima na cultura ocidental como signo de redenção moral, como exacerbação de um comportamento que não se filia a uma contenção domesticada das emoções, o que contraria o modelo de comportamento imposto e desejado por uma classe burguesa, cujo padrão almejado de conduta se baseia em um racionalismo (Gubern, 1974; Vincent-Buffault, 1988).

Para Aristóteles (1988), a tragédia está vinculada à idéia de pranto, articulada entre os sentimentos de piedade e temor: piedade ao herói e temor pelo vilão. A relação entre estes sentimentos e estas personagens confere uma organicidade ao texto que garante os códigos de identificação entre obra e público, através do sentimento de autocompaixão. O culto moderno à razão tem a tendência de desprezar a emoção e a autocompaixão implícita na caracterização codificada das personagens do melodrama, também por vincular este tipo de sentimento à mulher, numa construção de gênero que problematiza o âmbito do feminino como instância inferior. A lágrima e a emoção fariam parte, então, do universo feminino e, portanto, contribuiriam para a desvalorização do gênero melodrama (Bentley, 1987).

Os furores das emoções apaixonadas, as torrentes de lágrimas vertidas nas alcovas, os suspiros dilacerantes lançados na solidão, em meio à animação da natureza, só podem ser compreendidos à luz do autocontrole, que (...) interioriza-se ainda mais no modelo burguês. (...) a exaltação que faz derramar lágrimas e a moderação que as retém curiosamente fazem parte de um mesmo movimento, de uma mesma economia imaginária, que redefine o registro do íntimo e com ele do público (Vincent-Buffault, 1988:143).

É importante ressaltar ainda que o melodrama trabalha com dispositivos de encenação, baseados nos modelos de excesso e hiperdimensionamento do gesto, que incluem o espectador no circuito instalado pela cena. Tais dispositivos garantem a revelação da intimidade de forma a configurar uma “geometria do olhar”, como se refere Ismail Xavier (2003) a este circuito que instaura a cena numa interface com o mundo diegético apresentado. Ou seja, nas tensões morais cotejadas pelo gênero nunca se perde a dimensão da espetacularidade da cena na qual o olhar do outro é um elemento sempre presente. O que importa, por exemplo, não é o mal praticado a seco,

mas a encenação do mal, o “teatro do mal”, numa relação consentida entre vítima e algoz (*idem*).

Pensando sobre estes dispositivos que articulam a composição do binômio fundamental para o melodrama, o olhar e a cena, Xavier sugere que tais narrativas se constroem para além do teatro, da composição literária, do cinema, remontando-se às regras de representação consolidadas ao longo do século XVIII formadoras das interações e dos jogos de poder na vida comum. Isto está relacionado aos diferentes dispositivos que formam a “impressão de realidade” postulada pela cena ilusionista e a composição do “ponto de vista” (não apenas nos espetáculos visuais como o teatro e o cinema, mas também na literatura). Esta “geometria do olhar” que compõe a cena apresenta elementos diegéticos (o espaço, o tempo, o enredo, as personagens) que atuam sob um “olhar simbólico da lei” operado pela moral do melodrama. Tanto Brooks como Xavier concordam que esta entronização do olhar e a teatralização do cotidiano referem-se às experiências da sociedade moderna.

O surgimento do melodrama está relacionado a um processo de “dessacralização do mundo”, situado entre o fim da tragédia e o crescimento do Romantismo, especialmente na França, mas também na Alemanha e na Inglaterra. O fim do século XVII desconstruiu o sentido do trágico como um rito comunal de sacrifício, quando uma nova dramatização ganhou corpo, identificando-se com uma imaginação moderna, que viria ocupar este espaço. O crescimento da burguesia possibilitou a privatização e “dessocialização” da arte e conferiu ao romance suas características de gênero moderno (Brooks, 1995).

Para Xavier (2003), tanto o melodrama como a tragédia apóiam-se nos dramas familiares, conflitos entre direitos de linhagem de sangue e comunidade e cadeias de vingança. A diferença entre eles residiria, porém, na articulação entre o público e o privado no interior de sua lógica própria. Na cultura burguesa, contexto social próprio ao melodrama, a mobilização em torno dos dramas decorrentes dos laços naturais advém de sentimentos universais, ou considerados universais, cuja dignidade não está necessariamente refletida na esfera pública. A tragédia, por sua vez, apresenta suas tensões e problematizações apoiadas nas projeções do herói cuja envergadura se confunde com a da sociedade como um todo.

O melodrama propõe uma cuidadosa atenção ao drama do que é comum na vida, um “retrato dos infortúnios que nos rodeiam” sem, no entanto, traduzir-se em uma recomendação de um realismo naturalista. Ao contrário, as emoções elevam-se, em um gesto dramático, às crises morais e às peripécias da vida. Em seu interior, articulam-se as verdades simples da vida e dos relacionamentos, onde a nitidez de um sentido moral quase transcendental assume os gestos cotidianos. “We may legitimately

claim that melodrama becomes the principal mode for uncovering, demonstrating, and making operative the essential moral universe in a post-sacred era”³ (Brooks, 1995:15). Desta forma, o melodrama assume, a partir da dessacralização operada desde o fim do século XVII, e confirmada pela Revolução Francesa no final do século XVIII, uma tentativa de ressacralizar o mundo a partir de outras abordagens, não mais sob o signo do trágico. Essa ruptura com o Sagrado tradicional e suas instituições representativas – a Igreja e a Monarquia, fundamentalmente – operada pela Revolução Francesa, veio acompanhada de um processo de dissolução de uma sociedade tradicional que sustentava o Antigo Regime e teve como consequência a invalidação de formas literárias, como a tragédia, que se articulavam com aquela sociedade. Neste contexto, a Revolução se projeta como um momento no qual os referentes éticos do mundo anterior foram colocados sob suspeita e, neste sentido, o melodrama se propõe a uma readequação e rearticulação de uma moralidade oculta.

The Revolution can be seen as the convulsive last act in a process of desacralization that was set in motion at the Renaissance, passed through the momentary compromise of Christian humanism, and gathered momentum during the Enlightenment – a process in which the explanatory and cohesive force of sacred myth lost its power, and its political and social representations lost their legitimacy. In the course of this process, tragedy, which depends on the communal partaking of the sacred body – as in the mass – became impossible. The crucial moment of passage could no doubt be located somewhere in the seventeenth century⁴ (*idem*:15-16).

Por ter sua origem moderna vinculada às manifestações das camadas populares, que se identificavam com a catarse do homem comum projetada por este tipo de narrativa, o melodrama sempre foi um gênero de má reputação, considerado menor por uma elite ilustrada (Bentley, 1987). O melodrama do século XVIII caracterizava-se pela clássica fórmula maniqueísta promovida pelo embate entre o vício e a virtude, na qual o primeiro deveria ser punido ao fim da narrativa. Desta forma promoviam-se os valores sociais do amor romântico,⁵ da domesticidade, do respeito social, da dominação masculina e da pureza feminina (Cawelti, 1991). Através da fórmula do melodrama, percebemos seu sentido de ordenamento social, o que possibilita descortinar a moral vigente e o que a sociedade espera afirmar como padrão de valores.

A proletarização da sociedade trouxe o imperativo do realismo à literatura, o que acentuou a polarização entre a burguesia e as classes trabalhadoras. A modernidade projetada pelo fim do século XIX e início do século XX trouxe consigo o germen de um espírito racionalista, cientificista, visão historicamente defendida pelo naturalismo

na literatura, em que havia a contenção do tom como modelo estético, dissociando-se da “estética do exagero” presente nas obras filiadas ao melodrama vitoriano. A “retórica do excesso” converteu-se na antípoda do naturalismo (Bentley, 1985). Na percepção excludente de uma elite, o exagero fazia parte de um olhar ingênuo e infantil. Na verdade, esta leitura do melodrama expunha o preconceito que um olhar “adulto”, cientificamente domesticado, repousava sobre o mesmo (*idem*). A retórica do excesso, na qual tudo tendia ao esbanjamento, desde a encenação de efeitos visuais e sonoros até a estrutura dramática de sentimentos exacerbados, era uma vitória contra a repressão, contra uma certa economia da ordem, da poupança e da retenção cultivada por qualquer “espírito culto”.

Até 1791, os teatros de segunda categoria na França eram impedidos de encenar dramas dialogados, e essas medidas eram controladas através de fortes regulamentos do governo. O monopólio da palavra era exercido pelos teatros de primeira grandeza (como o *Ópera* e o *Théâtre-Français*), e eram estes que tinham o direito de, inclusive, censurar os textos que seriam encenados nos teatros secundários, quando a palavra assumia um lugar para além de uma mera função narrativa. Os teatros populares deviam, então, lançar mão de encenações através de elementos não-verbais, como a música, a dança, o gestual, expressões faciais, posturas corporais, o figurino, o cenário, já que, lançados ao impedimento da palavra verbalizada, cabia a estes espetáculos populares o exercício da pantomima como recurso daquilo que Brooks identifica como uma “aesthetic of muteness”. As histórias aproveitavam o conhecimento do espectador de contos populares e acontecimentos correntes, com utilização de avisos e cartelas para indicar informações fundamentais⁶ (ainda que, provavelmente, a grande maioria destes espectadores fosse iletrada) (Brooks, 1995; Elsaesser, 1991; Singer, 2001a; Hays e Nikolopoulou, 1999).

A pantomima, desde seu início, era acompanhada pela música e, pouco a pouco, foi se tornando mais elaborada, ao incorporar peças de diálogos. Após a liberação do repertório para os teatros de segunda categoria pela Assembléia Nacional burguesa, houve um rico florescimento de espetáculos de todos os tipos, especialmente daqueles conhecidos como *pantomimes dialoguées*, *pantomimes historiques* e *mimodrames*, aproximando-se cada vez mais dos melodramas. A Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão, promulgada em 1789, criou um novo cenário democrático-liberal no qual se afirmavam novos princípios sociais em oposição a antigos valores aristocráticos. O melodrama soube refletir como nenhum outro gênero naquele momento os embates de uma consciência burguesa emancipada moral e emocionalmente contra as forças remanescentes do Antigo Regime, utilizando-se de uma forma popular que apresentava forte potencial político e ideológico. “Melodrama

was a cultural expression of the populist ideology of liberal democracy, even if the bourgeois champions of that ideology did not have populist aesthetic sensibilities”⁷ (Singer, 2001a:132), mostrando-se então como um indicativo de um verdadeiro fortalecimento do poder popular após a Revolução Francesa.

Seu período clássico situa-se a partir de 1800, com os textos de Pixierécourt,⁸ nos espetáculos populares de feira ao ar livre, de caráter coletivo, muitas vezes constituindo-se a única referência literária para um público analfabeto. Este público não buscava palavras, mas ações e grandes paixões. É nesta época que se forja a base do melodrama tal qual o conhecemos hoje, com seus gestuais exagerados, em que a música sublinha, comenta ou antecipa a ação, formando um público de massa, que vai acompanhar, com todas as ressignificações históricas ocorridas, o desenvolvimento deste gênero. A importância da *mise-en-scène*, neste gênero, em contraposição ao texto-palavra, sugere um “exagero” próprio do melodrama (exagero que transcende o gestual e incorre na própria narrativa).

The desire to express all seems a fundamental characteristic of the melodramatic mode. Nothing is spared because nothing is left unsaid; the characters stand on stage and utter the unspeakable, give voice to their deepest feelings, dramatize through their heightened and polarized words and gesture the whole lesson of their relationship⁹ (Brooks, 1995:4).

Esta característica narrativa que transforma o melodrama no espetáculo do excesso e do exagero por excelência demarca a hiperbolização dos elementos melodramáticos que carregam uma alta carga emocional e ética, com significações simbólicas profundas. Desta maneira, o mundo representado pelo melodrama se utiliza de uma retórica através da qual o aparente drama do banal e do trivial se traduz num verdadeiro drama moral cósmico, acionando mecanismos de encenação que abarquem uma idéia de teatro total, desenvolvido em vários planos. O estilo histriônico de representação aponta para uma relação do ator com a emoção postulado por um princípio no qual tudo é suscetível a uma completa externalização. Estabelece-se assim “uma forma de mimese como lugar de excelência da potencialização do olhar e da cena, da busca da ‘impressão de realidade’ que tanto empenhou o teatro burguês em seu projeto ilusionista” (Xavier, 2003:16-17).

Assim, a representação melodramática poderia construir um discurso cujo sentido estaria pautado por uma idéia de inscrição da realidade. O melodrama serviria não somente como forma de apresentar uma sociedade encoberta pela grandiosidade gestual, como também articularia o próprio discurso em prol do descortinamento de uma realidade social apresentada por uma metáfora, que também

estaria a serviço da representação melodramática. A aproximação ao “real” teria um olhar sedimentado pelo melodrama, não só como estratégia de construção discursiva, mas como a própria abordagem em si. Sobre a relação entre melodrama e realidade, diz-nos Vargas Llosa:

Falo de uma certa distorção ou exacerbação do sentimento, de perversão do gosto entronizado em cada época, dessa heresia, contraponto, deterioração (popular, burguesa, e aristocrática), que os modelos estabelecidos pelas elites, como padrões estéticos, lingüísticos, sociais e eróticos, sofrem em cada sociedade; falo da mecanização e aviltamento de que, na vida cotidiana, padecem as emoções, as idéias, as relações humanas; falo da inserção, por obra da ingenuidade, da ignorância, da preguiça e da rotina, do cômico no sério, do grotesco no trágico, do absurdo no lógico, do impuro no puro, do feio no belo. (...) o elemento melodramático me comove, porque o melodrama está mais perto do real que o drama, a tragicomédia, que a comédia ou a tragédia. (Vargas Llosa¹⁰ *apud* Meyer, 1996:384-385).

O exagero deste gestual carrega o peso hiperbólico de significados que estão além da configuração literal. Todo o gestual deste mundo representado parece ser configurado de tal forma que temos a impressão de que sucumbirá ao peso dos sentidos nele colocados. Essa carga de significações caracteriza uma abordagem que comumente se identifica como um estilo melodramático de exposição das situações. Tudo isso faz parte do que Brooks classifica de “retórica do excesso”. Neste contexto, o melodrama parece buscar uma realidade transcendental, uma vitória sobre a imobilidade das coisas, uma expressão de espiritualidade diante de uma existência dessignificada e dessacralizada (Landy, 1991). O excesso é utilizado como estratégia de aproximação à “verdade”, a qual é escondida pela “realidade” apresentada na narrativa.

Essa representação visual e essa ação têm importância fundamental na *mise-en-scène* dos espetáculos de melodrama, diferentemente do teatro clássico francês, no qual a palavra dita, verbalmente articulada, marca o drama. Aqui também se anuncia a importância da “geometria do olhar” que garante a eficácia do efeito ilusionista na confirmação desta “quarta parede” do teatro do século XVIII: a composição de uma espécie de *tableau* como um espaço contido em si mesmo, simulando um mundo autônomo num acordo tático com a platéia – a simulada indiferença ao olhar do espectador e a completa consciência deste olhar que orienta a construção do quadro da cena.

Indiferença ao olhar (simulada) e exibição (de fato); viver da convenção da quarta parede e, no entanto, saber onde está o olhar para o qual tudo se faz. Essa astúcia da representação – ou esse paradoxo para usar o

vocabulário de Diderot quando aplicado à condição do ator – compõe o solo do efeito ilusionista. Este se mostra algo mais do que uma questão de geometria. A absorção é uma aparência de absorção; e a exterioridade do olhar é apenas uma condição para toda uma gama de interesses e investimentos de desejo a partir dos quais outra dialética tem lugar: de um lado, a maquinação do prazer do olhar, o voyeurismo, o fascínio da imagem (que se exhibe); de outro, a lição de moral, o conteúdo proclamado da mensagem, as sublimações e a contenção puritana nas fórmulas narrativas (Xavier, 2003:19).

Essa suposta autonomia da composição da cena, sob a construção marcada pela arquitetura de olhares, garante um efeito ilusionista que apóia os sentidos em jogo com base na idéia de verossimilhança. A composição visual da cena nos limites consolidados pela quarta parede permite – por meio da posição e expressão dos atores, da cenografia, figurino, efeitos especiais (sonoros e visuais) etc. – a construção do *tableau*, o campo de articulação dos significados visualmente representados num intento de tornar claros, e sob o efeito de um impacto que provoque uma *stupéfaction générale*, os sinais que denotem o pensamento primordial do melodrama (Brooks, 1995:48). Em geral, estes quadros se formam no fim das cenas e dos atos, quando há o momento de clímax, e a fala é silenciada e a ação narrativa é suspensa, através de um impasse dramático que impede a reação imediata das personagens, com o intuito de oferecer uma representação visual fixa da situação apresentada.¹¹ O *Traité du mélodrame* descreve com muita precisão a utilização do recurso do *tableau* como *mise-en-scène*:

At the end of each act, one must take care to bring all the characters together in a group, and to place each of them in the attitude that corresponds to the situation of his soul. For example: pain will place a hand on its forehead; despair will tear out its hair, and joy will kick a leg in the air. This general perspective is designated as *Tableau*. One can sense how agreeable it is for the spectator to take in at a glance the psychological and moral condition of each character¹² (*Traité du mélodrame apud* Brooks, 1995:61-62).

Assim, através desta encenação que se congelava no *tableau*, os espetáculos de melodrama indicavam uma busca contundente de uma expressividade capaz de estampar na fixidez da cena montada tudo aquilo que se percebia calcado na superfície do mundo – marcado pelo gesto, a expressão do rosto esculpido em careta, o corpo distorcido numa marca revelatória – e que se articulava com uma verdade ulterior desprendida pelas peripécias do enredo, pelas reviravoltas da ação, pelas pistas falsas espalhadas pela narrativa, num jogo mirabolante ao qual o olhar do espectador é convidado a preencher a cena de sentido, sempre concebido de forma latente. A

descrição da superfície que se apresenta não irá, por si só, dar acesso ao mundo interior de significados, mas possibilita expor os muitos processos de investigação dos significados do mundo, demonstrando como essa superfície pode ser perfurada e apresentar os significados que estão subterraneamente depositados.

O cinema de melodrama mexicano dos anos 1930, 1940 e 1950, por exemplo, trabalhou inúmeras imagens em *tableau* que, inclusive, se converteram em imagens-emblemas do discurso fílmico, quase todas relacionadas aos espaços sociais construídos para a mulher no interior daquele universo valorativo. Assim, imagens como a mulher atrás das grades ou jogadas aos pés de homens povoaram as narrativas destes filmes, configurando diversos *tableaux* inúmeras vezes repetidos no vasto repertório daquelas décadas. Para além da narrativa *stricto sensu* do filme em que se inseriam, estas imagens circulavam pela cinematografia e na composição de outros produtos da indústria cultural, como as letras de bolero, e forjavam um imaginário sobre o lugar que a mulher deveria ocupar naquela sociedade.¹³

O teor ilusionista do espetáculo presente no melodrama e na pantomima marcou o sistema de expectativas do teatro no século XIX, apoiado na visualidade e não na excelência de um texto poético. Na transposição desta quarta parede para o cinema, a gramática do cinema clássico narrativo garante “um lugar para o espectador fora do circuito dos olhares que se instala dentro da cena”, embora o efeito ilusionista do cinema também crie no espectador uma sensação de “estar dentro da cena” – com a utilização do campo e do contracampo, por exemplo – criando um “duplo sentido da cena, de aparente absorção em si mesma e real exibicionismo” (Xavier, 2003:18).

Esse efeito ilusionista tem seu registro de validade confirmado num pacto que se estabelece entre a *mise-en-scène* e o espectador, no qual se baseia uma idéia de verossimilhança própria deste cinema clássico narrativo. Esse ilusionismo converte-se, então, num princípio de representação que se estabelece na conformação de um conflito de forças expressas pelos olhares em jogo. São esses olhares, articuladores do projeto clássico narrativo no cinema, que acabam, segundo Xavier, por pautar nossa relação com o mundo representado, esse mundo-objeto que nos parece autônomo e sobre o qual adotamos uma postura de naturalização, afastando-nos dos questionamentos que poderiam mediar nosso olhar sobre a estrutura de funcionamento deste corpo.

Vale na imaginação melodramática a idéia da expressão direta dos sentimentos na superfície do corpo, seja pelo gesto ou fisionomia que sublinha uma reação ou uma intenção da personagem, seja pela simples marca (de nascença ou adquirida) que assinala traços de caráter. (...) o

mundo visível, embora passível de equívocos sem os quais não haveria o drama, é um espelho da moral que termina por triunfar, fazendo valer sua verdade (*idem*:94).

Nesta articulação de sentidos, o som, a música em particular, adquire um papel fundamental para a construção do espetáculo ilusionista, encorpando dramaticamente o mundo e modulando a ação e a intenção das personagens. O som confere dimensão de profundidade à imagem, criando no espetáculo um diálogo entre os elementos cênicos relacionados diretamente aos significados visuais da *mise-en-scène*. Segundo Thomas Elsaesser (1991), a música no melodrama apresenta tanto um papel funcional (de significação estrutural) quanto temático (pertencente a um contexto de expressão) na construção de sentidos, afirmando sua função sintática, e é usada para criar certos estados do ser – tristeza, violência, surpresa, suspense, felicidade, horror, desespero.

In its dictionary sense, melodrama is a dramatic narrative in which musical accompaniment marks the emotional effects. This is still perhaps the most useful definition, because it allows melodramatic elements to be seen as constituents of a system of punctuation, giving expressive colour and chromatic contrast to the storyline, by orchestrating the emotional ups and downs of the intrigue. The advantage of this approach is that it formulates the problems of melodrama as problems of style and articulation¹⁴ (*idem*: 74).

As transformações sociais trazidas pelo século XIX impuseram uma maior complexificação temática das obras de melodrama, inserindo questões políticas e sociais nos espetáculos que seriam encenados para as classes trabalhadoras. Assim, o melodrama exerceu um papel fundamental naquele século, ainda que repudiado e subestimado por uma crítica conservadora, que lhe conferia um *status* ilegítimo destinado a suas “insensíveis platéias de selvagens iletrados”.¹⁵ Tais críticas indicam que o melodrama ocupou um espaço crucial no qual as exigências culturais, políticas e econômicas do século XIX colocavam-se e transformavam-se em discursos públicos sobre questões de dimensões específicas do individual, enfatizando os sentimentos privados e interiorizados, numa articulação entre moralidade e consciência (Hays e Nikolopoulou, 1999).

O apogeu deste tipo de melodrama coincidiu com o período de intensa crise social e ideológica que se refletiu em todo o século XIX. Os elementos melodramáticos e as personagens frequentes neste tipo de narrativa, como o vilão de ascendência nobre e a mocinha proveniente das classes populares que é sexualmente perseguida, indicam questões de conflito político e ideológico, enfatizando a luta de uma consciência burguesa contra os privilégios aristocráticos provenientes de uma

sociedade religiosamente ordenada que mantém os abusos de uma autoridade absolutista. Desta forma eram personalizados os conflitos ideológicos aliados à interpretação metafórica dos conflitos de classe (Elsaesser, 1991).

O desenvolvimento do melodrama veio incorporar um público que, de certa forma, foi responsável pelo equilíbrio entre satisfazer as exigências estilísticas do gênero e a demanda por um sentido mais próximo da realidade. Era a emergência do que ficou conhecido na metade do século XIX como o “melodrama social”, que teve na literatura de Charles Dickens sua maior expressão.

O surgimento deste capitalismo moderno trouxe consigo um espírito de modernidade, vivido de forma difícil e complexa. As camadas populares se sentiam desamparadas neste mundo pós-sagrado, desencantadas por uma ambigüidade moral e certa vulnerabilidade material. A desorganização moral, cultural e socioeconômica se refletia também na emergência de um liberalismo popular (e “populista”) no qual as massas entravam em cena no jogo da modernidade. O melodrama, como um gênero das classes trabalhadoras, evocava de certa forma a vulnerabilidade e a insegurança características desta transição para uma cultura de mercado própria da primeira metade do século XIX e que se intensificaria no transcorrer daquele século, quando ruíam uma certa estabilidade e a simplicidade de uma fé religiosa tradicional e patriarcal.

Se, por um lado, o melodrama se servia de um modelo individual programado pela aspereza de uma vida material acionada pelos códigos de um capitalismo moderno, por outro, assumia uma função de ressacralização dos vértices morais daquela sociedade, parecendo oferecer uma fé compensatória que reprogramasse uma força moral cósmica elevada que desse conta das vicissitudes dessa vida moderna. É neste sentido que a idéia de “imaginação melodramática” formulada por Brooks se coloca intimamente ligada à idéia de “imaginação moderna”, num esforço de significação de um pensamento e de um romance modernos. O melodrama pertence, então, com suas críticas e revisões contemporâneas, a um repertório crítico e cultural que percebe o “modo melodramático” como uma “inescapable dimension of modern consciousness”¹⁶ (Brooks, 1995: viii).

Cabe aqui refletirmos a respeito das vinculações entre melodrama e modernidade, fundamentais nas discussões acerca da espetatorialidade, do popular e da visualidade próprios da sociedade moderna. Nesta abordagem, a modernidade está implicada não só com a idéia de mudanças tecnológicas e sociais relacionadas ao crescimento populacional, com a instauração de um capitalismo industrial, com a urbanização e com a explosão de uma cultura de consumo de massa, mas também com as mudanças de novas experiências de espetatorialidade relacionadas ao registro

de novas formas de subjetividades, fundamentalmente distintas do momento anterior (Singer, 2001b).

A cidade moderna promoveu um desenvolvimento de hiperestímulos decorrentes de novos critérios de tempo e espacialidade que afetavam a percepção de ordem visual e auditiva numa carga de ansiedade proveniente de atos reflexos e impulsos nervosos. As cidades eram tomadas por multidões que tinham que aprender a lidar com as marcas dos novos tempos, como a substituição dos antigos carros puxados a cavalo pelos automóveis e bondes elétricos, por exemplo. Os acontecimentos urbanos, decorrentes desta nova subjetividade vivida a partir de uma nova relação com o tempo e com espaço, traziam consigo um sentimento de insegurança e vulnerabilidade jamais experimentado anteriormente ou, ao menos, de uma forma extremamente diferente. A cidade moderna parecia ameaçadora na sua produção de hiperestímulos relacionados ao medo e à violência. É neste contexto que surge uma cultura do sensacionalismo destinada a um consumo em massa relacionado não somente a uma “simples manifestação da curiosidade mórbida e oportunismo econômico, mas também a uma hiperconsciência especificamente histórica da vulnerabilidade física no ambiente moderno” (*idem*:127).

Não podemos deixar de apontar o desenvolvimento da indústria editorial e a popularização da imprensa, que contribuíram para o desenvolvimento de um tipo de abordagem do fato jornalístico de forma romanceada, o *fait divers*, “uma notícia extraordinária, transmitida em forma romanceada, num registro melodramático, que vai fazer concorrência ao folhetim e muitas vezes suplantá-lo nas tiragens” (Meyer, 1996:98). Essa excitação marca uma nova espetatorialidade relacionada à difusão de um sensacionalismo que está presente na “imprensa marrom”, nos programas de divertimento em massa e também em uma nova abordagem dos melodramas teatrais, agora repletos de recursos que enfatizavam a visualidade da ação violenta, os espetáculos de catástrofe e de riscos físicos.¹⁷ Não é à toa que Victor Hugo escreve, no prefácio de *Ruy Blas*, publicado em 1838, que a tragédia apela ao coração, a comédia à mente e o melodrama aos olhos. O escritor francês, um dos mais engenhosos na articulação da imaginação melodramática, percebia que a arte do melodrama se aproximava visceralmente às situações encenadas, à utilização de uma linguagem que trabalhasse sob o domínio das impressões visuais, exacerbando a dimensão do patético e do efeito de excitação pelo afastamento do texto, da palavra proferida verbalmente. A modernidade anunciada e vivenciada já apresentava o império do sentimento vinculado ao império do espetáculo.

O melodrama faz crescer a importância da *mise-en-scène*. No interior dessa lógica, adereços, mobiliário, também a troca de ambientes, as

irrupções violentas, o movimento intenso são aspectos que ganham destaque. Devem cooperar na concretização da história, para que o realismo da cena intensifique as emoções suscitadas. (...) Destinam-se também a sensibilizar camadas da platéia menos habituadas às convenções teatrais. Para este grupo que apenas começa a se tornar assíduo às casas de espetáculos, mercê da revolução social em curso, dizem muito pouco as sutilezas de linguagem de que se alimentava o fino gosto da aristocracia (Huppés, 2000:104-105).

A inserção do sensacionalismo também se relaciona ao elemento catalizador do envolvimento emocional e detonador do *pathos* junto ao público. Isso garante também, segundo Singer (2001a), uma aproximação do melodrama a um sentido de realismo. Ainda que o melodrama apresente características não-realistas, ao menos não no sentido naturalista, a verdade que se apresenta encoberta pelo espetáculo encenado está impregnada de um sentido de realidade. Essa *mise-en-scène* excessivamente carregada pela espetacularização de forma sensacionalista, e que muitas vezes lança mão de recursos narrativos não-aristotélicos de causa e efeito, com ênfase em coincidências improváveis, resoluções *deus ex machina* e artifícios marcados pela implausibilidade, podem superar a princípio a experiência comum *stricto sensu*. Os eventos, porém, a ela relacionados trazem uma forte carga de corporeidade, de risco, de perigo iminente, de vulnerabilidade, que estava muito intimamente implicada na vida das classes mais populares e, portanto, muito próximos a um sentido de realismo articulado a estratégias de reconhecimento e engajamento (*idem*: 46-53).

Estes recentes estudos sobre o melodrama inspiram-nos a recolocá-lo nas discussões atuais, assumindo um outro local de representação. Sob esta perspectiva contemporânea, o melodrama oferece a carga de artificialidade e desnaturalização necessária para se encontrarem adesões em meio a novas circunstâncias sociais, num momento em que a teatralidade e a noção de *performance* são emblemas de uma espetacularização dos discursos. Assim, o que antes parecia indicar um mero local de entretenimento politicamente inconseqüente e plenamente integrado à indústria cultural, sem oferecer conflitos, redimensiona-se e ganha um vulto político capaz de acionar as discussões sociais necessárias para apontar as fissuras e contradições das sociedades contemporâneas.

MAURÍCIO DE BRAGANÇA é doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense (UFF) e professor de História da América do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais (IFCS)/Universidade Federal do Rio de Janeiro.

NOTAS

1 As traduções do inglês presentes neste artigo são de minha autoria: “A voz narrativa, com suas proposições e hipóteses grandiosas, leva-nos em um movimento através e para além da superfície das coisas, até o que repousa por trás, para a realidade espiritual que é o cenário verdadeiro do drama excessivamente colorido a ser encenado no romance. O romance é constantemente tensionado para captar esse drama essencial, para ir além da superfície do real à verdadeira e escondida realidade, para expor o mundo do espírito.”

2 “A hipérbole, o conflito polarizado, a ameaça e o suspense das representações ocorrem necessariamente através do esforço de perceber o espiritual num mundo esvaziado de seu Sagrado tradicional, onde o corpo do que é ético se transforma num tipo de deus absconditus que deve ser apreciado, postulado, trazido para a existência do homem através do exercício da imaginação do espírito.”

3 “Podemos legitimamente afirmar que o melodrama se torna o principal modo para descobrir, demonstrar e fazer operante o universo moral essencial na era pós-sagrada.”

4 “A Revolução pode ser vista como o último ato convulsivo no processo de dessacralização que se deu a partir do Renascimento, passado pelo compromisso transitório de um humanismo cristão, e acolhido durante o Iluminismo – um processo no qual a força explicativa e coesiva do mito sagrado perdeu sua força, e suas representações políticas e sociais perderam sua legitimidade. No curso deste processo, a tragédia, que depende de um compartilhamento comum do corpo sagrado – como na missa – tornou-se impossível. O momento crucial de passagem poderia sem dúvida ser localizado por volta do século XVII.”

5 O mito do amor romântico, que compreende a linguagem passional do amor cortês e o papel definido para homens e mulheres neste modelo de relação amorosa, foi historicamente construído por volta do século XII e define, dentre outras coisas, uma série de princípios éticos e estéticos que orientariam as relações de gênero. Dois modelos paradigmáticos deste amor romântico estão representados na Correspondência de Abelardo e Heloísa e em Tristão e Isolda. Para uma maior discussão acerca da construção histórica do amor romântico a partir dos textos que se produziram refletindo este modelo, consultar Bloch (1995).

6 Este procedimento também reflete uma estratégia presente no primeiro cinema.

7 “O melodrama foi uma expressão cultural da ideologia populista da democracia liberal, mesmo que os defensores burgueses daquela ideologia não tivessem sensibilidades estéticas populistas.”

8 Pixierécourt foi considerado o “pai do melodrama”, tendo seu ápice de produção nas primeiras décadas do século XIX, quando foi extremamente popular na França, tendo tido até 30 mil apresentações de suas obras. Costumava dizer que escrevia para aqueles que não sabiam ler (Vincent-Buffault, 1988).

9 “O desejo de expressar tudo parece ser uma característica fundamental do modo melodramático. Nada é dispensado porque nada deixa de ser mencionado; as personagens encontram-se no palco e exprimem o indizível, dão voz aos seus sentimentos mais profundos, dramatizam suas palavras elevadas e polarizadas e encenam a lição inteira de seus relacionamentos.”

10 VARGAS LLOSA, Mario. *A orgia perpétua: Flaubert e mme. Bovary*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979 (p. 20-21).

11 É muito comum que as telenovelas utilizem este tipo de artifício, marcando o último momento antes da interrupção comercial, quando a ação é suspensa e os atores congelam numa atônita paralisia.

12 “Ao fim de cada ato, deve-se cuidar para manter todas as personagens juntas num grupo, e localizar cada uma delas no gesto que corresponda à situação de seu espírito. Por exemplo: o sofrimento se localizará na sua mão sobre a testa, o desespero a fará puxar seu cabelo, e a felicidade a fará lançar a perna no ar. Esta perspectiva geral é designada como Tableau. Pode-se perceber o quão confortador é para o espectador pegar de imediato a condição psicológica e moral de cada personagem.”

13 É importante registrar a experiência de Luis Buñuel na utilização dos tableaux no interior de seus melodramas realizados no México. A transparência e a verossimilhança do cinema clássico-narrativo são subvertidas em seus filmes, nos quais a ambigüidade se instala como possibilidade de escapar de uma moral maniqueísta. O estranhamento provocado pelo seu cinema, inclusive quando trabalhava com o repertório do melodrama e com o star-system do cinema mexicano, de certa forma esvaziava o pathos próprio do melodrama, substituindo-o por um olhar cínico que expunha o efeito de representação presente na catarse melodramática. Neste sentido, a clássica imagem tableau da família reunida em torno da mesa de jantar que está no início e no fim de seu filme *Susana (carne y demonio)*, de 1950, apresenta toda uma

carga de ironia que destrói de forma categórica o discurso moralista que sustentava tal encenação no repertório canônico. Da mesma forma, Arturo Ripstein, cujo cinema traz uma forte influência de Buñuel, costuma também dialogar com os modelos do melodrama mexicano, desautorizando seu conteúdo moralista e instaurando um desconcertante olhar que transgride os sentidos clássicos das imagens tableaux. Como exemplos maiores, citamos aqui o filme *El castillo de la pureza*, de 1972, e *El lugar sin límites*, de 1977. No primeiro, Ripstein revisita os melodramas familiares da época de ouro do cinema mexicano para discutir o autoritarismo e a intransigência presentes na concepção da família/Estado, movido ainda pelo trauma causado pelo massacre de Tlatelolco, operado pelo governo mexicano contra os estudantes em outubro de 1968. Na adaptação da obra de José Donoso para o cinema, roteirizada por Manuel Puig, é o cinema de cabaretera dos anos 1940 e 1950 e o cinema de ficheras dos anos 1970 que oferecem o modelo estético e narrativo para que o diretor pudesse discutir a intolerância e a violência presentes no texto de Donoso.

14 “No seu sentido dicionarizado, o melodrama é uma narrativa dramática na qual o acompanhamento musical marca os efeitos emocionais. Talvez esta ainda seja a definição mais útil, porque permite que os elementos melodramáticos sejam vistos como constituintes de um sistema de pontuação, proporcionando cor expressiva e contraste cromático ao enredo, através da orquestração dos altos e baixos emocionais da intriga. A vantagem desta abordagem é que ela formula os problemas do melodrama como problemas de estilo e articulação.”

15 Há muita conexão entre uma platéia popular formada basicamente por operários e artesãos e os espetáculos de melodrama apresentados, freqüentemente caracterizados por uma literatura radical da época. “In terms of the early melodrama in England, the claim for a linkage between the melodrama and the political and social conditions of the world in which it emerged seems quite unproblematic.(...) Furthermore, there is no doubt that early artisan spectators of melodrama, the same folks who also took part in the ‘making of the English working class’, were the readers and, on occasion, the creators of the radical literature of the time.” [Em termos do antigo melodrama na Inglaterra, a demanda por uma ligação entre melodrama e as condições políticas e sociais do mundo no qual ele emergia parece não haver problemas. (...) Além disso, não há dúvida que os antigos artesãos espectadores do melodrama, os mesmos que também tomaram parte na “formação da classe operária inglesa”, eram os leitores e, ocasionalmente, os criadores da literatura radical do momento] (Hays e Nikolopoulou, 1999:viii).

16 “Inescapável dimensão da consciência moderna.”

17 É desta época a proliferação de espetáculos populares do tipo “globo da morte”, com números arriscados envolvendo aparatos tecnológicos, ou parques de diversão com montanhas-russas, por exemplo. Uma imagem típica dos enredos de melodrama da virada do século XIX para o XX e que sintetiza este “sentimento social de vulnerabilidade” é a da mocinha amarrada ao trilho de trem ou presa a uma prancha prestes a ter seu corpo cortado por uma serra elétrica gigantesca ou ainda alguma engenhoca que ameaça esfaquear o corpo da heroína e que tem seu funcionamento marcado por um aparato cronometrado. Essa relação entre melodrama/sensacionalismo/tecnologia foi muito bem trabalhada pelos filmes de Griffith e ainda tem sua reatualização no cinema contemporâneo através de superproduções como Titanic (James Cameron, 1997), por exemplo, só para citar um caso de assombroso sucesso mais recente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTÓTELES. “Arte poética”, in *Arte retórica e arte poética*. São Paulo: Cultrix, 1988.
- BENTLEY, Eric. *La vida del drama*. México: Paidós, 1987.
- BLOCH, R. Howard. *Misoginia medieval e a invenção do amor romântico ocidental*. Rio de Janeiro: Editora34, 1995.
- BROOKS, Peter. *The Melodramatic Imagination – Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. Nova York: Columbia University Press, 1995.
- CAWELTI, John G. “The Evolution of Social Melodrama”, in LANDY, Marcia. *Imitations of Life – a reader on film & television melodrama*. Detroit: Wayne State University Press, 1991.
- ELSAESSER, Thomas. “Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama”, in LANDY, Marcia. *Imitations of Life – a reader on film & television melodrama*. Detroit: Wayne State University Press, 1991.
- GUBERN, Román. *Mensajes icónicos en la cultura de masas*. Barcelona: Lumen, 1974.
- HAYS, Michael e NIKOLOPOULOU, Anastasia. *Melodrama – the cultural emergence of a genre*. Hampshire: Macmillan, 1999.
- HUPPES, Ivete. *Melodrama – o gênero e sua permanência*. Cotia: Ateliê Editorial, 2000.
- LANDY, Marcia. *Imitations of Life – a reader on film & television melodrama*. Detroit: Wayne State University Press, 1991.
- MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- SINGER, Ben. *Melodrama and Modernity – early sensational cinema and its contexts*. Nova York: Columbia University Press, 2001a.
- _____. “Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo”, in CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001b.
- VINCENT-BUFFAULT, Anne. *História das lágrimas*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena – melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.