



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA
CONTEMPORÂNEAS

VIRGÍNIA JORGE SILVA RODRIGUES

**CORAÇÃO DE OURO:
O CINEMA MELODRAMÁTICO DE LARS VON TRIER**

SALVADOR

2006

VIRGÍNIA JORGE SILVA RODRIGUES

**CORAÇÃO DE OURO:
O CINEMA MELODRAMÁTICO DE LARS VON TRIER**

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Comunicação, Curso de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Universidade Federal da Bahia.

Orientadora: Prof. Dra Maria Carmem Jacob de Souza

Salvador

2006

à minha mãe Cláudia Jorge
Silva, por todo o apoio e
paciência. Muito apoio. E muita
paciência...

AGRADECIMENTOS

À Capes, que financiou esta pesquisa;

à Professora Doutora Maria Carmem Jacob de Souza, pela dedicação, pela orientação metódica e competente, e por sempre me incentivar a acreditar nas minhas intuições primeiras;

ao Programa de Pós Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas e aos colegas de curso por me receberem, pela paciência e dedicação com os trâmites legais, e por contribuírem na minha formação acadêmica;

à minha mãe Claudia Jorge Silva, minha irmã Clarisse Jorge Silva Rodrigues, ao meu pai Antonio Celso Dias Rodrigues, e minha madrasta e padrasto queridos Janaína Serra e Rodney Riggs, pela paciência e dedicação com que me apoiaram e me estimularam em todos os momentos;

à amiga Silvia Ornelas, pela abertura ao debate, por receber sem reclamar meus telefonemas imensos, pela ajuda com a descrição de alguns filmes e por estar tão perto, tão presente, tão disponível e por ser tão fundamental em todo este processo;

às amigas Raquel Cota D'ávila, e Leticia Pezenti, que mesmo longe, estiveram tão perto nas horas difíceis e sempre presentes na minha memória mais cara como estímulos ao estudo e à busca do conhecimento;

à amiga Cris Delecrode, pela recepção carinhosa em Salvador e pelo apoio, companheirismo e amizade sincera durante o ano em que convivemos;

à Julio Valentim, por me agüentar e me ajudar com todos os milhões de problemas que os computadores sempre resolvem dar nas horas mais erradas, e por estar presente em todos os momentos felizes;

à Cassiano Ferreira Simões pela acolhida amistosa;

ao nego, por me fazer companhia e trazer alegria;

à Alexandre Serafini, por resistir bravamente, durante tanto tempo, aos meus humores inconstantes e às minhas lamentações de dores na coluna;

à Mônica Fornazier, por dividir comigo a casa e pela troca de idéias.

RESUMO

Este trabalho pretende investigar os mecanismos da representação melodramática em um determinado período filmográfico da obra do cineasta dinamarquês Lars Von Trier, conhecido como Trilogia do Coração de Ouro, que compreende os seguintes filmes: *Ondas do Destino* (1996), *Os Idiotas* (1998) e *Dançando no Escuro* (2000). Para tanto o trabalho divide-se em quatro partes: a primeira promove uma revisão da literatura acadêmica sobre o melodrama cinematográfico; a segunda traça um panorama da evolução do modo de representação melodramático ao longo do tempo, localizando suas origens e seus modos de operação; a terceira e quarta partes focam no trajetória filmica de Lars Von Trier até o *corpus* analítico escolhido, investigando o modo de organização interna dos elementos fílmicos e os efeitos que tais composições visam provocar no espectador.

Esta dissertação utilizou como perspectiva teórico-analítica o método conhecido como Poética, proposto no Laboratório de Análise Fílmica do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia, sob a orientação do Professor Wilson Gomes.

ABSTRACT

This dissertation had the goal to investigate the mechanisms of the melodramatic representation in a determined period of the movie work of the Denmark movie maker Lars Von Trier, known by Trilogia do Coracao de Ouro, that consisted of the movies *Breaking The Waves* (1996), *The Idiots* (1998) e *Dancing in the Dark* (2000). In order to do that, the work was divided in four parts: the first one promotes an academic literature revision about the melodrama in the movies, the second delineates an outlook of the evolution of the melodramatic representation through time, showing the origins and modes of operation; the third and fourth parts focus on the film trajectory of Lars Von Trier up to the analytical goal chosen, investigating the internal organizational mode of the movies' elements and the effect these compositions address to provoke the viewer.

This dissertation used as an analytical-theoretical perspective the methodology known as Poetica, proposed in the Movie Analyses Laboratory in the Graduate Program in Contemporary Communication and Culture at the Federal University of Bahia under the orientation of Professor Wilson Gomes.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO...	08
1. MELODRAMA: DEFINIÇÃO E CONTEXTUALIZAÇÃO	28
1.1. Breve Panorama dos Estudos dedicados ao Melodrama Cinematográfico...	28
1.2. Contextualização Histórica das Estratégias Narrativas e Cências da Representação Melodramática...	48
2. A REPRESENTAÇÃO MELODRAMÁTICA NO CINEMA...	63
2.1. A Apropriação do <i>Stage Melodrama</i> pelo Cinema Norte-Americano...	63
2.2. O Melodrama Familiar das Décadas de 1930 à 1960...	79
2.3. O Melodrama Contemporâneo...	98
3. COMPREENDENDO O CINEMA DE LARS VON TRIER A PARTIR DE SUA PRIMEIRA TRILOGIA...	113
3.1. Trilogia Europa: A Realidade Fugidia...	115
3.1.1. <i>O Elemento do Crime</i>	115
3.1.2. <i>Epidemic</i>	123
3.1.3. <i>Europa</i>	132
3.1.4. Considerações finais sobre a trilogia Europa...	139
4. A TRILOGIA DO CORAÇÃO DE OURO: AMOR E SACRIFÍCIO...	142
4.1. <i>Ondas do Destino</i>	152
4.2. <i>Os Idiotas</i>	184
4.3. <i>Dançando no Escuro</i>	199
4.4. Considerações finais sobre a Trilogia do Coração de Ouro...	220
CONCLUSÃO...	223
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS...	225
REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS...	228

INTRODUÇÃO

Nos anos que se seguiram à Primeira Guerra Mundial, os administradores coloniais franceses freqüentemente organizavam sessões de cinema na África. (...)Estendia-se um lençol entre duas estacas, preparava-se cuidadosamente o misterioso aparelho e, de repente, na noite seca da selva africana, surgiam figuras em movimento.

Importantes personalidades africanas e líderes religiosos, convidados para essas apresentações quase não podiam se recusar a comparecer: tal falta de tato seria certamente interpretada como inamistosa ou até rebelde. Então iam, levando seus servidores. Mas como esses dignitários eram, na maioria, muçulmanos, uma antiga e severa tradição proibía-os de representar a forma e a face humanas, criações de Deus. Seria essa velha proibição também aplicável a essa nova forma de representação?

Alguns fiéis achavam sinceramente que sim. Diplomáticamente, aceitavam os convites oficiais, apertavam as mãos dos franceses e ocupavam os lugares que lhes eram reservados. Quando as luzes se apagavam e os primeiros feixes luminosos bruxuleavam do curioso aparelho, fechavam os olhos e os conservavam fechados durante todo o espetáculo. Estavam lá e não estavam. Faziam-se presentes, mas nada viam.

Freqüentemente eu imaginava que filme seria esse, sem imagem nem som, que eles viam naquelas poucas horas. Que estaria acontecendo por trás daquelas pálpebras africanas? As imagens nos perseguem mesmo quando fechamos os olhos. Não podemos escapar delas nem apagá-las. No caso dos africanos, o que estava sendo visto? Por quem? E como?

Às vezes, acho que nós também não somos muito diferentes daqueles muçulmanos da África, quando vemos um filme. Ao contrário deles, conservamos nossos olhos abertos no escuro, ou pensamos fazer isso. Mas será que não abrigamos, no fundo de nós mesmos, algum tabu, ou hábito, ou incapacidade, ou obsessão, que nos impede de ver o todo ou uma parte do audiovisual que cintila fugazmente diante de nós?

(CARRIERE, 1931, p. 9,10).

Este trecho extraído do livro do roteirista francês Jean Claude Carrière, *A Linguagem Secreta do Cinema* (1931), coloca, através da descrição desta peculiar exibição africana, as questões primeiras a serem enfrentadas por qualquer analista que se disponha a uma investigação a respeito de filmes e do cinema: o que é exatamente *ver* um filme? Trata-se, tão somente, de colocar-se diante da tela e esperar que os feixes luminosos nos afetem a retina?

Que tipo de relações estabelecem-se, a partir das imagens luminosas em movimento, entre espectador e filme? Qual o papel do analista diante de tais imagens e qual a diferença fundamental entre este e um espectador que não se proponha à análise?

Um filme, como qualquer material de cunho expressivo - um jornal, uma telenovela, um quadro, ou um poema - visa à comunicação entre o material em si e uma consciência outra que se permita afetar por ele.

Estes (materiais) supõem a consciência tanto na sua origem quanto na sua apreensão. Ganham a sua origem como matéria elaborada pela consciência humana com uma destinação fundamental: manifestar a consciência e seus conteúdos, expressar estados da mente, fixar idéias para disponibilizá-las materialmente. São construídos para significar, para expressar, portanto, para serem lidos, interpretados, compreendidos por outras consciências (GOMES, 2004, p. 94).

Assim, os materiais expressivos, conjunto de que fazem parte todas as obras de arte, incluindo o cinema, só existem a partir do momento em que são acessados por uma outra consciência que lhes execute, que lhes ponha em operação os sentidos, sentimentos e sensações que nele estão latentes.

A interação entre a obra de arte e o sujeito que a aprecia é a ocasião em que um conjunto de efeitos se realiza no apreciador. O ato de apreciação realiza uma espécie de beijo na Bela Adormecida, despertando a vida que já ali estava, dormente e incompleta. No ato de apreciar, informação, sensação e emoções vêm a efeito, e então, uma cifra, um código, um signo, uma elaboração se transformam plenamente em expressão, um material se converte em obra, operando sobre a estrutura cognitiva, sensorial e anímica de um sujeito humano. (GOMES, 2004, p. 104).

Contudo, o fato de a obra existir, enquanto material expressivo e comunicativo, apenas quando é executada por uma outra consciência humana, não quer dizer que os sentidos, sensações e sentimentos despertados nesta consciência no ato da execução não existam até este determinado, e determinante, momento.

A obra é conformada, a partir da consciência humana primeira, justamente para carregar latente, em si, tais sentidos e afetações. A maneira como se entrelaçam os elementos

particulares de cada obra, resultará em sentidos e afetações diversos, específicos apenas daquela obra e de nenhuma outra.

Projetada desse modo, a obra, então, torna-se uma máquina de programação de efeitos, uma matriz de sentidos, um sistema de estratégias sensoriais, um conjunto de dispositivos destinado a produzir emoções. Informação, sensação e afetos não são produzidos ao acaso nem segundo o capricho de quem aprecia a obra, mas produzidos por arte. Bem realizada, a obra é um mecanismo fino que tentará por todos os meios controlar a apreciação e impor a sua programação de efeitos ao apreciador (GOMES, 2004, p.106).

Sob esta perspectiva, voltaremos, então, às perguntas elaboradas inicialmente e que pretendemos responder, ainda que brevemente, nesta introdução: o que é exatamente *ver* um filme? Trata-se, tão somente, de colocar-se diante da tela e esperar que os feixes luminosos nos afetem a retina? Que tipo de relações estabelecem-se, a partir das imagens luminosas em movimento, entre espectador e filme? Qual o papel do analista diante de tais imagens e qual a diferença fundamental entre este e um espectador que não se proponha à análise?

Diante do que foi posto até o momento podemos concluir que assistir um filme é executá-lo, pôr em operação seus processos próprios e específicos, deixando que nos afetem seus sentidos, sensações e sentimentos particulares. Resta ainda uma última pergunta: sob este ponto de vista, o que diferencia o analista do espectador comum, já que ambos devem, em um primeiro momento executar as operações latentes na obra?

O primeiro passo, para qualquer atividade analítica, é certamente colocar-se em contato com seu objeto de estudo. No caso do material expressivo, isso significa executá-lo, ou seja: ler o poema, ver o quadro, assistir o filme. A apreciação é sem dúvida, o passo fundamental do analista, é a partir dela que o trabalho de análise se inicia. É impossível para qualquer investigador, pesquisar um objeto que ele desconheça. Colocar em operação a obra é, então, a atitude primeira de qualquer analista. Contudo, o que diferencia o analista do espectador comum, é o processo continuado de escrutínio que o investigador realiza em determinada obra, procurando compreender de que maneira os elementos desta obra foram

conformados, ordenados, e escolhidos, para provocarem determinados efeitos que manifestar-se-ão, no espectador, na forma de sentidos e afetações. É precisamente esta relação entre composição e efeitos, o objeto de estudo do analista cinematográfico. A relação entre as partes e o todo. Ou, melhor dizendo, a investigação da natureza das relações que se estabelece entre as partes para que elas venham a conformar este todo específico e único, que se diferencia de qualquer outro.

O procedimento da interpretação de alguma maneira inverte o procedimento da criação da obra. No primeiro caso, os materiais são ordenados estrategicamente pelo criador com base em seu conhecimento do mundo e da natureza dos homens, e se convertem em dispositivos prontos para disparar certos efeitos previstos e provisionados assim que acontecer o ato da apreciação. (...) Na apreciação, o que o apreciador tem são os efeitos da obra, estratégias em atos, dispositivos à obra, *opus operans*. Na interpretação reflexiva, o interprete se debruça sobre a apreciação para refazer, genealogicamente, o percurso que vai dos efeitos experimentados às estratégias, aos dispositivos, aos programas estabelecidos na obra. A apreciação revela a obra como operação, como efeito, enquanto a interpretação revela a obra como estratégias, como dispositivos. Não para desarmar as suas estratégias ou desabilitar os seus programas, mas para examinar os seus mecanismos, exhibir suas operações separar os seus elementos e, depois, recompô-los para os ver em função (GOMES, 2004, p. 115).

O diretor espanhol Luis Buñuel (1982), em sua autobiografia intitulada *Meu Último Suspiro*, comentando sobre suas primeiras experiências com o cinema, ainda criança, em Saragoça, por volta de 1908, nos oferece um relato bastante ilustrativo da relação entre a linguagem própria de uma obra e sua recepção:

Em Saragoça, além do pianista tradicional, cada sala tinha seu explicador, isto é, um homem que, de pé, ao lado da tela, explicava a ação em voz alta. Dizia por exemplo:

- Agora o conde Hugo vê passar sua mulher de braço dado com outro homem que não é ele. E verã agora, senhoras e senhores, como ele abre a gaveta de seu *bureau* para pegar um revolver e assassinar sua esposa infiel.

O cinema trazia uma nova forma de relato, tão nova, tão inabitual, que a imensa maioria do público tinha dificuldade em compreender o que ocorria na tela e de que maneira os acontecimentos se encadeavam de um cenário à outro. Habituaamo-nos inconscientemente à linguagem cinematográfica, à montagem, às ações simultâneas ou sucessivas e até aos *flashes back*. Naquela época o público decifrava com dificuldade uma nova linguagem (BUÑUEL, 1982, p. 44).

A linguagem particular do cinema era, naquele momento, ainda misteriosa, tanto para o público, quanto para os próprios realizadores, que se aventuravam a fazer filmes no início do século passado. Uma frase, em específico, do relato acima, chama a atenção e ilustra, em alguma medida, o motivo de tal assombro diante das imagens em movimento: “de que maneira os acontecimentos se encadeavam de um cenário a outro”.

A questão da imagem, certamente não era novidade para uma platéia do início do século XX. A pintura, já de longa data se estabelecera enquanto coisa comum, e a fotografia, já se prenunciara, através da *câmera obscura*, desde o século XVII. O que aturdiu os espectadores das primeiras exibições cinematográficas era, precisamente, o movimento. A relação entre uma imagem e outra imagem, criada a partir da justaposição de cenas. A questão da relação entre as imagens colocava-se como objeto de espanto e de busca pela compreensão, tanto para o espectador quanto para os realizadores. “Não surgiu uma linguagem autenticamente nova até que os cineastas começassem a cortar o filme em cenas, até o nascimento da montagem, da edição. Foi aí na relação invisível de uma cena com a outra, que o cinema gerou uma nova linguagem” (CARRIÈRE, 1931, p. 14).

E qual foi precisamente esta nova linguagem gerada pelo cinema a partir da montagem? A que ela servia?

Colar partes de um determinado material, dispô-las em uma determinada ordem, criando assim, um sentido próprio, que não se reduz à simples somatória das partes, mas que conforma o sentido novo a partir desta junção, não é exclusividade do cinema. Outras artes como a literatura, o teatro e mesmo a pintura ou a fotografia, organizam seus elementos internamente, justapondo-os ou sobrepondo-os a fim de provocar esta ou aquela impressão em que dispõe a apreciá-las.

O próprio cinema, não nasceu sob a luz deste pressuposto. No princípio, suas ações transcorriam-se em quadros fixos, como num teatro filmado, onde os atores movimentavam-se em função da câmera, entravam e saíam de quadro, como entram e

saem de cena os atores em um palco que retiram-se para a coxia. O cinema nasceu invenção, destinada inicialmente, ao registro. Poderia prestar-se a investigar os movimentos de uma lebre ou de uma tartaruga e compará-los para efeito de análises biológicas a respeito da morfologia de cada uma destas espécies, como ainda hoje é possível e continua sendo feito. Poderia, também, destinar-se a revelar movimentos tão rápidos ou tão lentos que escapam ao olho humano como aconteceu com a célebre seqüência de fotografias tiradas, pelo fotógrafo Muybridge, com a intenção de revelar se as quatro patas de um cavalo saíam inteiramente do chão enquanto ele trotava com velocidade.¹ Ou o desabrochar gradual de uma flor, tão lento que só é possível de ser completamente visualizado a partir da aceleração da imagem que registra a transformação do botão em flor. Ainda hoje, o registro de imagens em movimento presta-se a estas e outras funções em campos os mais diversos como a biologia, a medicina, a física ou a mecânica.

O que caracteriza o cinema, conforme o conhecemos, é a sua tendência à narrativa, à imitação mimética de ações, a conformação de personagens e de suas atitudes no intuito de contar esta ou aquela estória. O cinema não precisava necessariamente ter tomado este rumo. Uma série de condições, históricas, culturais e sociais impeliram-no para a narrativa. No decorrer de sua trajetória, contudo, não faltaram movimentos, correntes e escolas das mais variadas origens e campos de atuação que questionassem a tendência narrativa enquanto “vocação natural” do cinema. Os movimentos Dadaísta e Futurista, por exemplo, ajudam a ilustrar dentro do próprio campo da arte, a intenção de demonstrar que o cinema presta-se a outros tipos de experiências que não a experiência narrativa.

Contudo, o cinema narrativo, firmou-se como possibilidade hegemônica e foi a partir dela que se conformou o que hoje chamamos, de maneira bastante genérica, de linguagem cinematográfica. Isto posto, resta-nos observar que a relação entre as partes e o todo de um

¹ Em 1872, um milionário americano fez uma aposta. Ele garantiu que, quando o cavalo galopa, há um momento em que ele fica com as quatro patas no ar. O fotógrafo inglês Muybridge decidiu fazer a demonstração. Colocou lado a lado vinte e quatro câmeras fotográficas presas por fios que, ao serem tocados pelas patas do cavalo, acionavam as máquinas tirando vinte e quatro fotos que registravam todos os movimentos do galope. Ele provou assim que, de fato, há um momento em que as quatro patas do cavalo

filme, ou dito de outra forma, a relação entre os elementos de sua composição e os efeitos que esta composição visa engendrar, passam, no cinema conforme ele se estabeleceu, pelo viés da narrativa.

Jean-Marie Schaeffer, em seu livro *Por qué la Ficción?*² (2002) reflete sobre a dimensão narrativa do cinema, afirmando seu status semiótico, num argumento que procura desmontar a tese de que o cinema possa ser pensado com a ajuda de categorias criadas para analisar a linguagem, ou seja, que trata a estrutura do filme como se fosse uma espécie de ato discursivo.

Creio que partindo da constatação exata de que um filme, como um relato, conta uma estória, e que, portanto, se pode analisá-lo parcialmente com a ajuda de categorias que se aplicam ao relato, chega-se muito rapidamente a conclusão de que a ficção cinematográfica não é mais do que uma transposição semiótica da estrutura do relato verbal. Uma hipótese mais simples e em minha opinião mais plausível é considerar que o parentesco entre os dois tipos de ficção não se deve ao fato de que a estrutura do filme seja uma codificação da estrutura narrativa do relato verbal, mas que tanto a ficção cinematográfica como a ficção verbal organizam os acontecimentos partindo de um fundamento comum que é o da lógica actancial (SCHAEFFER, 2002, p. 287)

Dito de outra forma, Schaeffer nos presenteia com um duplo ensinamento, de um lado afirma a dimensão narrativa do cinema, sem a qual qualquer compreensão a seu respeito será falha; e de outro, afirma seu status semiótico, reivindicando para o cinema, uma linguagem própria que passa pela manipulação expressiva dos elementos fílmicos, a saber: lentes, enquadramentos, ritmo, fotografia, montagem, textura, cor, decupagem, enfim, todos os elementos que, quando postos em conjunto, são próprios desta arte e de nenhuma outra.

Sob esta perspectiva, compreendemos que o trabalho de análise fílmica deve pautar-se, então, pelo cuidado em investigar os elementos próprios de um filme em conjunção com suas pretensões narrativas.

ficam completamente fora do chão. Esta célebre série de fotografias é considerada um dos passos fundamentais para a criação do cinema.

² Publicação original: *Por quoi la fiction?* (1999).

Contudo, a questão não é tão simples. Se o cinema desenvolveu-se ao longo dos seus cento e onze anos de existência, estabelecendo uma linguagem própria oriunda da relação entre elementos fílmicos e narrativos, o que dizer da própria ficção narrativa, que remonta a tempos imemoriais?

O mesmo Schaeffer (2002) tenta esclarecer o conceito de ficção em relação com sua forma de transmissão nas sociedades em que se manifestam. Para o autor, a ficção trata-se de uma forma de fingimento compartilhado que se difere de outras formas de fingimento por seu caráter lúdico. Diferentemente do fingimento sério como a aprendizagem por imersão, ou a mentira, o fingimento ficcional se aproxima das brincadeiras infantis, na medida em que cria uma representação modelar de um mundo possível com um propósito lúdico em que prazer e imersão ficcional estão intimamente relacionados.

Algumas características, no entanto, separam os modelos ficcionais próprios dos jogos infantis, das ficções artísticas propriamente ditas, sobretudo no que diz respeito ao modo de reprodução de cada dispositivo ficcional e o conseqüente processo de sua seleção cultural.

No universo infantil a transmissão ficcional é, geralmente, desencadeada pelas próprias crianças. São elas que se encarregam de passar os modelos ficcionais umas as outras quando admitem novas crianças em seus jogos. É natural, portanto, que essa transferência obedeça a um ciclo mais curto se comparada ao universo adulto, já que a reciclagem dos sujeitos que irão reproduzir os modelos de fingimento compartilhado se dá em uma janela temporal mais curta. Esta reciclagem contínua dos sujeitos transmissores que caracteriza a reprodução das práticas lúdicas infantis, impede a cristalização de um estado passado que se aparte da prática presente e seja objeto de reflexão.

Ao contrário, no universo adulto esta transmissão é verticalizada, isto implica em dizer que seu ciclo de reprodução é o das gerações. Um ciclo longo que permite a descontinuidade temporal relativa entre os relatos dos velhos e dos jovens, dos mestres e dos discípulos.

“Por isso as atividades se recristalizam a cada geração, e essas cristalizações – em nosso caso as grandes formas ficcionais – se convertem em aposta de uma evolução consciente e finalizada (para os indivíduos implicados na mesma)” (Schaeffer, 2002).

Ainda que em Schaeffer, estas grandes formas ficcionais estejam relacionadas aos dispositivos através dos quais elas se manifestam, como por exemplo: o teatro, o relato oral ou escrito, a pintura, a fotografia e o cinema, para citar alguns, a própria obra de Schaeffer nos permite hipotetizar que o mesmo se aplica às organizações internas dos elementos expressivos das obras que se manifestam através de cada um destes dispositivos.

Esta hipótese se fortalece, na medida em que, podemos estabelecer uma proximidade entre os estudos de gênero ficcionais que relacionam o surgimento e a solidificação dos gêneros narrativos, ao processo de recristalização mencionado por Schaeffer. Nas palavras de Tzvetan Todorov:

Defendendo a legitimidade de um estudo dos gêneros, eis que nos deparamos no caminho com uma resposta à pergunta que havia sido implicitamente feita pelo título: a origem dos gêneros. De onde vêm os gêneros? Pois bem, simplesmente de outros gêneros. Um novo gênero é sempre a transformação de um ou de vários gêneros antigos: por inversão, por deslocamento, por combinação (Todorov, 1978. p. 46).

Dito de outra forma, o processo de recristalização a que se refere Schaeffer é recorrente em estudos da linguagem, ficcionais e narratológicos porque remete à questão da ficção enquanto prática social e que, portanto, está sujeita às transformações históricas e sociais.

Portanto o processo de recristalização, que Schaeffer associa à evolução dos dispositivos ficcionais, é o mesmo que leva Todorov a afirmar que os gêneros são transformações históricas, sociais e formais de outros gêneros ao longo do tempo. Talvez seja pela própria natureza de prática social sujeita a mutações que caracteriza as ficções em geral que o termo gênero seja aplicado tanto para variações internas e temáticas da ficção – como o suspense, o drama, a comédia ou a tragédia – quanto para os suportes semióticos que a encarnam, como propõe Schaeffer – a exemplo do cinema, do teatro ou da literatura.

Isto posto, concluímos que a questão da investigação analítica no cinema, é precisamente a investigação de como a organização de seus elementos internos engendra efeitos particulares no espectador, entendendo que a organização destes elementos existe para formatar uma narrativa em particular e que esta existe em relação com as narrativas anteriores, na medida em que estas servem tanto de horizonte de expectativa para o espectador, quanto de modelo de composição para os realizadores.

Assim o propósito deste trabalho foi precisamente investigar as relações entre umas coisas e outras coisas, a saber: entre composição e efeitos, a partir de um horizonte de expectativa que conforma tanto a feitura quanto a apreciação do gênero melodramático contemporâneo.

Ao longo do século XX e XXI vários são os estudos que dedicaram-se a investigação da representação melodramática. Não obstante, a diversidade de modos em que podem se organizar alguns dos elementos característicos do melodrama e as manifestações deste modo de representação em mídias as mais diversas, ainda tem sido difícil uma definição precisa e exaustiva.

Nesta dissertação, procuramos definir o melodrama a partir de suas características fundadoras, dos modos de sua apropriação e de algumas de suas manifestações específicas. De forma geral, concluímos que algumas características essenciais como a presença de estratégias reiterantes que manifestam-se na hiper-exposição do sofrimento e na conseqüente hiper-solicitação do compadecimento; a presença de questões de ordem moral e espiritual; e os laços pessoais de família, amor e amizade, fazem-se presentes na representação melodramática como um todo, ainda que estes elementos possam variar na forma de sua organização e na intensidade com que são utilizados, em diferentes períodos históricos e nas diversas manifestações específicas.

Procuramos assim, contribuir para o entendimento deste modo de representação que sobrevive de maneira tão persistente há pelo menos três séculos. Compreendemos, todavia,

que a longevidade do gênero melodramático e a diversidade de suas manifestações não permitem que este estudo seja exaustivo e suficiente, e que ainda há muito a explorar. O nosso esforço de pesquisa nos levou a um número expressivo de referências bibliográficas norte-americanas. Sabemos que o caráter exploratório dessa investigação não permitiu esgotar outras fontes. De qualquer modo, pudemos examinar uma reflexão recente e significativa sobre o cinema norte-americano, um dos campos que mais exploraram as estratégias melodramáticas, tornando-se um permanente ponto de referência na história do cinema mundial.

Balizamos nossa investigação no método desenvolvido proposto e sistematizado no Laboratório de Análise Fílmica do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia, sob a orientação do Professor Wilson Gomes.

Esta perspectiva analítica foi batizada de Poética, uma vez que se fundamenta nas prescrições Aristotélicas a respeito da composição trágica. “Vamos chamar de Poética a esta nossa sistematização”, afirma GOMES, “porque ela se apóia em algumas grandes intuições e descobertas cuja origem é certamente o tratado homônimo do filósofo grego do século IV A.C.” (2002, p.4).

Grande parte dos pressupostos deste método já foram descritos ao longo desta introdução, de maneira que nos concentraremos em expor brevemente algumas das contribuições fundamentais do tratado aristotélico que conformam esta perspectiva analítica aplicada ao cinema.

Certamente a primeira grande intuição de Aristóteles à respeito da representação narrativa teatral foi a afirmação de seu caráter mimético. “Interessa-lhe o que hoje chamamos de narrativas, ou, em linguagem antiga, representações de pessoas que praticam alguma ação. Não se trata de um tratado sobre a criação artística em geral e, portanto, a restrição da atenção à representação (*mimesis*) não comporta, como erroneamente se costuma supor, um juízo sobre o realismo como única forma artística aceitável. Restringir um objeto significa apenas delimitar o campo de interesse do discurso que se está fazendo, que nesse caso é a representação” (GOMES, 2002, p. 5).

Note-se que a primeira delimitação analítica importante retirada do tratado de Aristóteles, diz respeito ao caráter narrativo-mimético de sua investigação. Assim, ainda que as prescrições aristotélicas refiram-se a um outro objeto de estudo, a saber, o teatro trágico, elas concentram-se, sobretudo, no agenciamento dos elementos internos da composição teatral com uma finalidade: narrar através da imitação. Assim, a passagem de tais ensinamentos para o cinema far-se-á sem grandes transtornos e de forma natural.

O método de análise embasado na Poética aristotélica se fundamenta justamente na investigação da organização dos elementos internos de uma obra narrativa compreendida como um conjunto de estratégias destinadas a produzir, no espectador, determinados efeitos.

Observa-se que Aristóteles separa as representações em espécies, em modos de representar, cada qual com uma destinação específica. “Assim, dizer que cada gênero de representação tem uma própria destinação, equivale a dizer que cada um deles está destinado a provocar um determinado efeito sobre seus apreciadores. Efeitos anímicos, vai dizer Aristóteles, efeitos emocionais como o horror e a compaixão, no caso da tragédia” (Gomes, 2002, p. 5).

Ou seja, para Aristóteles, a representação narrativa subdividia-se em espécies, em modelos de representação, cada qual com sua destinação própria. “Aristóteles foi o primeiro a notar, em sua Poética, que toda obra representa um agenciamento de recursos (enredo, personagens, falas, narração, elementos cênicos) *cyha*, destinação é o prazer ou efeito emocional específico de um gênero de composição. Afirma explicitamente que o criador não deve buscar qualquer tipo de efeito, mas tão somente aquele que é próprio do gênero de representação empregado” (GOMES, 2004, p. 116). No caso desta pesquisa, investigamos a destinação de um gênero específico de representação, o melodrama nos filmes de Lars Von Trier.

Se uma obra teatral é compreendida, a partir do seu viés narrativo, como um entrelaçamento específico de determinados elementos próprios deste tipo de representação, destinado a produzir determinados efeitos anímicos na consciência que se proponha a ser por ela afetada, podemos concluir que o filme, partilhando do mesmo pressuposto narrativo, possa agenciar seus próprios elementos constituintes com o mesmo fim. “O filme pode ser entendido corretamente se visto como um conjunto de dispositivos e estratégias destinados à produção de efeitos sobre o seu espectador. A poética estaria, então, voltada para identificar e tematizar os artifícios que no filme solicitam esta ou aquela reação, esse ou aquele efeito no ânimo do espectador” (GOMES, 2002, p. 6).

Assim sendo, o desafio encarado por esta dissertação foi precisamente compreender como os filmes de um determinado período filmográfico do diretor Lars Von Trier beneficiaram-se de sua destinação genérica, relacionando-os com alguns filmes anteriores de outros diretores e do próprio Lars Von Trier. Pois se “(...) Cada obra é um ente singular, uma única e irrepetível combinação de programas, dispositivos e elementos” (GOMES, 2004, p. 120), devemos estar igualmente atentos para o fato de que a unicidade das obras não exclui suas relações entre si. Nas palavras de Gomes:

Isso evidentemente, não quer dizer que o conhecimento da mecânica interna de uma obra não possa se beneficiar do conhecimento do contexto, do conjunto das outras obras que com ela se relacionam, do universo dos produtores e das condições sociais da produção cultural, da história, entre outras coisas que se pode arrolar. Pode acontecer, até mesmo, de que um mecanismo interno empregado numa obra, por exemplo, só se deixe compreender corretamente a partir de informações contextuais. Uma coisa, porém, é usar o conhecimento do mundo em benefício da compreensão da obra e outra coisa bem diferente é usar o conhecimento da obra para a compreensão do mundo. Ambas as coisas se podem fazer legitimamente, mas só uma delas está realmente interessada em compreender a obra de arte. Um filme pode ser estudado com o âmbar onde se fixou o DNA do mundo e, no final das contas, saberemos mais sobre o mundo por causa dele, mas não necessariamente saberemos mais sobre ele mesmo. Para compreendermos o filme, na sua singularidade, precisamos fazer-lhe perguntas sobre ele, seu modo de funcionar, sua destinação, seus dispositivos, seus programas, seus efeitos. Então, poderemos não ter apreendido nada sobre o mundo, mas pelo menos saberemos alguma coisa mais sobre este filme. E isso pode ser uma grande coisa (GOMES, 2004, p. 124).

Uma vez que, neste trabalho, elegemos como ponto de partida para a análise, o gênero melodramático, as duas primeiras partes desta dissertação apresentam as definições deste modo de representação, descrevem seus elementos característicos, sua constituição histórica e quais as formas de sua apropriação para o cinema.

Como corpus de análise, esta dissertação elegeu um período da filmografia do diretor dinamarquês Lars Von Trier, conhecido como Trilogia do Coração de Ouro, por entender, que os filmes desta trilogia, são os que melhor ilustram a utilização de uma estrutura de representação melodramática, na obra do cineasta. Acreditamos que a partir deste *corpus*, pudemos, não somente identificar os elementos constituintes da representação melodramática, mas vê-los em operação, enriquecendo desta maneira, nossa compreensão das operações latentes neste gênero.

A terceira parte desta dissertação, analisa brevemente os três primeiros filmes do diretor que conformam a chamada Trilogia Europa, a fim de compreender a trajetória que conduziu à segunda trilogia, que nos interessou analisar.

A quarta e última parte desta dissertação consiste na análise da composição melodramática dos filmes da Trilogia do Coração de Ouro, examinando com atenção o modo de apropriação da estrutura melodramática nos filmes que melhor representam o gênero: *Ondas do Destino* e *Dançando no Escuro*.

Lars Von Trier nasce em Copenhague em 1956 e tem seu primeiro contato com uma câmera de super 8mm aos 11 anos quando faz seus primeiros filmes caseiros. Um ano depois ele estréia como ator na série televisiva *Clandestine Summer* (1968). No começo da década de 1980 o diretor ingressa na *Danish Film School*. Segundo seu editor e colega de faculdade Tomas Gislason, nesta época “ele já conhecia de cor todos os filmes clássicos”³.

³ Depoimento do documentário: *Tranceformer: A Portrait of Lars von Trier* (Stig Björkman, 1997).

Alguns anos antes de entrar na *Danish Film School* e durante sua estadia na academia, Lars Von Trier dirige os curta-metragens: *Orchidégartneren* (1977), *Menthe - la bienheureuse* (1979), *Nocturne* (1980) e *Den Sidste detalje* (1981).

Paralelamente Lars Von Trier dirigiu dezenas de comerciais e séries televisivas na Dinamarca. Contudo, é com o longa-metragem *Elemento do Crime* (1984) que Lars Von Trier ganha visibilidade internacional e arrebatou o Prêmio Técnico no Festival de Cinema de Cannes deste ano. *Elemento do Crime* é um filme de temática policial que traz em sua encenação e narrativa, uma forte influência do cinema *noir*. O segundo longa-metragem de Lars Von Trier é *Epidemic* (1988), que traz o diretor e co-roteirista Lars Von Trier e o roteirista Niels Vørsel interpretando a si próprios como roteiristas de um filme de mesmo título. *Epidemic* é um filme de baixo orçamento e pouca repercussão na carreira internacional do diretor, permanecendo inédito no Brasil, até o momento. Nos anos subsequentes Lars Von Trier dirige ainda *Medea* (1988) e *Dimension* (1990). Mas é *Europa* (1991), que narra a trajetória de um americano descendente de Alemães que vai para a Alemanha em 1945 com o propósito sincero de colaborar na reconstrução do país, que chama novamente a atenção no circuito internacional garantindo para o diretor mais dois prêmios importantes em Cannes: o Grande Prêmio do Júri e Prêmio de Melhor Contribuição Artística. *Europa*, assim como *Elemento do Crime*, carrega tanto na narrativa quanto na encenação uma grande influência do cinema *noir*.

Elemento do Crime, *Epidemic* e *Europa* tem em comum o fato de retratarem uma Europa dilacerada, seja pela guerra, como em *Europa*, seja pela epidemia que se alastra com uma velocidade mortal de *Epidemic*, ou pelo assassinato brutal de crianças em *Elemento do Crime*. Em todos estes filmes, o caráter fortemente idealista dos protagonistas contrastará com a dura realidade de um continente devastado pela incapacidade dos homens em se organizarem para a vida coletiva. Além disso, a encenação destes filmes possui muitos pontos em comum, a começar pela forte influência do cinema *noir*, que favorece os recortes fotográficos, criando planos marcados pela manipulação expressiva da contra-luz e das áreas de sombra, onde parte da ação se desenvolve.

Por todos estes pontos de contato, narrativos e cênicos, estes filmes costumam ser agrupados pelo diretor em uma trilogia, conhecida como Trilogia Europa. É interessante notar que os filmes não partilham das mesmas histórias e tampouco possuem personagens em comum. O que os aglutina em uma trilogia é a temática de uma Europa incapaz de lidar com seus problemas internos - sejam eles guerras, doenças ou a incompreensível e recorrente maldade dos homens - ; assim como o caráter idealista de seus protagonistas e a forma de sua encenação marcada pela utilização expressiva da fotografia e da montagem que expressam a angústia e o clima sufocante destes filmes.

Além da influência de um gênero em específico - o cinema *noir* - encontram-se espalhadas por toda a trilogia as mais variadas referências cinematográficas. *Europa*, por exemplo, apresenta um estilo mais próximo de Orson Welles ou Hitchcock utilizando-se largamente das retro-projeções e projeções frontais, típicas especialmente do último. Já *Epidemic* oferece várias citações internas, referindo tanto à obra anterior, *Elemento do Crime*, quanto às características que marcaram esta trilogia, como o caráter idealista dos personagens, a dura realidade européia neles retratadas, ou a utilização de letreiros e outras indicações que marcassem as evoluções da narrativa e dos personagens.

Na Trilogia Europa, Lars Von Trier começa a construir uma cinematografia em que importam fortemente as relações, tanto entre seus próprios filmes, como entre estes e os filmes a eles anteriores.

Sua predileção pelos aparatos tecnológicos é marcante nesta primeira trilogia, especialmente no que diz respeito à manipulação expressiva da fotografia, explorando a relação entre as áreas de luz e sombra e criando recortes fotográficos a partir da contra-luz. Lars Von Trier descreve sua relação com os aparatos cinematográficos durante este período como “uma atração fetichista pela tecnologia cinematográfica, (...) era simplesmente fantástico tocar em todos aqueles equipamentos⁴”.

⁴ Disponível em: http://www.geocities.com/lars_von_trier2000/index1.html. Acesso em: 12 de novembro de 2006.

Num primeiro momento as influências cinematográficas de Lars Von Trier eram ainda expressadas fortemente pelo contato com este aparato tecnológico. Vários críticos de cinema observam, neste momento, a capacidade do diretor de imitar a luz, a montagem e as técnicas de filmagem de alguns de seus diretores favoritos. “Seu primeiro filme largamente assistido em escala mundial, *Europa* (1991), foi classificado pelo crítico Derek Malcolm: como um filme em que Orson Welles juntava-se a Ingmar Bergman com pitadas de Fellini. Um *noir* tão escuro que até as sombras tem sombras⁵”.

Depois de *Europa*, Lars Von Trier dará início aos filmes da chamada Trilogia do Coração de Ouro, que abarca os filmes: *Breaking The Waves* (1996), que recebeu o título brasileiro de *Ondas do Destino*, *Idioterne* (1998), traduzido no Brasil como *Os Idiotas*, e *Dancer in The Dark* (2000), conhecido como *Dançando no Escuro*.

O primeiro filme da Trilogia do Coração de Ouro é *Ondas do Destino* (1996) que traz Emily Watson em seu papel de estréia, interpretando a protagonista Bess. O filme se passa em uma ilha no oeste da Escócia, na década de 1970. Bess é nativa desta ilha. Criada em uma comunidade de rígidos valores, morais e religiosos, ela acredita que pode conversar diretamente com Deus. Após um acidente numa plataforma de petróleo que deixa tetraplégico seu marido Jan, Bess viverá para salvá-lo através do sacrifício. As ações de Bess não terão limites, provocando a sua expulsão da comunidade onde vive e, em última instância, a sua morte.

Os Idiotas (1998) conta a história de outra mulher, Karen, que após perder seu filho, encontra-se por acaso com um grupo de pessoas que se fingem de doentes mentais a fim de descobrir os seus “idiotas interiores”. Apesar de não partilhar da ideologia do grupo Karen é a única que se dispôs a um ato de sacrifício e prova num momento de crise e destruição do grupo, mesmo que isso pudesse lhe trazer sérios problemas familiares.

⁵ Disponível em: http://www.geocities.com/lars_von_trier2000/index1.html. Acesso em: 12 de novembro de 2006.

Dançando no Escuro (2000) é o terceiro filme da Trilogia do Coração de Ouro, que trata dos sacrifícios femininos. A protagonista Selma é uma operária tcheca que vive nos Estados Unidos da década de 1960. Ela é portadora de uma grave doença congênita que a está levando progressivamente à cegueira. Sabendo-se doente desde a infância, Selma trabalha dia e noite a fim de economizar o suficiente para com uma cirurgia salvar seu filho Gene, portador da mesma doença. Gene, contudo, não sabe de sua doença. Selma prometeu a si mesma não revelar a ele sua condição até que possua o dinheiro para a cirurgia, com medo de que o abalo emocional sofrido por saber de sua doença possa disparar o processo que levará Gene à cegueira. No entanto, o policial Bill, proprietário do *trailer* em que Selma mora com o filho, rouba o dinheiro de Selma para que sua mulher não descubra que ele se encontra falido, com medo de que ela o abandone. Quando Selma vai à casa de Bill pegar o dinheiro de volta ele diz a ela que a única forma de conseguir o dinheiro de volta é matando-o. Selma, sem saída, acaba desferindo vários golpes na cabeça de Bill com um cofre, assassinando-o. Por este crime ela é condenada à morte por enforcamento. Contudo, Selma sustenta até o fim seus juramentos: mantém a promessa que havia feito à Bill de não revelar o seu segredo, a promessa que havia feito a si mesma de não contar sobre a doença do filho e a promessa de salvar o filho, o que termina por levá-la à morte.

A alguém que conheça os filmes da Trilogia Europa, pode parecer impressionante que a segunda trilogia dirigida pelo cineasta dinamarquês seja marcada, no âmbito da encenação, por decisões tão diferentes da primeira. Se a Trilogia Europa é marcada pelos fortes contrastes que conformam uma fotografia exuberante, a Trilogia do Coração de Ouro é marcada por uma fotografia aparentemente simplória. Os planos fixos, no tripé ou em dispositivos como gruas ou *travellings*, da primeira trilogia, são substituídos pela utilização da câmera na mão. Uma câmera tremulante que chama a atenção para si, fazendo perceber-se. A montagem, que na primeira trilogia respeitava os *racords* de movimento idealizados para tornarem imperceptíveis os cortes de um plano a outro, privilegia nesta segunda trilogia, exatamente a percepção do corte, criando ‘pulos de montagem’ entre um plano e outro que chamam a atenção para o próprio artifício de montagem.

Se, na encenação, os filmes da segunda trilogia estabelecem uma ruptura em relação ao estilo exercitado na trilogia anterior, no que diz respeito à narrativa esta diferença terá nuances mais sutis. Embora dois dos filmes da segunda trilogia, ainda se passem no continente Europeu, ele deixa de ser o foco narrativo principal. A narrativa centra-se-á agora, nos dramas pessoais das protagonistas. O caráter idealista dos personagens permanece, mas se na Trilogia Europa o altruísmo dos protagonistas – todos do sexo masculino – dedica-se à transformação da realidade para um bem coletivo abstrato, na Trilogia do Coração de Ouro é o caráter pessoal manifestado nos laços de família, amizade e gratidão, que move as protagonistas em suas atitudes altruístas. O caráter melodramático destes filmes é garantido pela personalidade da empreitada altruísta, pelos juramentos e pactos melodramáticos presentes nas narrativas, e pelo sacrifício dignificante a que se submetem as personagens desta trilogia.

A influência do gênero melodramático na Trilogia do Coração de Ouro é profunda e será esmiuçada no decorrer desta dissertação. Esta pesquisa demonstra, pois, que estes filmes baseiam suas narrativas em elementos característicos da representação melodramática, como o sacrifício dignificante, as questões morais e religiosas, os pactos e juramentos melodramáticos e os laços pessoais e familiares.

Depois da Trilogia do Coração de Ouro, segue-se a chamada Trilogia Americana que abarca os filmes *Dogville* (2003), *Manderlay* (2005) e um filme ainda fase de produção que deverá se chamar *Washington*. Esta, trilogia, que não será analisada neste trabalho, tornou-se célebre pela encenação que abre mão de cenários e locações, para filmar em estúdios, que possuem como “cenário”, apenas indicações marcadas no chão referindo-se aos ambientes onde as ações se desenvolvem. Esta estratégia foi descrita por inúmeros críticos, e pelo próprio Lars Von Trier, como Brechtiana, numa alusão ao dramaturgo Bertold Brecht⁶.

⁶ Disponível em: http://www.espacoacademico.com.br/038/38cult_valim.htm;
<http://www.brightlightsfilm.com/51/manderlay.htm>;
<http://www.atalantafilmes.pt/2003/dogville/Dogville.doc>. Acesso em: 12 de novembro de 2006.

Lars Von Trier, quando perguntado em uma entrevista sobre suas referências cinematográficas e, especialmente sobre Carl Dreyer, que costuma ser citado como uma inspiração para o diretor, responde⁷:

Ele (Dreyer) era um diretor fantástico. Gostei muito de *Billy, the Liar* um filme de Schlesinger. Esta nova onda londrina também acho fantástica. Mas não é uma questão de reproduzir (...). Temos que acrescentar alguma coisa. Como na Igreja você doa um pouco de dinheiro na oferenda. Acho que todo mundo tem que colocar algum dinheiro, não pode deixar simplesmente passar. Acho que muitos diretores deixam passar e vivem daquilo que outras pessoas deixaram. É importante que todos nós possamos dar alguma coisa para esta mídia, ao invés de apenas pensar sobre qual seria a maneira mais eficiente de contar estórias ou manter o público no cinema.

Esta declaração de Lars Von trier, vai ao encontro de nossa percepção sobre a presença marcante, na cinematografia do diretor, das influências cinematográficas que lhe afetam, antes de tudo, e sobre a sua preocupação em transformar estas referências, apropriar-se delas em seus filmes, partindo do hibridismo para a criação de obras particulares.

Assim, esperamos demonstrar ao leitor que na obra de Lars Von Trier, e em particular na Trilogia do Coração de Ouro, poderemos encontrar um rico exercício de criação das matrizes do gênero melodramático.

⁷ Disponível em: <http://www.zetafilmes.com.br/interview/vontrier.asp?pag=vontrier>. Acesso em: 12 de novembro de 2006.

1. MELODRAMA: DEFINIÇÃO E CONTEXTUALIZAÇÃO

1.1. BREVE PANORAMA DOS ESTUDOS DEDICADOS AO MELODRAMA CINEMATOGRAFICO

A partir da década de 1950, o melodrama passou a ser incluído entre os objetos de reflexão dos estudos de cinema, com uma certa recorrência. Primeiramente na Europa e algum tempo depois nos Estados Unidos, tanto o ambiente acadêmico, representado pelas escolas de cinema e pelos cursos específicos das faculdades, quanto a crítica de jornais e revistas especializados, passaram progressivamente a contemplar o melodrama cinematográfico como objeto de análise. Desde então, as investigações a respeito da representação melodramática no cinema vincularam-se à uma grande variedade de escolas e autores. Tal diversidade implica, naturalmente, em entendimentos diferentes sobre a ocorrência do melodrama no cinema, em *corpus* analíticos os mais variados, e em última instância em compreensões bastante diversas sobre a própria noção do termo melodrama. Com o intuito de estabelecer uma definição, ainda que não exaustiva, do gênero no campo do cinema, este trabalho se ocupará, no presente capítulo, de uma breve revisão da literatura dedicada ao melodrama cinematográfico nos últimos sessenta anos.

O interesse pelo melodrama no cinema é observado na França, pelos críticos da revista *Cahiers du Cinéma*⁸, empenhados em consolidar uma perspectiva autoral aplicada ao cinema, conhecida como “política dos autores”, que reivindicava para o diretor de cinema o mesmo status de criador destinado ao lugar do autor de outros campos artísticos. Estes autores apregoavam que o diretor cinematográfico, ainda que fazendo parte de um sistema industrial de produção, seria capaz de impregnar na obra o seu estilo e a sua visão pessoal de mundo, através da execução consciente do ato de filmar. André Bazin em um artigo de 1957, intitulado *La politique des auters*, resume esta posição como: “a escolha, na criação artística, do fator pessoal como um critério de referência, e a conseqüente postulação de

⁸ Entre 1955 e 1959 vários artigos se debruçaram sobre a obra de Douglas Sirk: o de Phillipe Demonsablon que analisava *Magnificent Obsession* (1954), o de Louis Marcorelles e François Truffaut sobre *Written on the*

sua permanência e mesmo de seu progresso de uma obra a outra” (BAZIN, 1957 *apud* STAM, 2003, p.104).

Tomando por base a política autoral, alguns pensadores da *Cahiers du Cinéma*, como Jean Luc Godard, François Truffaut, Luc Moullet e Eric Rommer voltaram-se para os filmes de diretores como Douglas Sirk e Vincent Minelli - reconhecidos pelo público e pela indústria cinematográfica americana por seus melodramas familiares - buscando suas marcas pessoais. De fato, esta onda de interesse, notada especialmente a partir da segunda metade da década de 1950 e estimulada preponderantemente pelos críticos da revista *Cahier du Cinema*, era marcada pela tentativa de incluir entre os grandes artistas da época, diretores como Sirk, Minelli ou King Vidor, que trabalhavam com um gênero tido como simplista, redutor e popularesco na forma de conduzir suas narrativas: o melodrama. A defesa da dimensão autoral destes diretores priorizava a *mise-en-scène* como forma de expressão, ou seja: a manipulação discursiva dos elementos fílmicos - a escolha dos enquadramentos, da paleta de cores, dos objetos de cena - em lugar de reflexões sobre o conteúdo das obras. A autorialidade, e logo a relevância artística, de filmes como *Written on the Wind* (1956), dirigido por Douglas Sirk ou *The Bad and the Beautiful* (1952), de Vincent Minelli estava na capacidade de seus diretores em trabalharem expressivamente os elementos fílmicos de que dispunham. O trecho de um artigo de Jean-Luc Godard, em que ele justifica sua admiração por Douglas Sirk, exemplifica bem a abordagem da crítica da época que prioriza a descrição e a análise de elementos estéticos: “(sua) mistura delirante do medieval e do moderno, de sentimentalismo e sutileza, de composições controladas e *cinemascope* frenético”.⁹ (GODARD, 1959 *apud* KLINGER, 1994, p. 4).

Wind (1957), Luc Moullet em cima de *Tarnished Angels* (1958) e Jean-Luc Godard sobre *A Time to Love and a Time to Die* (1958).

⁹ No original: “(his) delirious mixture of medieval and modern, sentimentality and subtly, tame compositions and frenetic *cinemascope*”.

O ensaio aparece originalmente como *Des larmes et de La vitesse*, *Cahiers du Cinema* 94 (abril 1959): 51-54. A revista *Screen* também traz este ensaio em uma edição especial sobre Douglas Sirk intitulada *Tears and Speed*, *Screen* 12.2 (verão de 1971): 96-97.

Todas as traduções de citações apresentadas nesta dissertação são nossas, com exceção das citações de Robert Stam, cujo livro consultado foi uma edição brasileira.

Este modelo de análise da dimensão autoral foi largamente utilizado até o fim da década de sessenta, tanto na Europa quanto nos Estados Unidos. Andrew Sarris, jornalista norte-americano especializado em artigos sobre cinema, cria em seu livro *The American Cinema* (1968), categorias classificatórias para os diretores de cinema de acordo com seus graus de “autoralidade”. No que ele diz ser *the Pantheon*, o Panteão dos diretores por ele escolhidos para representar a força criadora no cinema, são reunidos 14 diretores: Charles Chaplin, Robert Flaherty, John Ford, D.W. Griffith, Howard Hawks, Alfred Hitchcock, Buster Keaton, Fritz Lang, Ernst Lubitsch, F.W. Murnau, Max Ophuls, Jean Renoir, Josef von Sternberg e Orson Welles.

Uma segunda categoria, logo abaixo do Panteão, que ele irá chamar de *Far Side of Paradise*¹⁰, comporta diretores que apesar de desenvolverem marcas autorais, não chegam a alcançar, segundo Sarris (1968, *apud* KLINGER, 1994, p. 5), uma “visão pessoal consistente e coerente” na totalidade de sua obra. Nesta categoria se encontram vários diretores, ativos no período, que eram reconhecidos como autores de filmes melodramáticos e/ou destinados ao público feminino (a concepção corrente na década de 1950 associava os filmes melodramáticos a filmes destinados às audiências femininas e que contemplavam o universo da mulher, especialmente a esfera doméstica) tais como: Vincent Minelli, King Vidor, George Cukor e Douglas Sirk,. Apesar das ressalvas sobre a unidade autoral das obras dos diretores de *Far side of The Paradise*, Sarris lhes reconhece a personalidade na manipulação expressiva dos elementos fílmicos e lhes reserva um espaço especial em suas reflexões.

Seu comentário sobre Douglas Sirk exemplifica o tipo de reconhecimento reservado ao melodrama pela crítica autoral do período, mais interessada em localizar marcas formais de autoria do que em analisar o conteúdo das obras, que por vezes era mesmo duramente desqualificado: “Mesmo em seus projetos mais dúbios, Sirk nunca retrocede do ridículo, porém através de um desenvolvimento formal consistente, sua arte transcende o ridículo,

¹⁰ “O lado distante do paraíso” (Tradução nossa.).

na medida em que a forma comenta o conteúdo”¹¹ (SARRIS, 1968 apud KLINGER, 1994, p.5).

Na década de setenta novas linhas de pensamento contribuem para a reflexão cinematográfica. Ao mesmo tempo em que a perspectiva autoral tende a se tornar mais orgânica, pretendendo integrar discurso visual e estratégias narrativas (conteúdo das obras); surge um novo tipo de análise inspirada pelas correntes neo-marxistas/estruturalistas que relacionam filmes e ideologia e combatem uma suposta tradição ‘clássico-realista’ - herdada da literatura - e que estaria atrelada ao cinema, sobretudo ao cinema de estúdio de Hollywood.

O conceito de ‘realismo clássico’ é comumente relacionado à novela do século XIX e foi desenvolvido por Collin Mac Cabe (1985). A partir de seu estudo de *Middlemarch*, novela da escritora britânica Mary Ann Evans que assinava seus livros com o pseudônimo George Eliot (1871), MacCabe desenvolve “uma análise imanente do realismo como um sistema discursivo, um conjunto de estratégias com efeitos textuais. Tanto o romance quanto o filme de ficção eram incluídos na noção de texto realista clássico (*classic-realist texts*) de MacCabe; que era definido como um texto em que uma clara hierarquia regula e arbitra os discursos que o compõe, hierarquia esta estabelecida por uma noção empírica de verdade” (MACCABE ,1985 *apud* STAM, 2003, p. 166).

No caso específico do cinema, as estratégias com efeitos textuais a que se refere MacCabe estão ligadas a um conjunto de dispositivos de continuidade espaço-temporal, como o regramento para a introdução de cenas (do plano conjunto, para o médio, para o *close*, por exemplo); as demarcações de passagem de tempo (como o efeito de fechamento de diafragma, os *fades*, ou as fusões) e as técnicas de montagem para suavizar as transições de um plano a outro (*raccords* de posição, *raccords* de movimento, *inserts* de planos-detelhe para cobrir discontinuidades inevitáveis), por exemplo. Assim, o filme realista clássico, apaga os vestígios de sua realização “fazendo-se passar por natural. Por meio do

¹¹ No original: “Even in his most dubious projects, Sirk never shrinks away from the ridiculous, but by a full-bodied formal development, his art transcends the ridiculous, as form comments on content”.

apagamento dos sinais de sua produção, o cinema dominante persuadia os espectadores a tomar por traduções transparentes do real o que nada mais era que efeitos deliberadamente construídos” (STAM, 2003, p. 166). Por isso, o filme realista clássico era comumente taxado de reacionário e acusado de manipular o espectador.

Nas palavras de Christine Gledhill (1987, p. 8): “Argumentava-se que o texto clássico realista reproduziria a ideologia burguesa porque ele implicaria o espectador em um único ponto de vista, em uma representação do mundo coerente e hierarquicamente ordenada, na qual as contradições sociais eram encobertas e, em última instância, resolvidas através de mecanismos de deslocamento e substituição. Neste processo o espectador é interpelado como objeto individual da ideologia burguesa”¹²

Para a crítica neo-marxista, que floresce na década de 1970, o realismo-clássico era percebido como um “(...) um anti-valor no qual estaria exposto de uma só vez: a tradição crítica literária, a ideologia burguesa, e as manipulações das indústrias culturais capitalistas”¹³ (GLEDHILL, 1987, p. 8). Assim, partindo do pressuposto de uma tradição “realista clássica *Hollywoodiana*”, os autores ligados a esta corrente condenavam o cinema de *Hollywood* pela perpetuação de práticas realistas relacionadas à novela do princípio do século XIX e viam no excesso do melodrama um caráter implicitamente subversivo, que sob um discurso de aparente louvor ao modelo capitalista promovia, através da forma, uma crítica ao estilo de vida burguês dos Estados Unidos de Eisenhower.

A crítica inglesa foi uma forte representante da corrente neo-marxista que analisou o melodrama, notadamente o corpo editorial, e eventuais contribuintes, da revista *Screen* da qual fizeram parte autores como Paul Willemen, Thomas Elsaesser, Mike Prokosh, Fred Camper e David Grosz, para citar alguns.

¹² No original: “Classic realist text, it was argued, reproduce bourgeois ideology because they implicate the spectator in a single point of view onto a coherent, hierarchically ordered representation of the world, in which social contradictions are concealed and ultimately resolved through mechanisms of displacement and substitution. In this process the spectator is interpellated as the individual subject of bourgeois ideology”.

¹³ No original: “(...) an anti-value, in which could be exposed at once literary critical tradition, bourgeois ideology and the manipulations of the capitalist culture industries”.

Este entendimento do texto melodramático pressupõe que as típicas situações narrativas apresentadas nos melodramas familiares das décadas de 1940 e 1950 eram encenadas por meio da paródia, do clichê, da ironia e do distanciamento, terminando por representar uma crítica aos próprios “valores burgueses” que encenavam. A manipulação dos recursos técnicos e narrativos, tais como a exploração de temas relacionados à infelicidade – deficiências, impotência, alcoolismo, orfandade, decadência da classe média – aliada a um estilo que enfatizava o excesso e o artifício – cores vivas, utilização de espelhos ou objetos espelhados, utilização de elementos que compusessem molduras dentro do quadro, utilização da música como elemento de ênfase emocional etc... – e o que a crítica da época costumava chamar de “falsos finais felizes”, eram tomados como formas de articular uma crítica formal aos conteúdos que aparentemente deveriam ser exaltados.

A subversão implícita do conteúdo através da forma era especialmente atribuída a Douglas Sirk. Sua importância no período é tanta que, não raro autores dedicados ao estudo do melodrama no cinema, citam o diretor como “a porta de entrada de um futuro interesse acadêmico no melodrama cinematográfico” (GLEDHILL, 1987, p.7). Entre os autores que analisam as obras de Sirk, Paul Willemen é o que “mais fortemente do que qualquer autor da época relaciona os filmes de Douglas Sirk às teorias marxistas da representação”¹⁴ (KLINGER, 1994, p. 14).

Em suas análises, Willemen observa nas obras de Sirk uma série de dispositivos como o uso de “esquemas barrocos de cor”, “deslocamentos e discontinuidades na construção do enredo”, “contradições na caracterização dos personagens” e “posições de câmera e enquadramentos irônicos”, que, articulariam críticas sociais de acordo com as premissas do teatro Brechtiano, criando um sistema de distanciamento da ideologia burguesa, que Willemen chamou de *Sirkian System* (sistema de Sirk).¹⁵

¹⁴ No original: “More than any other writer of his time, Paul Wilemen relates Sirk’s films to a Marxist theory of representation (...)”.

¹⁵ Nas palavras de Paul Willemen: “Alterando a retórica do melodrama burguês, através da estilização e da paródia, os filmes de Sirk se distanciam da ideologia burguesa” (WILLEMEN, 1971).

É importante perceber, no entanto, que ainda que a versão francesa do *auteurism* (política autoral) disseminado pelas *Cahiers du Cinema* tenha sido posteriormente revista, acusada de romantismo e de “tecer considerações políticas e sociais a partir de interpretações das intenções pessoais de um suposto criador” (KLINGER, 1994, p.3), as análises da crítica inglesa, dominantes na primeira metade da década de setenta, continuavam a apresentar influência da política autoral. Era através da procura de marcas de estilo, de vestígios autorais, que a crítica de tendência neo-marxista, desta primeira fase, buscava resolver a relação entre os diretores que ela considerava críticos importantes do modelo capitalista de produção e um gênero que ela ainda julgava corrompido: o melodrama. Em muitas análises da época era comum a expressão *double-leveled phenomena* (fenômeno de dupla camada) para demonstrar como a expressão autoral de diretores como Vincent Minelli, Nicholas Ray ou Douglas Sirk (especialmente Sirk) - através da manipulação formal dos elementos fílmicos - era capaz de redimir suas obras das situações narrativas de classe média típicas do melodrama que a crítica neo-marxista ainda condenava fortemente. Fred Camper, por exemplo, descreve o melodrama como a “pornografia do sentimento”, mas ao analisar os filmes de Douglas Sirk, Camper redime o diretor declarando: “Ele corrói o romantismo, próprio do gênero, endossando, ao contrário, o fatalismo e o desespero”.¹⁶ (CAMPER, 1971 *apud* KLINGER, 1994, p.15).

Dentre a crítica inglesa de tendência neo-marxista, da primeira metade da década de setenta, Thomas Eleasser é dos poucos a atribuir ao melodrama – e não somente aos diretores de filmes melodramáticos – uma relevância enquanto objeto de estudo. Para Eleasser o melodrama funcionava como uma espécie de “barômetro social em tempos de crise ideológica, fazendo dele, um objeto de estudo valioso para a análise política aplicada ao cinema” (KLINGER, 1994, p. 15-16). Segundo Christine Gledhill (GLEDHILL, 1987, p. 7): “*Contos de Som e Fúria*, de Thomas Eleasser (1972), foi o primeiro, e permanece o mais compreensível, ensaio sobre o melodrama cinematográfico, buscando compreender

¹⁶ No original: “He undermines the romanticism at the heart of the genre, endorsing fatalism and despair instead”.

não apenas a natureza melodramática da estética hollywoodiana, mas o lugar do cinema no campo europeu das formas melodramáticas”¹⁷

É também na década de setenta que o ambiente acadêmico começa a absorver alguns autores importantes que até então atuavam como críticos, especialmente os associados à revista *Screen*, e que vinham desenvolvendo uma metodologia de análise aplicada ao cinema que utilizava como ferramentas analíticas elementos de outras áreas acadêmicas como a psicologia, a sociologia e a lingüística. Laura Mulvey, Geoffrey Nowell-Smith e o próprio Thomas Eleasser, são exemplos dessa perspectiva.

A partir da segunda metade da década de 1970 uma nova linha teórica ganha força nos estudos dedicados ao melodrama cinematográfico: é a psicanálise associada às correntes marxistas. Embora a contribuição da linha psicanalítica não tenha tirado completamente o foco das questões ideológicas associadas ao modo de representação da sociedade burguesa, nota-se uma mudança de ênfase. Enquanto as primeiras análises, de caráter neo-marxista, ocupavam-se primordialmente das questões de classe, os autores influenciados pelas teorias psicanalíticas ater-se-ão principalmente às questões referentes à sexualidade.

Somente no ano de 1975 foram publicados três trabalhos que conjugavam psicanálise e o estudo da ideologia no interior da cultura de massas: um ensaio de Stephen Heath sobre a *Marca da Maldade* (Orson Welles, 1958), o livro de Christian Metz *Imaginary Signifier* e, o de Laura Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. Estes autores manifestam uma compreensão do cinema como um sistema significante fundamentado em dois pilares básicos: a sexualidade e a localização do espectador dentro da cultura dominante. Assim, a representação familiar no melodrama das décadas de 1940 e 1950, foi compreendida como um microcosmo das repressões sociais e sexuais deste período. O melodrama forneceria o

¹⁷ No original: “Thomas Eleasser’s *Tales of Sound and Fury* (1972) was the earliest, and remains the most comprehensive, account of film melodrama, attempting to come to terms not only with the melodramatic nature of Hollywood aesthetics, but with the place of cinema in the total field of European melodramatic forms”.

Alguns dos conceitos que seriam retomados mais tarde no livro de Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination*, de 1976, como o próprio termo imaginação melodramática e a relação entre o surgimento do melodrama e o contexto da revolução francesa (que serão retomados mais adiante) já estão presentes neste ensaio de Thomas Eleasser.

“(...)lócus de contradições e potenciais subversões das ideologias dominantes e suas operações, sobretudo com relação à família e à sexualidade”¹⁸ (NEALE, *apud* POLLOCK, 1977, p. 107).

Aos conceitos neo-marxistas de “falsos finais felizes” e “fenômeno de dupla camada”, foram incorporadas noções derivadas da psicanálise como o “excesso” e a “contenção”. Nesta perspectiva, o melodrama familiar, “atinge uma carga de transgressão ideológica quando produz um excesso de tensão que não pode ser resolvido através do final feliz”¹⁹ (KLINGER, 1994, p. 23).

O ensaio de Geoffrey Nowell-Smith: *Minelli e o Melodrama* (1977) exemplifica bem esta linha de análise. O autor embasa sua análise em uma contextualização histórica que retoma a relação, entre realismo e melodrama, sugerida por Peter Brooks, apenas um ano antes em *Melodramatic Imagination* (1976). Segundo Nowell-Smith, uma das características marcantes da tragédia e dos textos épicos até o século XVIII, aproximadamente, é a encenação dos dramas de príncipes e reis, ao mesmo tempo em que eram geralmente escritas por e para membros de classes menos abastadas. Com o advento da novela e da ‘tragédia burguesa’²⁰ esta situação se modifica, colocando autor, público e tema em posição de igualdade.

“Mistificada como possa ser, a comunicação é endereçada de um burguês a outro, e a matéria desta comunicação é a vida burguesa. Este movimento de equalização, geralmente reponde pelo nome de (ou está associado ao) realismo, mas também caracteriza formas que, em suas particularidades, não são comumente reconhecidas pelo seu realismo como o melodrama”²¹ (NOWELL-SMITH, 1977 *apud* GLEDHILL, 1987, p. 71).

¹⁸ No original: “The locus of the contradiction and of potential subversion and disruption of the dominant ideologies and their operations, most conspicuously in relation to the family sexuality”.

¹⁹ No original: “The family melodrama attains a transgressive ideological status by producing excess tension that cannot find resolution through the happy end”.

²⁰ Para mais referências ver: WILLIAMS, Raymond. *Modern Tragedy*. London: Chatoo and Windus, 1966.

²¹ No original: “Mystified though it may be, the address is from one bourgeois to another, and the subject matter is the life of the bourgeoisie. This movement of equalization generally goes under the name of (or is

O melodrama insere-se neste mesmo movimento de rompimento com a perspectiva aristocrática na representação, interessando pelo drama dos homens “comuns”, estejam eles na burguesia ou no operariado. Melodrama e realismo, portanto, aproximam-se em suas origens históricas e estariam regidos, segundo Smith, pelas mesmas normas de verossimilhança. Como os temas preferenciais dos melodramas²² eram conflitos geracionais e de gênero, as normas de verossimilhança próprias dos dois modos de representação exigiriam que as questões centrais relacionadas a tais temas - as diferenças entre os sexos e as questões de identidade - fossem representadas de forma realista.

Porém, segundo nos explica Christine Gledhill comentando a análise de Nowell-Smith, o melodrama caracteriza-se pela capacidade de minimizar estas questões, transformando-as através do excesso no ato da representação. “Sob esta perspectiva, o potencial radical do melodrama está menos em uma crítica Sirkiana do estilo de vida e valores burgueses do que na possibilidade de que as condições reais das identidades psíquicas e sexuais possam – como sintomas de um ‘texto histérico’ - pressionar muito próximo à superfície e quebrar a unidade da narrativa clássica realista”²³ (GLEDHILL, 1987, p. 9).

A análise de Nowell-Smith nos é útil não somente como exemplo da introdução dos conceitos psicanalíticos às análises neo-marxistas, mas ilustra também outra mudança importante do começo para o fim da década de 1970: a passagem de uma abordagem autoral para um entendimento mais voltado para as reflexões sobre os modos de operação e funcionamento do texto melodramático. Estas primeiras tentativas de compreensão sobre como opera e o quê exatamente constitui um texto melodramático partem de um esforço de

conflated with) realism, but it also characterises forms which in other respects are not conspicuous for their realism, such as the melodrama”

Originalmente: NOWELL-SMITH, Geoffrey. *Minelli and Melodrama*. Screen, vol. 18 n° 2. Texto também incluído na antologia: *Home is Where the Heart is. Studies in melodrama and woman's film*. Org. GLEDHILL, Christine. 1987.

²² É importante lembrar que Nowell-Smith, assim como a maior parte dos estudiosos até o fim da década de 1970, aborda em sua análise especificamente os melodramas familiares.

²³ No original: “From this perspective the radical potential of melodrama lies less in a Sirkian critique of bourgeois life style and values than in the possibility that the real conditions of psychic and sexual identity

contextualização histórica que busca localizar as origens do melodrama – ou pelo menos do melodrama conforme se perpetuou o termo até os dias correntes – com o intuito de compreender suas características de base, seus elementos constitutivos primeiros.

The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess, livro de Peter Brooks (1976), é um estudo importante nesta perspectiva. Em seu esforço de uma contextualização histórica e social do melodrama Brooks desenvolve seu argumento em dois movimentos básicos, em que o segundo se sobrepõe ao primeiro: ao mesmo tempo em que admite a possibilidade se tratar o melodrama como uma ‘constante da imaginação’ e ‘uma constante entre os modos literários’ - “Ele pode ser (como alguns críticos propuseram a respeito dos termos barroco e romantismo), um pólo tipológico detectável em todas as épocas como Heilman sugere em sua discussão dos dramaturgos Elizabetanos e Jacobeanos”.²⁴ (p.14) - Brooks opta por localizar o melodrama como um tipo de imaginação profundamente ligada à modernidade, e que encontra as condições ideais para se desenvolver no contexto da revolução Francesa e seus desdobramentos.

As origens do melodrama remontam, segundo Brooks, à literatura do século XVIII e XIX, ao surgimento da novela (que compartilha com o melodrama o interesse pela vida cotidiana) e ao florescimento da literatura gótica (com a qual o melodrama teria em comum a necessidade de realocação do sagrado), mas é com o teatro francês do princípio do século XIX que o melodrama encontra espaço para se popularizar e solidificar as bases de suas estratégias narrativas. Refletindo sobre o melodrama teatral francês, Brooks explica que ele floresce e ganha status de exibição massiva, por dois motivos principais: um de ordem econômica/produtiva e outro de ordem cultural. Por um lado, o contexto revolucionário francês cria condições para que os teatros populares possam encenar livremente as peças que quiserem (o que antes só era permitido aos grandes teatros oficiais) para um maior contingente de pessoas, através da instituição da livre iniciativa e de um modelo de

might – as symptoms of a ‘historical text’- press too close to the surface and break the reassuring unity of classic realist narrative”.

²⁴ No original: “It could be (as some critics have proposed for the terms *baroque* and *romanticism*) one typological pole detectable at all epochs, as Heilman suggests in his discussion of Elizabethan and Jacobean dramatists”.

produção capitalista. Conseqüentemente os teatros aumentam seus lucros e investem em peças cada vez mais elaboradas.

Por outro lado o melodrama teatral floresce a partir da Revolução Francesa, absorvendo os ideais revolucionários. Encenando valores éticos e morais que se identificam com as novas condições econômicas e sociais, engendradas pelo modelo capitalista e burguês de produção. O melodrama oferece, portanto, uma alternativa à lacuna moral e religiosa gerada pela derrocada do antigo regime.

Nas palavras de Brooks:

(...) o melodrama - como o termo se mostra útil nesta reflexão – aparece como uma peculiar forma moderna, e há uma relevância específica no gênero classificado como melodrama na medida em que ele surge em um contexto histórico. As origens do melodrama, podem ser precisamente localizadas no contexto da Revolução Francesa e seus desdobramentos. Este é o momento epistemológico que ele ilustra e para o qual contribui: o momento que simbólica e efetivamente, marca a liquidação final do sagrado e suas instituições representativas (a igreja e a monarquia), o esfacelamento 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 desta sociedade.²⁵ (BROOKS, 1976, p. 14-15).

Seu argumento é que o melodrama teatral se consolida, na França pós-revolução, associado a uma nova forma de representação dos valores éticos, morais e espirituais, colocados em cheque com a derrocada do regime monárquico. Enquanto na Europa pré-revolucionária, estes valores eram garantidos pelo poder da aristocracia e pelo prestígio do clero, a instauração de uma sociedade laica e burguesa, reivindicará uma re-alocação de tais imperativos morais e espirituais. O melodrama teatral – que fornecerá as bases sobre as quais o melodrama cinematográfico irá se constituir – substituiu os reis e rainhas das

²⁵ No original: “(...) melodrama as we need the term – as it demonstrates its usefulness – appears to be a peculiar modern form, and there is specific relevance in the genre labeled melodrama as it comes to being in a historical context. The origins of melodrama can be accurately located within the context of the French Revolution and its aftermath. This is the epistemological moment which it illustrates and to which it contributes: the moment that symbolically, and really, marks the final liquidation of the traditional Sacred and its representative institutions (Church and Monarchy), the shattering of the myth of Christendom, the

narrativas trágicas por personagens do povo e da burguesia desvinculando o poder divino da atuação da igreja e localizando-o no âmbito do sujeito. Ampliam-se, pois, as possibilidades de encenação dos valores morais e espirituais que durante séculos permearam as relações sociais na Europa pré-revolucionária.

Ainda que Brooks evite a perspectiva ideológica, concentrando-se mais na contextualização histórica e na descrição dos modos de operação do texto melodramático, seu trabalho impulsiona uma nova onda de interesse nos estudos dedicados ao melodrama e acaba por estimular um novo entendimento da relação entre melodrama e ideologia, sem a ênfase exclusiva no diretor como formulador de crítica social.

O ensaio de Laura Mulvey: *Notes on Sirk Melodrama*, em que ela critica as leituras anteriores feitas por Paul Willemen em *Distanciation and Douglas Sirk e Syrkan System* é bastante representativo desta nova abordagem acadêmica dos textos melodramáticos. Neste ensaio, a autora argumenta que as contradições ideológicas nos filmes do diretor “não são produzidas pelo exercício de um agente autoral específico, mas são características próprias do melodrama, enquanto gênero repleto de inconsistências ideológicas”²⁶ (MULVEY, 1977-78, *apud* KLINGER, 1994, p. 20).

Outro aspecto renovador no trabalho de Brooks está na análise da relação entre melodrama e a chamada narrativa clássico-realista, identificando características melodramáticas no texto de autores tidos como realistas como Henry James e Honoré de Balzac. Para Brooks (assim como para Nowell-Smith) o melodrama tem origens semelhantes às da novela do século XIX. Ambas as formas representam a derrocada gradual da monarquia e da igreja e propõem a representação dos dramas cotidianos, ordinários, em contraponto aos textos trágicos e épicos que comumente se concentravam na encenação dos dramas da nobreza. Ainda que Brooks não se aprofunde nesta relação, permanecendo no âmbito da

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”.

²⁶ No original: “(...) the ideological contradictions in this director’s films are not produced by the exercise of a special authorial agency, but are a congenital feature of melodrama as a genre filled with ideological contradictions”.

contextualização histórica e social, sua pesquisa acaba por estimular uma revisão do anti-realismo e do realismo e do melodrama.

Nas palavras de Gledhill:

A história estética do século XIX sugere o desenvolvimento interdependente do melodrama e do realismo. (...) Apesar, contudo, de sua orientação para um material similar, o projeto epistemológico dos dois modos diverge. Ainda que haja conflito entre os sistemas que buscam explicar os diferentes tipos de realismo, por definição eles pressupõem que o mundo é capaz de explicação e representação adequadas. O melodrama, no entanto, se o ponto de vista de Peter Brooks está certo, não tem essa certeza, uma vez que ele afirma forças, desejos, medos, que embora não garantam mais a realidade metafísica, ainda assim aparentam operar na vida humana independentemente de explicação racional.²⁷ (GLEDHILL, 1987, p.31).

Assim, temos do final da década de 1970 para o começo da década de 1980, pelo menos três alterações importantes no tratamento acadêmico do melodrama no cinema, que permitiram um status mais positivo deste objeto de estudo: (1) as abordagens anteriores que priorizavam elementos da teoria marxista foram substituídas – embora não totalmente, mas em larga escala - por uma abordagem ancorada na psicanálise. Incentivando, conseqüentemente, uma maior preocupação com as questões de gênero feminino/masculino e com a sexualidade; (2) investigações dos modos de funcionamento do melodrama enquanto “gênero” passam a substituir gradativamente as abordagens autorais; (3) as relações entre realismo e melodrama são revistas – a concepção de gêneros divergentes é substituída pela concepção do realismo e do melodrama enquanto modos de representação que partilham de uma mesma matriz histórica (a novela do século XIX) e de elementos formadores comuns: a ênfase em personagens e dramas cotidianos e o apagamento dos vestígios de produção.

²⁷ No original: “Nineteenth century aesthetic history suggests the interdependent development of melodrama and realism. (...) Despite, however, their orientation to similar material, the epistemological projects of the two modes diverge. Although there may be conflict between the systems of explanation different realisms draw on, by definition they assume the world is capable of both adequate explanation and representation. Melodrama, however, if Peter Brooks’ view is right, has no such confidence, for it attests to forces, desires, fears which, though no longer granted metaphysical reality, nevertheless appear to operate in human life independently of rational explanation”.

O feminismo que começa a aparecer no fim da década de 1970 ganha espaço nas análises dedicadas ao melodrama cinematográfico utilizando conceitos oriundos da psicanálise para investigar a representação da mulher no melodrama.

É marcante nas análises feministas o estudo da relação entre os melodramas familiares da década de 1950 e os *woman's film* (filmes femininos ou filmes para mulheres) um tipo de filme largamente produzido nas décadas de 1930 e 1940, cujas narrativas centravam-se em papéis femininos e giravam em torno do universo das mulheres. O fato de que temáticas semelhantes fornecessem a base narrativa tanto para os *woman's film* como para os melodramas familiares fortaleceu a suposição de que o primeiro seria um sub-gênero do segundo, criado especificamente para o público feminino.

A investigação das relações entre os *woman's film* e o melodrama e a classificação do primeiro como um sub-gênero do segundo marca o início de um esforço que persiste nos dias correntes: a tentativa de se definir quais as estratégias textuais e narrativas que configuram o texto melodramático. Este problema desdobra-se, ainda, nas análises contemporâneas, que buscam aprimorar a definição do que exatamente constitui o gênero melodramático. Esta questão torna-se cada vez mais presente, a partir da década de 1980 com o aumento dos tipos de materiais estudados pelos analistas.

Até o começo da década de 1980 as análises centravam-se em um *corpus* bastante reduzido: os melodramas familiares da década de 1950, com especial atenção aos filmes de Douglas Sirk, Vincent Minelli e King Vidor, entre outros. Este horizonte alarga-se a partir da década de 1980 quando a influência dos estudos culturais direciona as investigações para outros tipos de mídias e produtos – como as telenovelas e os seriados televisivos, por exemplo - e investiga suas relações com o melodrama cinematográfico.

No campo do cinema, surge uma série de trabalhos que apontam para a existência de “sub-gêneros” do que poderia ser considerado um gênero melodramático. Desde a relação entre os melodramas familiares, os filmes femininos (*women's film*) e os “filmes feitos para chorar” (*weepies*), que abarcam as décadas de 1930 a 1950 aproximadamente; passando

pela redescoberta dos filmes de D. W. Griffith e seu ‘discurso familiar’; os melodramas seriados das décadas de 1910 e 1920, que substituem os melodramas teatrais nos Estados Unidos do começo do século XX; e mais recentemente os melodramas contemporâneos das décadas de 1980 a 2000, que apresentam variações narrativas importantes - no tratamento das heroínas, por exemplo - e que marcam o excesso do espetáculo com a ajuda de efeitos especiais áudio visuais apoiados na computação gráfica.

Percebe-se, pois, que a definição das estratégias narrativas da representação melodramática no campo cinematográfico esbarra em uma série de classificações de gêneros, sub-gêneros, variações históricas e culturais. A aplicação do termo para os demais produtos áudio visuais como a ficção televisiva, por exemplo, amplia ainda mais as dificuldades de categorização genérica.

Autores como Jackie Byars (1991, p. 14), argumentaram, ainda, que a centralidade dos melodramas familiares e da questão autoral nos estudos acadêmicos dedicados ao melodrama cinematográfico durante grande parte das décadas de 1950 até 1980, “obscureceu a existência de outros gêneros melodramáticos, os aspectos melodramáticos de gêneros como o faroeste, a variação histórica dentro dos gêneros melodramáticos individuais, e a relação entre os tipos de gêneros melodramáticos”.²⁸

Além disso, a observação de características consideradas, antes, típicas do gênero melodramático - como a polarização moral que encena o confronto entre a virtude e a vilania, as interferências do acaso e do divino e o mecanismo de justiça poética que pune e recompensa os personagens segundo seu merecimento, para citar alguns - em outros gêneros cinematográficos como o *western*, o filme *noir*, e mais recentemente os filmes catástrofes, por exemplo, complexificou ainda mais o sistema de classificação dos filmes melodramáticos.

²⁸ No original: “(...) obscured the existence of other melodramatic genres, the melodramatic aspects of genres like western, the historical variation within individual melodramatic genres, and the relationships between kinds of melodramatic genres”.

Diante de um panorama tão complexo de classificações do modo de representação melodramático, as análises contemporâneas colocam em pauta a discussão sobre os limites do próprio gênero. Neste quadro de redefinições do melodrama, o livro de Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess* (1976) constituiu-se em uma importante matriz de referência. Ainda que o cinema não esteja entre os objetos de sua análise, que se dedica, antes, às afinidades entre alguns romances do século XIX e ao teatro popular que sucede a Revolução Francesa, a forma como Brooks relaciona melodrama e modernidade ampliou a compreensão do melodrama no contexto da produção audiovisual.

Utilizando o conceito de imaginação ou modo melodramático de Brooks, diversos autores contemporâneos - como Linda Williams, Christine Gledhill, ou Ismail Xavier, por exemplo - afirmam que o melodrama não está limitado a características fixas, tampouco encontra-se atrelado a um determinado período, cultura ou mídia. Para estes autores, prevalece o entendimento do melodrama como um modo de operação, uma forma de organizar diversos textos da cultura ocidental relacionados à experiência moderna, à instituição de uma sociedade laica e burguesa, numa economia de mercado.

Nas palavras de Ismail Xavier:

Para Brooks, o melodrama apresenta todo esse vigor, porque é algo mais do que um gênero dramático de feição popular ou um receituário para roteiristas. É a forma canônica de um tipo de imaginação que tem manifestações mais elevadas na literatura, até mesmo na fatura de escritores tomados como mestres do realismo – como Balzac ou Henry James. Permeando o alto e o baixo, tal imaginação é para Brooks, 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).

Linda Williams (2001) apropria-se da noção de modo sugerida por Brooks em favor desta função modeladora a que se refere Xavier no trecho supracitado. Para Williams, o melodrama pode ser descrito como: “Um modo fundamental das ‘imagens em movimento’ americanas, na medida em que sua operação fundamental – dispor-nos ao compadecimento

pelas virtudes de vítimas atormentadas, e efetuar a recuperação e a encenação da virtude através da adversidade e do sofrimento – transcende qualquer gênero ou meio” (WILLIAMS, 2001 apud SINGER, 2001, p. 6).²⁹

Esta operação possibilita Williams a localizar características melodramáticas em uma variedade de textos, inclusive não ficcionais – extrapolando a leitura de Ismail Xavier da obra de Brooks, do campo ficcional ao não-ficcional - incluindo as coberturas televisivas das Olimpíadas de Atlanta, ou o julgamento de O.J. Simpson. Segundo Williams: “O melodrama pode ser visto, então, não como um gênero, um excesso ou uma aberração, mas como o que comumente tipifica a narrativa popular americana na literatura, no teatro, no cinema e na televisão quando esta procura se engajar em questões morais”³⁰ (WILLIAMS, 2001, p. 17). Em outro momento a autora descreve o modo de operação melodramático, fornecendo os operadores que nos permitiriam determinar sua ocorrência: “Se registros morais e emocionais são produzidos, se um trabalho nos convida a sentir compaixão pelas virtudes de vítimas atormentadas, se a trajetória da narrativa está ultimamente preocupada com a restauração e a encenação da virtude através da adversidade e do sofrimento, então o modo operante é o melodrama”³¹ (p.15).

Percebe-se que a noção de narrativa para Williams, transcende, então, o âmbito ficcional, uma vez que os documentários e as coberturas jornalísticas também pressupõem uma organização prévia de seus elementos internos. Segundo o entendimento da autora qualquer narrativa pode ser melodramática desde que esteja em operação um modo de representação que implique na representação de um sujeito vitimado e virtuoso.

²⁹ No original: “A fundamental mode of popular American ‘moving pictures’, since its core operation – moving us to feel sympathy for the virtues of beset victims and accomplishing a retrieval and staging of virtue through adversity and suffering – transcends any genre or medium”.

³⁰ No original: “Melodrama can be viewed, then, not as a genre, an excess, or an aberration, but as what most often typifies popular American narrative in literature, stage, film, and television when it seeks to engage with moral questions”.

³¹ No original: “If emotional and moral registers are sounded, if a work invites us to feel sympathy for the virtues of beset victims, if the narrative trajectory is ultimately concerned with a retrieval and staging of virtue through adversity and suffering, then the operative mode is melodrama”.

Operação semelhante à de Linda Williams, realiza Mariana Baltar (2005) em um artigo intitulado *Pacto de Intimidade – ou possibilidades de diálogo entre o documentário de Eduardo Coutinho e a imaginação melodramática*. Nele, a autora identifica características constitutivas da imaginação melodramática de Brooks, nos documentários de Eduardo Coutinho, sobretudo em estratégias relacionadas ao excesso e a criação de um pacto de intimidade.

Trazer o universo do melodrama para um diálogo com outros cenários, estéticos e históricos, (...) é pensar para além do formato, traçando um corte mais intertextual e menos classificatório (cuidando para não perder de vista as implicações históricas que mobilizam esse diálogo). É o que parece convidar a expressão de Brooks, imaginação melodramática. Ela atravessa os gêneros e diz respeito aos modos e percepções do mundo (expresso nas narrativas), remete a uma historicidade definida e organizada na ordem do gênero melodrama (BALTAR, 2005, p. 12).

A noção de modo melodramático está relacionada, então, à possibilidade do diálogo do melodrama com outros gêneros, à sua penetração nos discursos não ficcionais e à encenação dos valores morais através do padecimento do sujeito, lugar possível de existência do sagrado, do misterioso e do emocional nas sociedades industriais em que prevalecem a razão e a técnica.

É importante esclarecer que a noção de modo não substitui a noção de gênero. Os termos costumam coexistir em muitos autores (vide o próprio Brooks, e mesmo Baltar no trecho supracitado). A concepção de um modo, caracterizado pela imaginação melodramática, se estabelece e se consolida no sentido de dar conta das variações históricas, sociais, culturais, e tecnológicas (manifestas na diversidade de suportes semióticos em que as narrativas melodramáticas se apresentam) da representação melodramática e tem se mostrado útil enquanto contemple o melodrama em suas manifestações específicas.

É preciso ter cuidado para que não se construa a falsa impressão de que a noção de modo vem para libertar a narrativa do gênero pensado enquanto um conjunto de características e elementos constitutivos. A noção de gênero também pressupõe diálogos intertextuais e prevê a transformação gradual dos gêneros em outros por apropriação ou combinação de

elementos. Tzvetan Todorov, autor que trabalha com a noção de gênero no campo literário nos alerta para a condição cultural dos textos, que pressupõe um diálogo constante com a história, a sociedade, os movimentos culturais e os gêneros anteriores:

Defendendo a legitimidade de um estudo dos gêneros, eis que nos deparamos no caminho com uma resposta à pergunta que havia sido implicitamente feita pelo título: a origem dos gêneros. De onde vem os gêneros? Pois bem, simplesmente de outros gêneros. Um novo gênero é sempre a transformação de um ou de vários gêneros antigos: por inversão, por deslocamento, por combinação. (...) É por que os gêneros existem como instituição que funcionam como horizontes de expectativas para os leitores e como modelos de escritura para os autores. (...) Pelo viés da institucionalização os gêneros se comunicam com a sociedade em que ocorrem (TODOROV, 1980. p. 46-49).

De fato, as noções de modo e gênero dizem respeito a um único processo: a identificação de estratégias narrativas/discursivas presentes em uma determinada obra que servem para localizá-la tanto como horizonte de expectativas para os leitores como modelo de escritura para os autores.

No caso específico do melodrama no cinema, a noção de modo surge para resolver um problema analítico construído historicamente pelas abordagens acadêmicas que – especialmente até a década de 1980 - relacionavam o melodrama cinematográfico a um determinado período histórico e a uma determinada combinação dos elementos constitutivos do modo de representação melodramático: o melodrama familiar da década de 1950, dando pouca ênfase aos seus precedentes históricos e seus desdobramentos e interseções com outros gêneros.

A noção de modo mostra-se útil especialmente na medida em que permite reconhecer a ocorrência de estratégias típicas do melodrama em obras comumente catalogadas no interior de outros gêneros, como o *western*, os filmes *noir*, os filmes catástrofes, ou mais recentemente, em apropriações de diretores como Pedro Almodóvar (*Todo sobre mi madre*, *Hable com ella* ou *La Mala Educacion*, apenas para citar alguns) ou Lars Vont Trier (*Ondas do Destino* e *Dançando no Escuro*, por exemplo). É útil na medida em que permite examinar que tipo de influências as estratégias próprias do melodrama exerceram

na configuração de dispositivos narrativos e cênicos no cinema – uma vez que podemos encontrar melodramas desde o começo da história do cinema, das décadas de 1910 ou 20, até os dias correntes. É útil, na medida em que, transcendendo a noção de sub-gênero, ajuda a identificar que tipos de ajustes, adequações ou mecanismos permitiram a existência de obras consideradas melodramáticas em períodos e culturas tão diversas. Por fim insere a análise de gênero e modos de representação nos textos da modernidade, contribuindo na reflexão sobre a criação de uma imaginação melodramática própria desta modernidade.

A aplicação das noções de *melodramático* e *melodrama*, de *modo* e *gênero*, permitem um diálogo intertextual profícuo que contempla as manifestações diversas do melodrama. Tal premissa não deve obscurecer o fato de que em variados momentos históricos e em diferentes contextos sócio-culturais, houve e há algo entendido como melodrama, e que esse algo é reconhecido através de estratégias textuais – narrativas e discursivas - que devem ser claramente descritas e compreendidas, para evitar que o termo melodrama ganhe um alcance artificial que acabe por extrapolar suas ocorrências reais.

Para que o termo não se perca em ampliações além dos seus limites descreveremos os modos de operações narrativas e discursivas fundamentais do melodrama no cinema.

1.2. CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA DAS ESTRATÉGIAS NARRATIVAS DO MELODRAMA

A compreensão de que o surgimento do melodrama está relacionado ao contexto histórico-social da Europa no fim do século XVIII e começo do século XIX é recorrente em uma grande variedade de pesquisadores desde a segunda metade da década de 1970 aproximadamente. Peter Brooks (1976) tem sido o mais citado, para afirmar que o melodrama encontra as condições ideais para se desenvolver a partir das transformações que marcam o início da era contemporânea estando intimamente ligado à experiência da

modernidade³². Todavia, tal premissa também pode ser encontrada em autores como: Eric Bentley (1964), Michael Booth (1965), Robert Heilman (1960 e 1968), David Grimsted (1968 e 1971) e Thomas Eleasser (1972), assim como: Martha Vicinus (1981), Laura Mulvey (1986), Christine Gledhill (1987), Judith Walkowitz (1992), Ben Singer (2001) entre outros.

Ainda que cada um destes pesquisadores tenha interesses e objetivos específicos, de modo geral permanece, nas diversas análises, a noção de que a instituição de sociedades laicas, de mercados livres, o aparecimento de uma classe proletária com poder de compra e em crescimento, o rápido desenvolvimento urbano e a ascensão econômica e política da burguesia ao poder, teriam engendrado não somente as condições econômicas e políticas que possibilitaram o florescimento do melodrama, como também a demanda por formas dramáticas que se adequassem aos ideais de democracia, igualdade e mobilidade social propagados pela burguesia e ansiados pela classe operária.

Para Brooks (1976, p.15): “o melodrama - como o termo se mostra útil nesta reflexão – parece ser uma peculiar forma moderna. As origens do melodrama, podem ser precisamente localizadas no contexto da Revolução Francesa e seus desdobramentos. Este é o momento epistemológico que ele ilustra e para o qual contribui (...)”.³³

No período que precede a Revolução Francesa na Europa, os valores, éticos, morais, e espirituais estavam estreitamente vinculados aos poderes constituídos pela Igreja Católica e pela aristocracia. O processo revolucionário que provoca a derrocada dos regimes monárquicos e o questionamento da moralidade eclesiástica produz a reestruturação da organização social e estabelece a necessidade de novas representações destes valores. É esta perspectiva que o melodrama representa e que conforma duas de suas dimensões fundamentais: a polarização moral e a personificação dos valores morais e espirituais.

³² O conceito de *modernidade* aqui deve ser entendido como um ideário ou visão de mundo que está relacionada ao projeto de mundo *moderno*, empreendido em diversos momentos ao longo da Idade Moderna e consolidado com a Revolução Industrial, vinculando-se especialmente ao desenvolvimento do capitalismo.

³³ “melodrama as we need the term – as it demonstrates its usefulness – appears to be a particularly modern form (...). The origins of melodrama can be accurately located within the context of the French Revolution and its aftermath. This is the epistemological moment which it illustrates and to which it contributes...”

Num momento em que “os imperativos tradicionais de verdade e ética haviam sido violentamente questionados” (Brooks, 1976, p.15) o melodrama encenava a luta do bem contra o mal, do vício contra a virtude, da vilania contra a perseverança resignada, do crente contra o descrente. Na lógica melodramática a polarização moral era ao mesmo tempo: uma forma de garantir a personificação dos valores - “O bem e o mal melodramáticos são fortemente personalizados: eles habitam pessoas que não possuem complexidade psicológica, mas são fortemente caracterizadas”³⁴ (p.16) - e a encenação de um mundo possível onde os valores éticos e espirituais sejam claramente identificados e localizados, sem lugar para dubiedades ou incertezas. Encenando a luta do bem contra o mal, personificada na tríade vilão/herói/heroína, o melodrama encena a ameaça aos valores éticos e espirituais, e através do reconhecimento final da virtude, encena o reencontro de uma ordem social harmônica, purgada do mal e da incerteza. Nas palavras de Brooks: “O melodrama expressa a ansiedade trazida por um assustador mundo novo, onde os padrões tradicionais de moralidade não mais oferecem a cola social necessária. Ele encena as forças da ansiedade com o aparente triunfo da vilania, para depois dissipá-las com a eventual vitória da virtude. Ele demonstra repetidamente que os sinais das forças éticas podem ser descobertos e tornados legíveis”³⁵ (p. 20).

Por isso, na narrativa melodramática, em suas origens, não havia lugar para ambigüidades, operava, nas palavras de Brooks (1976, p.15), “a lógica do meio excluído”, segundo a qual os personagens não possuíam ambigüidades de caráter, era-se apenas bom ou mau, crente ou descrente, vilão ou virtuoso, não havia espaço para meios termos ou negociações morais. A luta entre a virtude e a vilania era declarada e encenada à exaustão, numa operação que buscava na hiper-exposição, a reafirmação de um mundo onde os valores espirituais, morais e éticos pudessem existir e triunfar.

³⁴ No original: “Melodramatic good and evil are highly personalized: they inhabit persons who indeed have no psychological complexity but who are strongly characterized”.

³⁵ No original; “Melodrama starts from and expresses the anxiety brought by a frightening new world in which the traditional patterns of moral order no longer provide the necessary social glue. It plays out the force

O teatro melodramático francês, no período que sucede a Revolução Francesa, tinha também uma função didática e se confundia com os próprios ideais revolucionários.

Segundo Brooks:

Quando o revolucionário Sain-Just exclama: ‘o governo republicano tem como princípio a virtude, senão o terror’, ele está utilizando os termos maniqueístas do melodrama, argumentando em favor de sua lógica do meio termo excluído, e imaginando uma situação – o momento da suspensão revolucionária – na qual a palavra é convocada a se fazer presente, a impor uma nova sociedade, a legislar o regime da virtude. (...) Como a oratória da revolução, o melodrama, por suas origens, tem como preocupação e razão de ser a localização, expressão e imposição de verdades éticas e espirituais. Ele as declara repetidamente, ele ensaia seus conflitos e combates, ele reencena a ameaça do mal e o eventual triunfo da moralidade, tornada operativa e evidente³⁶ (BROOKS, 1976, p. 15).

Aliada à encenação das questões morais, a encenação de interferências divinas vinha compor a base dos primeiros melodramas teatrais franceses no século XVIII/XIX. Era comum que as intervenções da providência fossem representadas narrativamente através do acaso, das coincidências extremas, das reviravoltas inesperadas e do milagre. O mecanismo de justiça poética, que distribui recompensas e punições de acordo com a trajetória vil ou virtuosa das personagens, também funciona como representação de uma manifestação divina no âmbito narrativo e pode estar relacionado, ao mesmo tempo, às manifestações do acaso. Nas palavras de Xavier (2003, p.115): “(...) o senso de “justiça poética” do melodrama, que distribui recompensas e castigos na vida terrena, por obra de esquema providencial que envolve esforço e mérito, mas também – e isto é essencial – eventos que na ordem natural devem configurar-se como coincidência, acaso”.

of that anxiety with the apparent triumph of villainy, and it dissipates it with the eventual victory of virtue. It demonstrates over and over that the signs of ethical forces can be discovered and can be made legible”.

³⁶ No original: “When the revolutionary Saint-Just exclaims, “Republican government has as its principle virtue, or if not, terror”, he is using the manichaeistic terms of melodrama, arguing its logic of the excluded middle, and imaging a situation – the moment of revolutionary suspension – where the word is called upon to make present and to impose a new society, to legislate the regime of virtue. (...) Like the oratory of the Revolution, melodrama from its inception takes as its concern and *raison d’être* the location, expression, and imposition of basic ethical and psychic truths. It says them over and over in clear language, it rehearses their conflicts and combats, it reenacts the menace of evil and the eventual triumph of morality made operative and evident”.

A sugestão da interferência divina na trajetória dos personagens representa o desejo de reencontro dos valores espirituais, anteriormente vinculados à igreja e seus representantes.

A revolução pode ser vista como o último ato convulsivo de um processo de dessacralização que foi colocado em movimento pela renascença, passou pela concessão momentânea do humanismo cristão, e ganhou força durante o iluminismo - um processo onde a força coesa e explanatória do mito sagrado perdeu seu poder, e suas representações políticas e sociais perderam sua legitimidade. (...) Contudo, no final do iluminismo havia um renovado interesse pelo sagrado, uma reação à dessacralização expressa no vasto movimento que ficou conhecido como Romantismo. A reação afirmava a necessidade de uma versão do sagrado, ao mesmo tempo em que oferecia provas adicionais da perda irremediável do sagrado em sua forma tradicional, categórica, unificante. A criação de mitos, agora, poderia ser somente individual, pessoal; e a promulgação de imperativos éticos tinha que depender um ato individual de autoconhecimento que iria, então (...) ser oferecido como a fundação de uma ética geral. (...) O melodrama representa ao mesmo tempo o movimento em direção à ressacralização e a impossibilidade de conceber essa sacralização em outros termos além dos pessoais.³⁷ (BROOKS, 1976, p. 16).

A ascensão da burguesia, por revolução como na França ou por assimilação como na Inglaterra, implicou em uma série de transformações políticas e sócio-econômicas que possibilitaram o surgimento do melodrama, entre elas: o fim da censura aos “Teatros Menores” – ‘*Minor House of Entertainment*’ – como eram chamados (GLEDHILL, 1987, p.14-15).

Até o século XVIII, tanto na Inglaterra quanto na França, os teatros menores não tinham o direito, garantido por patentes reais, de encenarem peças do chamado “repertório

³⁷ No original: “The revolution can be seen as the last convulsive 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 where the explanatory and cohesive force of sacred myth lost its power, and its political and social representations lost their legitimacy. (...) Yet, by the end of the Enlightenment, there was clearly a renewed thirst for the Sacred, a reaction to desacralization expressed in the vast movement we think of as Romanticism. The reaction both asserted the need for some version of the Sacred and offered further proof of the irremediable loss of the Sacred in its traditional, categorical, unifying form. Mythmaking could now only be individual, personal; and the promulgation of ethical imperatives had to depend on an individual act of self-understanding that would then (...) be offered as the foundation of a general ethics. (...) Melodrama represents both the urge toward resacralization and the impossibility of conceiving sacralization other than in personal terms”.

oficial” que usavam da palavra e do diálogo. As tragédias clássicas e comédias de costumes - assim como, novas peças que fossem consideradas produções de larga escala - eram encenadas apenas pelos teatros chamados de Teatros Principais (*Main Theaters*). Protegidos pelas patentes reais os Teatros Principais contavam com dramaturgos provenientes da aristocracia e privilegiavam narrativas escritas e encenadas para uma audiência igualmente aristocrática, representando assim, a elite da dramaturgia Européia.

O rápido crescimento urbano e o conseqüente aumento da classe proletária ampliaram a audiência dos “Teatros Menores” ou “Ilegítimos”, que privados do direito de encenação do repertório oficial se valiam de uma variedade de formas dramáticas inspiradas nas tradições populares, tais como: pantomimas, *dumb show*, ballets, espetáculos acrobáticos, *clownig*, teatros de marionetes, mímicas e espetáculos com acompanhamentos musicais e canções.

O monopólio da palavra pelos Teatros Oficiais dura, na França, segundo nos conta Brooks (1976, p. 63), aproximadamente quinze anos. Durante este período o “*Comédiens-Français* tinha o direito de ler todos os *scripts* propostos pelos teatros secundários e praticar a censura onde a palavra excedesse seus estreitos confinamentos.

Na França, quando a Revolução de 1879 aboliu a censura a que estavam submetidos os teatros populares, eles experimentaram um rápido desenvolvimento. Proliferaram “toda a sorte de espetáculos, mas especialmente *pantomimes dialoguées*, *pantomimes historiques*, e cada vez mais, *mélodrames*”³⁸ (BROOKS, 1976, p. 62).

A proibição do uso da palavra falada incentivou o desenvolvimento de uma comunicação não verbal nas dramaturgias populares, legando ao melodrama três de suas características mais marcantes: a exploração do espetáculo, da performance e da música.

³⁸ No original: “(...)there was a rich flowering of spectacles of all types, but specially of *pantomimes dialoguées* and *pantomimes historiques*, and *mimodrames*, and more and more, *mélodrames*”.

No que diz respeito à exploração do espetáculo, a utilização de cenários exóticos, muitas vezes dotados de movimento através de dispositivos mecânicos; a grande variedade de figurinos, as encenações espetaculosas e o uso de efeitos especiais são marcantes nos melodramas teatrais franceses do começo do século XIX e representam uma herança importante ainda nos melodramas contemporâneos. A encenação de situações espetaculares incluía, por exemplo, a luta pela sobrevivência em desastres naturais – enchentes, furacões, nevascas -, escapadas mirabolantes de castelos, perseguições sobre pontes elevadiças. Para cada uma destas situações espetaculosas eram concebidas encenações igualmente espetaculosas, estabelecendo - em contraponto ao teatro clássico francês, tradicionalmente baseado na palavra - uma dramaturgia largamente fundamentada em uma comunicação visual.

Nas palavras de Brooks (1976, p. 47): “O melodrama (...) é o principal laboratório para a quebra decisiva com o clássico teatro francês, um teatro da palavras onde a representação visual e as ações eram de mínima importância. Ele trouxe a transformação do palco em “*tableau*”, a arena para a representação de significados visuais”.³⁹

A importância da significação visual enquanto instância narrativa, no melodrama, é evidenciada no uso dos *tableaux*. O *tableau* era comumente utilizado no final de um ato ou cena quando os personagens, atitudes e gestos eram imobilizados, por um momento, em um arranjo de posições determinadas, “fornecendo, como uma pintura ilustrativa, um sumário visual da situação emocional daquela cena” (p. 48). O *Traité du melodrama* descreve o uso deste dispositivo: “No final de cada ato deve-se trazer todos os personagens juntos, em um grupo, e posicioná-los em atitudes correspondentes a situação de suas almas. Por exemplo: A dor colocará a mão na cabeça, o desespero arrancará os cabelos, e a alegria

³⁹ No original: “Melodrama (...) is the main laboratory for the decisive break with the French classical theatre, a theater of the word where visual representation and action were of minimal importance, and it brings a transformation of the stage into plastic tableau, the arena for represented, visual meanings”.

irá chutar o ar com uma das pernas. Esta perspectiva geral é designada como *tableau*”⁴⁰ (*Traité du melodrama*, p.47 apud BROOKS, 1976, p. 61).

O *tableau* ilustra, além da importância da comunicação não-verbal, a preocupação da narrativa melodramática em se fazer clara, em estabelecer seus significados de forma evidente, sem lugar a ambigüidades, através do recurso da reiteração. No melodrama os significados são, geralmente, ditos e mostrados mais de uma vez. Assim, reiterando e hiper-expondo, o texto melodramático garante além da clareza, a ampliação da carga emocional por meio do excesso que caracteriza o gênero. No caso dos *tableaux*, que geralmente são introduzidos no final de um ato ou cena, o recurso garante ainda que a situação emocional esteja claramente posta em questão antes que se passe ao seu desdobramento em um próximo ato ou cena. A herança dos “*tableaux*” é percebida contemporaneamente nas telenovelas e nos seriados televisivos. É comum que ao final de um capítulo – ou ao final da parte que antecede os intervalos comerciais – os personagens permaneçam por alguns segundos com as expressões fixas, como que congeladas, proporcionando tanto uma síntese da situação emocional representada como uma expectativa de que esta situação encontre seu desdobramento no próximo capítulo ou cena.

O segundo dispositivo não-verbal que caracteriza o melodrama é a *performance*. Fiel as suas origens no teatro de pantomima, a atuação nos primeiros melodramas teatrais era enfática e apoiada, em grande medida, na linguagem corporal. O uso de gestos, para revelar os estados de espírito dos personagens era constante, não somente na utilização dos *tableaux*. Durante toda a encenação os atores costumavam buscar o gestual como substituto ou complemento dos diálogos, assim, era comum que a heroína levantasse seus olhos para o céu em uma situação de desamparo ou que o vilão se demorasse em uma longa gargalhada diante do seu triunfo temporário.

Segundo Brooks (1976, p.47): “Aqui os atores podiam expressar um estilo estriônico. (...)a emoção, como notado, era conformada para ser suscetível de completa externalização em

⁴⁰ No original: “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

posturas legíveis e integrais. O estilo de atuação fundamentava-se na figurabilidade plástica da emoção, sua visibilidade, quase como se fora uma entidade tátil”.⁴¹

E por último, mas não menos importante, há a utilização da música. A inclusão de baladas, músicas populares e canções era parte integrante dos entretenimentos dos teatros populares, escritas com “grande cuidado para esclarecer a ação e aumentar o efeito dramático” (RAHILL, 1967, p.24; MAYER, 1981 *apud* GLEDHILL, p. 19). Com o tempo, e mediante o grande desenvolvimento do teatro popular francês o termo *mélodrame* que pode ser traduzido literalmente como “drama acompanhado de música” passou a ser utilizado para designar um tipo específico de peça que se apoiava fortemente no uso da música como forma de acentuar o padecimento dos personagens. O termo foi primeiramente concebido por Jean Jacques Rousseau no começo da década de 1770 para distinguir, das óperas Italianas, sua ‘*scène lyrique*’: *Pygmalion*, na qual ao invés de “diálogos cantados”, havia uma intercalação da música e dos diálogos, que eram ouvidos um de cada vez, numa relação em que a frase é anunciada e preparada pela música (GLEDHILL, 1987, p. 19).

Ainda, segundo Brooks, estes eram os usos da música nos primeiros melodramas teatrais da França no século XVIII/XIX:

A música no melodrama, primeiramente marca as entradas, anunciando pelo seu tema qual personagem está vindo ao palco e qual o tom emocional ele traz para a situação. Depois há em todo o melodrama clássico um balé e frequentemente uma música ou duas. (...) Além disso, o recurso à música é mais evidente nos momentos climáticos e em cenas de rápida ação física, particularmente em ações mudas que recebem acompanhamento orquestral”. (BROOKS, 1976, p.48).⁴²

a hand on its forehead; despair will tear out its hair, and joy will kick a leg in the air”.

⁴¹ No original: “Here actors could exercise a histrionic style of emphatic and striking proportions. (...) emotion, as we noted, was held to be susceptible of complete externalization in legible integral postures. Acting style was predicated on the plastic figurability of emotion, its shaping as a visible, almost tactile entity”.

⁴² No original: “Music in melodrama first of all marks entrances, announcing by its theme what character is coming onstage and what emotional tone he brings to the situation. Then is in every classic melodrama a ballet (often part of the *fête* that will be interrupted, then sometimes resumed at the end) and frequently a

Eleasser (1972 *apud* GLEDHILL, 1987, p. 50), afirma que a música, no melodrama é ao mesmo tempo: funcional e subjetiva, estrutural e programática. “Mas por ser também uma forma de pontuação (...), ela é ao mesmo tempo funcional (ou seja, de importância estrutural) e temática (ou seja, pertencente ao conteúdo expressivo) sendo utilizada para conformar certos humores – tristeza, violência, suspense, felicidade”.⁴³

Infelizmente, Eleasser não aprofunda muito a reflexão acima. Seja como for, o entendimento da música no melodrama como um sistema de pontuação parece-nos bastante útil para compreender a forma de sua manifestação no cinema.

Embora o teatro melodramático francês seja o mais citado, o melodrama floresce também na Inglaterra, nos Estados Unidos e logo se espalha por vários continentes. Na Inglaterra onde a burguesia havia ascendido no começo do século por assimilação, ao invés de revolução, o desenvolvimento dos teatros populares foi percebido como um duro golpe nos Teatros de Patentes que teria acarretado em uma deterioração de seus padrões dramáticos. Este julgamento levou à restituição das práticas restritivas no *Licensing Act 137*, destinado a controlar e regimentar os teatros populares. A nova tentativa de controle, entretanto, estimulou os teatros populares a investirem no aprimoramento das suas próprias tradições espetaculares como forma de sobrevivência⁴⁴.

A estratégia das *Minor Houses of Entertainment* consistia em um esforço de consolidação de uma retórica dramática baseada nas tradições populares de *pantomimas* e *ballets* agregando, eventualmente, algumas linhas de diálogo com o intuito de esclarecer *plots* dramáticos cada vez mais complexos. Aos poucos, os Teatros de Patentes, ficaram incapazes de sobreviver apenas da encenação do repertório oficial, e precisaram competir com as *Minor Houses* pelas audiências populares (constituídas, em grande parte, pela

song or two. (...) Further, recourse to music is most evident at climatic moments and in scenes of rapid physical action, particularly at mute action, which receive orchestral underlining”.

⁴³ No original: “But because it is also a form of punctuation (...), it is both functional (that is, of structural significance) and thematic (that is, belonging to the expressive content) because used to formulate certain moods – sorrow, violence, dread, suspense, happiness”.

⁴⁴ Ver GLEDHILL, 1987, p15.

classe trabalhadora e a pequena burguesia nascente), e passaram a entremear peças do repertório oficial com peças “copiadas” dos teatros ilegítimos.

Em ambos os casos (tanto na França como na Inglaterra) os Teatros Populares se desenvolveram através do comércio e da competição pelas audiências populares e se valeram de uma ampla gama de influências. Nas palavras de Christine Gledhill:

O Melodrama surge para explorar as novas condições de produção, transformando-se, ele próprio em um lugar de transmutação genérica e intertextualidade. Baseado no comércio ao invés de monopólio cultural, o melodrama se multiplica pela tradução, adaptação e, na falta de leis de direito autoral, pirataria. Clássicos literários e dramáticos – incluindo tragédias Shakespearianas, ficção popular, poesia Romântica, e libretos operísticos, jornais e eventos factuais, relatos policiais, pinturas, canções populares e baladas de rua, todos forneceram material para o melodram (BOOTH, Michael, 1965, pp. 50-1 and 1981; RAHILL, Frank 1967, p. 115 apud GLEDHILL, 1987, pp. 18-19).⁴⁵

Pode-se afirmar, pois, que as influências que contribuíram para formar o modo de representação melodramático foram múltiplas e contemplaram a um só tempo: a grande variedade de estímulos proporcionados pelo crescimento urbano e pela instituição de uma economia de mercado, as tradições narrativas populares e burguesas.

No tocante às origens do teatro melodramático, é comum que se compreenda o papel da burguesia apenas como força catalisadora do processo econômico e social que facilita o surgimento deste modo de representação. É também comum, que se pense o surgimento do melodrama, como sugere o próprio Brooks (1976), como um rompimento das tradições trágicas, e o estabelecimento do teatro melodramático, como um substituto do teatro trágico, que já não encontrava espaço nos novos parâmetros sociais que se instauravam no século XIX.

⁴⁵ No original: “Melodrama arose to exploit the new conditions of production, becoming itself a site of generic transmutation and intertextuality. Based on commerce rather than cultural monopoly, melodrama multiplied through translation, adaptation, and in the absence of copyright laws, piracy. Literary and dramatic classics – including Shakespearean tragedies, popular fiction, Romantic poetry and operatic libretti, newspapers, and topical events, police journals, and penny dradfuls, paintings and etchings, popular songs and street balads all provided material for melodrama”

No entanto, há outras linhas de análise, que sugerem uma maneira mais gradual de entender esta passagem. O estudo de Raymond Williams *Modern Tragedy* (1966), por exemplo, ao aplicar uma perspectiva histórica, ao modo de representação trágico, sugere uma apropriação burguesa da estética trágica que teria influenciado na conformação do melodrama. De fato, Williams não contempla o melodrama em seus estudos contudo, leituras posteriores de seu trabalho, especialmente a análise de Christine Gledhill (2002), utilizam os conceitos desenvolvidos por Williams a respeito da apropriação burguesa da tragédia clássica como uma possível influência na formação do modo de representação melodramático.

Segundo Raymond Williams (1966), o valor do herói trágico grego não era seu status de indivíduo, o próprio termo, de acordo com Williams, indica a participação em um grupo ou comunidade. As sociedades na Grécia antiga e na Europa Medieval eram organizadas em hierarquias bastante rígidas – deuses, reis, camponeses e assim por diante. No entendimento de Williams, estes níveis hierárquicos, ainda que não permitissem a mobilidade social, não eram isolados uns dos outros no imaginário trágico, mas parte constituinte do corpo social, ainda que as narrativas se concentrassem em personagens pertencentes ao topo da pirâmide social: comumente deuses e reis. Assim, as ações e atitudes dos deuses, príncipes e sacerdotes têm, na tragédia Grega, desdobramentos e consequências para a sociedade como um todo.

No entendimento do autor, o foco central da narrativa trágica não seria o indivíduo, mas o legado de suas ações para a sociedade grega. Nas palavras de Williams: “O papel representativo do herói trágico é demonstrado no fato de que, contrariamente às concepções modernas, a tragédia pré-burguesa não termina com a morte do herói, mas com a afirmação tornada possível e conformada por sua morte”.⁴⁶ (WILLIAMS, 1966, p.54 apud GLEDHILL, 2002, p. 16).

⁴⁶ No original: “The representative role of the tragic hero is demonstrated in the fact that, contrary to modern conceptions, pre-bourgeois tragedy did not end in the death of the hero but with the affirmation made possible and informed by the death”.

Durante o movimento *neo-clacissista*, a imagem do herói trágico teria sido apropriada em nome de uma minoria em posição de mando. A posição social do herói então, não representaria mais uma cadeia de relações sociais e espirituais que remetem à sua responsabilidade para com a sociedade que representa, mas uma fonte de status aristocrático. “A ação trágica passa a ser internalizada como erro individual, ao qual o status confere valor trágico, na medida em que o herói agindo conforme aos códigos morais da elite, dignifica e confere nobreza moral ao seu destino”⁴⁷ (WILLIAMS, 1966, p.54 *apud* GLEDHILL, 2002, p. 16).

A cultura burguesa do século XVIII fez novas modificações na organização e na ênfase dos elementos trágicos. Ainda que a dimensão moral e a noção de erro particular fossem ao encontro da sensibilidade burguesa, o investimento do valor trágico em um representante de uma minoria investida de poder era incompatível com os ideais democráticos.

Assim, o status social do herói, e a ênfase fatalista na aceitação dignificante do destino como instância trágica, foram substituídos pela noção de justiça poética instituindo uma nova missão moral para o teatro. A tragédia deveria demonstrar não somente que o sofrimento provém do erro moral, mas que a felicidade, igualmente, era a recompensa da virtude e do arrependimento. Segundo Christine Gledhill:

Uma dramaturgia sentimental emergiu, demandando uma nova resposta da audiência em termos de identificação e reconhecimento com personagens familiares em circunstâncias comoventes. A exploração do sentimento, a ênfase no indivíduo e o apelo ao pessoal, amparavam as mudanças no terreno social da ficção burguesa indo das hierarquias feudais e aristocráticas para a democrática família burguesa – arena dos conflitos pessoais, morais e sociais, e suporte da tríade: heroína, vilão e herói que tornou-se a estrutura dramática dominante a partir daí⁴⁸ (GLEDHILL, 2002, p.17).

⁴⁷ No original: “The tragic action was increasingly internalized as individual error, to which rank conferred tragic value in so far as the hero, conforming to elite codes of decorum, displayed dignified and noble endurance of this fate”.

⁴⁸ No original: “A sentimental dramaturgy emerged, demanding a new kind of spectatorial response of recognition and identification with familiar characters in affecting circumstances (...) Sentimentalisation, stress on the individual, appeals to the personal, all supported the shift in the social terrain of bourgeois fiction and drama from feudal and aristocratic hierarchies to the democratic bourgeois family – arena of personal, moral and social conflict, and support of the triad, heroine/villain/hero, wich became a dominant dramatic structure from thereon”.

A autora ressalta, contudo, que o drama sentimental do século XVIII não conseguiu estabelecer modos de representação duradouros ou conquistar a crescente audiência urbana. Segundo Wylie Sypher (1965, p. 260 *apud* GLEDHILL, 2002, p. 17), a cultura do século XVII produziu largamente “ficções mentais”. Já Brooks (1976, p. 83, *apud* GLEDHILL, 2002, p. 17), acredita que as formas burguesas sentimentais “carecem de dimensões heróicas, de exposição emocional e da ambição cósmica que o melodrama iria produzir”.

Observando as características, descritas por Williams, desta apropriação burguesa da tragédia, percebe-se sua semelhança com a estrutura fundamental do melodrama: preferência por heróis provenientes da base da pirâmide social, recompensas e punições de acordo com o mecanismo de justiça poética, transferência das ações para o âmbito do sujeito, sentimentalismo.

Se Christine Gledhill está certa em sua leitura de Williams, o melodrama teria incorporado estes elementos dramáticos, organizando-os segundo a lógica própria do texto melodramático. Tantas influências apontam para a formação multi-textual do melodrama e talvez expliquem tanto a dificuldade em isolar as características específicas deste modo de representação como a sua capacidade de sobrevivência até o século XXI.

De maneira geral, contudo, vários estudos acadêmicos já citados até o momento - Brooks (1976), Singer (2001), Eleasser (1972) – podem nos indicar algumas características básicas que constituem o melodrama em suas origens: a ênfase na questão moral, a espetacularização, a ancoragem em elementos visuais e sonoros, a solicitação de emoções extremas, o mecanismo de justiça poética, a utilização da música como forma de enfatizar as emoções dos personagens, a personificação dos valores éticos e espirituais e a exploração de acasos e coincidências aparecem em algum tipo de combinação na maior parte dos melodramas teatrais do fim século do XVIII e início do século XIX, matriz do modo de representação melodramático.

Ao longo do século XIX, século XX e começo do século XXI, as inúmeras obras melodramáticas produzidas apresentam uma grande variedade de combinações destes elementos, diferentes organizações, ênfase em determinados elementos em detrimento de outros, a supressão de alguns elementos, e mesmo a apropriação da matriz melodramática em obras que se pretendem irônicas, paródicas ou políticas. Entretanto a observação de alguma combinação destes elementos pode indicar a manifestação do gênero nas mais variadas obras.

No cinema não foi diferente. Ao longo do século XX, foram produzidos melodramas em grande quantidade, com características bastante diversas entre si. Identificar algumas características básicas do melodrama no cinema é o objetivo deste trabalho nas páginas seguintes. Entendemos que qualquer análise que se dedique a este propósito dificilmente será exaustiva e suficiente. Por isso elegemos três momentos significativos da história do melodrama cinematográfico: os primeiros melodramas seriados das décadas de 1900 a 1930, o melodrama familiar das décadas de 1940 a 1960 e o melodrama contemporâneo em algumas de suas manifestações cinematográficas.

2. A REPRESENTAÇÃO MELODRAMÁTICA NO CINEMA

2.1. A APROPRIAÇÃO DO *STAGE MELODRAMA* PELO CINEMA NORTE-AMERICANO

No começo do século passado, nos Estados Unidos, a indústria teatral do melodrama era conhecida como *the 10-20-30 industry* em uma referência ao preço dos ingressos que variavam entre 10 e 30 centavos de dólar. Na última década do século XIX e nas primeiras décadas do século XX, esta indústria experimentou um período de prosperidade, com grandes teatros em toda a nação e seu próprio grupo de autores e produtores.

É importante notar que, durante este mesmo período, o *10-20-30 melodrama* passa por uma significativa mudança na configuração de seus elementos dramáticos. Na verdade, trata-se menos de uma transformação estrutural e mais de uma mudança de ênfase em uma das características de base do melodrama teatral europeu que já se encontrava presente também no melodrama norte-americano: o sensacionalismo. Ou, para ser mais específico, o *blood-and-thunder sensacionalism*, como era chamado pela indústria do *10-20-30 melodrama*. A denominação vem da exploração de situações de perigo associadas a um só tempo às tentativas de assassinatos, seqüestros, escapadas sensacionais e toda sorte de maldades praticadas pelos vilões que punham em risco a vida da dupla herói/heroína; assim como à presença constante das catástrofes naturais operando no âmbito narrativo como manifestação da providência divina e do mecanismo de justiça poética.

A oposição moral, a hiper-exposição do sofrimento, as emoções extremas e as incongruências narrativas, continuaram a ser aspectos importantes do gênero, mas a partir da década de 1890 os intensos espetáculos de ação e perigo tornaram-se cada vez mais a atração principal do *10-20-30 melodrama*.

O crítico Archibald Haddon observa a transformação em matéria para o *London Daily Express* em 1905, indicando que o fenômeno tinha um alcance mais global, para além do continente americano: “Uma mudança significativa se abateu sobre o tom e o espírito do

melodrama. O simples elemento humano já não demonstra apelo. Os dramas itinerantes de hoje em dia não estão propriamente constituídos a não ser que cada cena seja um rompante, cada título um grito”⁴⁹ (HADON *apud* SINGER, 2001, p.151).

Eram freqüentes, pois, as cenas sensacionais ou espetaculares, como: escapadas de prédios em chamas, explosões, naufrágios. A exploração de cenas espetaculares eram garantidas, em parte, pela própria organização produtiva do teatro melodramático que subordinava atores e autores a pintores, carpinteiros, engenheiros e produtores, de modo que as situações dramáticas passassem a depender não somente de efeitos imaginativos ou descritivos - derivadas da construção narrativa e levadas a cabo pela atuação - mas dos efeitos cênicos e visuais. *Colleen Bawn* produção de 1860 de Dion Boucicault foi particularmente influente no estabelecimento desta nova escola visual do melodrama (BAKEN, 1883 *apud* SINGER, 2001, p.151).

Perto da virada do século a exploração das situações de perigo atinge o seu auge, e as técnicas de sua representação vão ficando cada vez mais diversificadas e ousadas, buscando o maior grau de verossimilhança possível com os incidentes reais. Para isso empregava-se uma mistura de efeitos especiais, articulações e dispositivos mecânicos, e não raramente, objetos reais como animais, barcos e carroças que contribuía para a composição cênica.

O “10-20-30”, herdeiro desta escola de efeitos cênicos e visuais, era episódico, em sua forma mais comum, com quinze a vinte cenas, a maior parte delas terminando em alguma forma de situação estimulante. Cenas espetaculares citadas no livro *Melodrama and Modernity* (SINGER, 2001, p.153) indicam a força e a recorrência das situações de perigo nos melodramas desta época.

Na Peça *The Ruling Passion*, de Charles Brougham (1882), um balão real inflado com gás carregando três passageiros se eleva acima da platéia no *Crystal Palace* e desce no *English*

⁴⁹ No original: “A startling change has come over the tone and spirit of melodrama. The simple, demonstrative human element no longer appeals. Touring dramas, nowadays, are not properly constituted

Channel. Os passageiros são resgatados em um bote salva vidas por seis remadores. Na peça *Our Silver Wedding*, de autor não determinado (1886), carroças puxadas por cavalos reais carregam 250 crianças numa excursão. Ainda nesta peça há uma encenação de tropas de soldados escapando em balsas rio abaixo. A encenação é feita utilizando grandes tanques de água. Já na peça *The Tornado*, de Lincoln J. Carter (1892), é representada uma tempestade em alto mar. Os marinheiros, a bordo de um barco desenrolam uma imensa vela de pano. Ainda nesta peça há a representação de um navio a vapor que avança sobre a multidão, de uma colisão entre dois transatlânticos e de um tornado.

Estes são apenas três exemplos das mais de quarenta peças citadas em *Melodrama and Modernity* (SINGER, 2001) que demonstram o grau de desenvolvimento cênico a que chegou a indústria do “10-20-30”.

Não obstante, ainda que apoiada em um ordenado sistema de distribuição, transporte e propaganda, sustentados por consideráveis somas de capital, a indústria do *10-20-30 melodrama* praticamente se extingue, apenas dois ou três anos após seu maior pico de desenvolvimento, por volta de 1907. Era o efeito devastador do cinema.

Em poucos anos, entre 1907 e 1909, os *nickelodeons*, cinemas de baixo custo, que passavam filmes de aluguel, se alastraram pelo país e tomaram de assalto o mercado do melodrama de preço popular - *popular priced melodrama* (SINGER, 2001).

Há várias tentativas de explicar o fenômeno que em alguns poucos anos, praticamente extinguiu a indústria do “10-20-30”, obrigando-a na melhor das hipóteses, a mudar de gênero e diminuir os custos.

Uma das causas fora certamente econômica. Tanto do ponto de vista do espectador quanto da perspectiva do produtor o cinema era mais barato. Enquanto o teatro custava (por volta de 1907 a 1910) em torno 0,25 a 0,75 centavos, os filmes costumavam custar por volta de

unless every scene is a shriek, every title a yell”

0,1 centavo⁵⁰. Tendo em vista a relativa situação de pobreza da maior parte do público que costumava freqüentar as sessões dos melodramas de preços populares, a diferença era considerável, assim como o impacto na indústria teatral.

Para produtores e donos das casas de espetáculo o cinema era também um negócio mais rentável, mesmo cobrando preços menores pelos ingressos. A produção de peças teatrais era um empreendimento demasiado caro e arriscado, que demandava largas quantias de capital na construção de cenários, contratação de atores, escritores e técnicos. O aluguel de fitas para exibição mostrava-se muito mais lucrativo, na medida em que as películas podiam ser exibidas em várias sessões ao dia e por todo ano, enquanto a maioria dos teatros sofria nas baixas estações (o verão era tradicionalmente a estação em que os teatros tinham maior público) por falta de audiência. Os filmes, alugados a um preço muito mais baixo do que o custo de uma produção teatral, ajudavam os donos de teatro a suportar as baixas estações com menos risco de prejuízos.

Entretanto o fator econômico não se mostra suficiente para explicar a extinção de uma indústria tão profícua como a do *10-20-30 melodrama* e sua abrupta substituição pelo melodrama cinematográfico. A questão que se coloca então é: a que ponto certas preferências estéticas contribuíram para a migração da audiência de um formato a outro.

Novamente a relação entre melodrama e realismo aparece como tentativa de explicar o fenômeno. É recorrente entre uma variedade de autores e críticos, aparecendo desde o clássico *Stage to Screen*, de Nicholas Vardac (1949), a noção de que a migração da audiência teatral para o cinema – especificamente no que diz respeito ao melodrama – deve-se a uma busca de maior “realismo” nas representações. Segundo Vardac: “O cinema aparece em resposta a insistência de uma pressão social por maior ‘realismo pictórico’ no teatro”⁵¹ (VARDAC, 1949 apud SINGER, 2001, p. 168).

⁵⁰ 0,1 centavos em 1910 equivaleriam em 2001 a 0,95 centavos; enquanto 0,25 a 0,75 centavos equivaleriam a aproximadamente 4,75 a 14,00 dólares (SINGER, Ben, 2001, p. 167).

A indicação de Vardac embora importante para a reflexão do cinema melodramático revela-se imprecisa pela própria noção de realismo que varia bastante e está sujeita aos vários modelos teóricos que buscam sua definição. “A história estética do século XIX sugere o desenvolvimento interdependente de melodrama e realismo. Contudo, o conceito de realismo não é estático. Enquanto mudam os sistemas de explicação que o definem – sociologia, Marxismo, psicologia, economia, fenomenologia, existencialismo, feminismo, e assim por diante – os códigos e convenções do realismo também mudam perseguindo uma nova “verdade” ou uma maior “autenticidade”⁵² (WILLIANS, 1966, p.31).

O conceito de realismo está profundamente atrelado às mudanças históricas e ao tipo de enquadramento teórico que se emprega para defini-lo. No que diz respeito a entendimento das estratégias narrativas e cênicas do melodrama a distinção que Ben Singer realiza em seu livro *Melodrama and Modernity. Early Sensational Cinema and its Contexts* (2001), mostra-se proveitosa na medida em que localiza como estratégia melodramática vinculada à lógica realista o apagamento dos vestígios de produção e a exploração das situações extraordinárias.

Singer distingue três modos de experiência relacionados ao realismo, levando em consideração o objeto representado, a manipulação expressiva dos materiais disponíveis à representação – que ele chamará de “estilo” – e o tipo de posicionamento frente ao material que cada modo de representação solicita do espectador.

Um primeiro sentido, que Singer chama de “*diegetic realism*” (realismo diegético), torna-o mais ou menos equivalente a *naturalismo*. Trata-se de um modo de verossimilhança “*quasi-documental*” que privilegia a representação de fenômenos ordinários, da maneira como eles ocorrem na experiência cotidiana. No que diz respeito ao objeto, a representação deve concentrar-se em cenas que realmente ocorreram (como num registro documental, por

⁵¹ No original: “Cinema made its appearance in response to the insistence of social pressure for greater pictorial realism in theater”.

⁵² No original: “Nineteenth-century aesthetic history suggests the interdependent development of melodrama and realism. However, realism is not static. As the systems of explanation which ground realism change – sociology, Marxism, psychology, economics, phenomenology, existentialism, feminism and so on – the codes and conventions of realism shift in pursuit of new ‘truth’ and greater ‘authenticity’”.

exemplo), ou que pelo menos dêem a impressão de poder ter ocorrido (cenas plausíveis de acontecerem no dia a dia). Com relação ao “estilo”, as cenas devem ser apresentadas de uma forma que imite a observação empírica, mantendo em um mínimo quaisquer dispositivos expressionistas ou subjetivos. Este tipo de realismo não é o do realismo romântico, do qual partilha o melodrama, onde os fenômenos, “embora representados realisticamente em termos de estilo, devem ser extraordinários e espantosos, além do escopo da experiência cotidiana” (SINGER, 2001, p. 176).

Um segundo tipo de realismo que ele denomina de “*apperceptive realism*” (realismo perceptivo), engloba os modos de representação em que os objetos representados não necessariamente restrinjam-se a situações que encontrem um equivalente nas experiências cotidianas dos espectadores. Este modo de realismo contempla os eventos extraordinários do realismo romântico, como o sobrenatural, o mítico, as intervenções divinas e as catástrofes, para citar alguns exemplos. Situações que até podem acontecer nas experiências vividas pelo espectador, mas que estão além do escopo dos acontecimentos ordinários.

Como consequência, este modo de realismo implica, ainda segundo Singer, que o apreciador perceba as cenas como representadas com um alto grau de verossimilhança e detalhamento. No entanto, a representação não tende a criar no espectador a sensação de imersão *diegética* no espaço representado. Ele percebe que “como consequência de certas técnicas estéticas empregadas pelo criador, a cena *parece realista*, entretanto, o espectador permanece, fora do trabalho, não está envolvido na ilusão de realidade” (p. 176).

O conceito tomado da maneira mais literal possível configuraria um terceiro tipo de realismo no qual o espectador experienciaria uma poderosa sensação de absorção na *diegesis* da representação. Aqui o espectador é convidado a suspender a descrença e imaginar que está testemunhando um evento real que acontece diante dele. A este terceiro modo de realismo, Singer dá o nome de “*absorptive realism*”, (cuja tradução mais aproximada seria “*realismo imersivo*”). Ainda segundo o autor, este tipo de ilusionismo é muito raramente, ou mesmo nunca, atingido, e funcionando mais como parâmetro

analítico, diferenciando-o do realismo perceptivo e demarcando um grau de *imersão diegética*⁵³ mais profundo no terceiro tipo do que no segundo.

A distinção de Ben Singer mostra-se útil na medida em que contribui para o entendimento de como o modo de representação melodramático marcado pelo excesso, pela hiperexposição, e pelas situações extra-ordinárias se relaciona a representação realista.

Algumas análises como a de as de *Nowell Smith* (1977) e de *Peter Brooks* (1976), anteriormente citadas, também apontam indicadores através dos quais podemos relacionar estes dois modos de representação. São eles: 1) através dos objetos de sua representação ambos priorizam a representação de personagens “ordinários”, “comuns”, ao contrário de um imaginário mítico ou do imaginário trágico que privilegiava personagens de proeminência no cenário social elegido para representação, como reis, príncipes, sacerdotes ou deuses. A peculiaridade do melodrama é a opção por representar estes personagens “ordinários” em situações extraordinárias, que fogem do escopo das situações cotidianas; 2) através da manipulação expressiva dos materiais disponíveis à representação que procura emprestar às cenas um alto grau de verossimilhança e detalhamento, apagando, na medida do possível, os vestígios de produção da representação.

Seguindo estes caminhos encontramos, no melodrama, um tipo de material que mescla o inverossímil e a realidade, na medida em que representa personagens cotidianos, em situações extraordinárias, com um alto grau de verossimilhança. Configurando um modo de representação a que se costuma chamar de “Realismo Romântico” (SINGER, 2001, p. 176) em função de suas origens que remontam à literatura romântica e a novela realista do século XIX.

O próprio Nicholas Vardac (1949) aproxima-se da argumentação de Brooks em *Melodramatic Imagination* quando vincula a demanda realista no melodrama teatral e posteriormente no cinematográfico, à experiência da modernidade:

⁵³ Para uma discussão mais aprofundada sobre os processos de imersão ficcional ver: SCHAEFFER, Jean Marie. *Por quoi la Ficcion*. Paris, Seuil, 1999.

O espírito que dominou o século XIX surgiu da agitação intelectual do século XVIII. A rebelião realista e a inquisição intelectual estavam sendo geradas. O universo estava sendo questionado e a sua tessitura examinada. Os objetivos próprios da modernidade e o ponto de vista científico estavam em processo de nascimento. Suas manifestações mais imediatas e sensacionais podem ter acontecido, de fato, na arena política, com revoluções explodindo em dois continentes em um período de apenas duas décadas, mas o poder deste novo espírito, atravessando o horizonte do século XVIII, encontrou uma pronta reflexão também nas áreas estéticas. Nas artes do teatro, este espírito estimulou o crescimento de um novo realismo nos cenários e atuação. Na medida em que o ponto de vista objetivo ou científico dominava a sociedade, encontrando escape na torrente de invenções científicas do século XIX, o ciclo de apresentações teatrais realistas marchava a passos largos (VARDAC, 1949, apud SINGER, 2001, p. 169).⁵⁴

O cinema, argumentava Vardac, emerge no exato momento em que o melodrama teatral “chegara no seu limite em satisfazer a estética romântica realista” (p. 169). A discussão é extensa e múltiplas são as causas que podem ser apontadas para o fenômeno. De toda maneira, a tese realista é contemplada por uma grande variedade de autores, em especial quando relacionada à experiência moderna.

Independentemente da explicação que se ofereça, o fato é que os filmes tomaram de assalto o mercado do melodrama teatral, entre 1907-1909. Neste período os cinemas de preços populares (conhecidos nos Estados Unidos como *nickelodeons*) proliferaram de forma espantosa na América e Europa.

De 1901 a 1913, era comum a apresentação de filmes de um a dois rolos que embora costumassem ser curtos demais para o desenvolvimento de histórias mais elaboradas, apresentavam as principais características herdadas dos melodramas teatrais esboçadas

⁵⁴ No original: “The spirit which dominated the nineteenth century arose from the intellectual upheavals of the eighteenth ... Realistic rebellion and intellectual inquisition were breeding. The universe was questioned and dissected and its fabric examined. The modern objective and scientific point of view was in the process of birth. Its most immediate and sensational manifestations may indeed have been in the political arena, with revolutions flaring upon two continents within a matter of decades, but the power of this new spirit, pervading the eighteenth-century horizon, found a ready reflection in aesthetic areas as well. In the arts of the theatre this spirit... stimulated the growth of a new realism in staging and acting. As the objective or scientific point of view dominated society, finding its outlet in the flood of scientific invention of the nineteenth century, the cycle of realistic theatrical presentation ... marched in close step”.

tanto em sua estrutura dramática quanto em sua organização narrativa: ação, violência, cenários espetaculares, situações de extremo esforço físico, seqüestros e resgates sensacionais eram comuns nestes primeiros filmes. No âmbito narrativo elementos como: intensa polarização moral entre vilões e heróis/heroínas, conflitos geralmente disparados pela inveja ou ganância dos vilões, coincidências extraordinárias, revelações súbitas e surpreendentes, e reviravoltas inesperadas, também estão presentes, em diversas combinações.

Infelizmente, o acesso a estes primeiros filmes é bastante restrito. Podemos contar apenas com suas descrições em livros especializados. Os exemplos seguintes foram retirados do livro *Melodrama and Modernity: Early Sensational Cinema and Its Contexts* de Ben Singer (2001).

The Trainer's Daughter, de Edwin S. Porter (1906), também conhecido como *A Race for Love*, cuja narrativa girava em torno do triângulo amoroso que envolvia uma mocinha ingênua, um galã - dono de seu coração - e um vilão invejoso. E que tinha como *clímax* uma espetacular perseguição à cavalo acentuando a coragem da jovem mocinha.

O enredo pode ser sumariamente descrito da seguinte forma: Jack, o galã, é dono de um cavalo de corridas, Delmar, o rico vilão, é dono do estábulo inteiro. Os dois apostam na corrida do dia seguinte. A mocinha, cobiçada por ambos, toma conhecimento da aposta e promete se casar com o vencedor. Delmar percebe, então, que seu cavalo não tem chances contra o cavalo de Jack. Na noite que antecede a corrida Delmar e um empregado de confiança tentam drogar o cavalo de Jack, mas são interrompidos pelo *jockey* que irá montar o cavalo de Jack. Delmar, então surra o *jockey* até deixá-lo inconsciente, escondendo-o numa casa deserta. No dia seguinte, Delmar espera pela vitória por desistência, já que o *jockey* contratado para montar o cavalo de Jack não aparece. No minuto final o *jockey* aparece ainda cambaleante e visivelmente machucado revelando a vilania de Delmar. A mocinha, comprometida pela promessa que havia feito, decide montar o cavalo de Jack a fim de evitar um casamento desastroso. Ela monta o cavalo de

Jack e galopa corajosamente vencendo o cavalo de Delmar pela diferença de “um nariz” (SINGER, 2001, p.193).

Um outro exemplo vem de uma sinopse de um filme de Griffith. Embora os seus filmes deste período tenham desaparecido quase por completo, as sinopses sugerem que desde sua estréia em julho de 1908 até fevereiro de 1909 ele tenha dirigido aproximadamente setenta filmes dos quais metade exibiam alguma combinação de polarização moral, seqüestros, assassinatos, lutas e “*infernal machines*”⁵⁵ na linha do “*blood and thunder*” melodrama.

A sinopse de *Black Viper*, filme dirigido por D. W. Griffith e lançado em julho de 1908, indica esta orientação: Um homem rude – chamado pela sinopse de *viper*⁵⁶ - se apaixona por Jennie, uma linda trabalhadora de uma moenda, e a interpela em sua caminhada de volta para casa depois do trabalho. Ela o rejeita e ele a ataca violentamente, a socos e pontapés. Neste momento, Mike, o jovem escolhido por ela para ser o dono de seu coração, chega para salvá-la, surrando o vilão. Mais tarde, nesta noite Mike e Jennie saem para uma caminhada. O vilão, no entanto foi ao encontro de seus comparsas solicitando ajuda para vingar-se do casal. Eles seguem Mike e Jennie em uma carroça, e os abordam em um ponto deserto da estrada. Segue-se uma perseguição em que Mike é capturado, amarrado e jogado dentro da carroça. Jennie escapa. Os vilões levam Mike até a base de uma montanha e começam a carregá-lo para o topo. Jennie conta o ocorrido a alguns homens da cidade que saem para resgatar Mike. Eles chegam ao sopé da montanha enquanto o bando de *Viper* já está na metade do caminho rumo ao topo. *Viper* e seus comparsas, percebendo-se seguidos, rolam enormes pedras na direção dos mocinhos que vêm em resgate de Mike, a fim de evitar que eles alcancem o cume da montanha. O bando atinge o topo da montanha carregando Mike e segue-se uma violenta luta em que Mike e *Viper* rolam morro abaixo. Aqui Mike consegue tomar a faca de *Viper* e matá-lo justamente no momento em

⁵⁵ Termo utilizado para definir toda a sorte de dispositivos que colocavam os personagens em uma situação que poderia resultar em sua morte, adiando porém a fatalidade, e aumentando o suspense até o momento do desenlace. O exemplo mais claro de *infernal machines* deste período é o do mocinho amarrado aos trilhos de um trem.

⁵⁶ *Viper* em uma tradução literal seria: víbora.

que Jennie e seus amigos aparecem provocando a fuga do bando de Viper (SINGER, 2001, p. 195).

Para terminar podemos citar ainda *Open Switch*, um filme da *Kalem Company*, lançado em 1913. O filme narra a estória de Grace Lane, filha de um operador de telégrafos em *Ferndale*, que está enamorada de Billy Warren, o engenheiro de trens do local. Jim West, um homem rude encarregado dos depósitos da ferrovia, empenha-se em forçar seus galanteios a Grace e é surrado por Billy. West planeja, então, destruir o trem de Billy. Porém, Grace surpreende West danificando uma peça do trem e corre para pedir ajuda, mas ele agarra Grace e a amarra perto dos trilhos. Durante a luta, no entanto, o revólver de West cai de seu bolso sem que ele perceba e quando ele vai embora para testemunhar a destruição do trem de Billy, Grace ainda amarrada consegue pegar o revólver e atira nos fios do telégrafo. Um dos vidros de isolamento se rompe e um dos fios de telégrafo quebrados cai ao alcance de suas mãos ainda amarradas. Segurando o fio ela consegue bater a ponta do fio do telégrafo nos trilhos da ferrovia, fazendo contato com a estação telegráfica onde seu pai trabalha, alertando-o, em código *morse*, da tragédia que se aproxima. O pai de Grace, recebendo o alerta, consegue avisar Billy e resgatar Grace. Billy vai ao encontro de West e depois de uma luta desesperada, consegue enviá-lo para a cadeia (p. 197).

Estes exemplos ilustram algumas das principais características dos primeiros melodramas cinematográficos, uma combinação extrema de polarização moral, violência, perseguição e desencontros do par romântico, cenas de perigo, *infernal machines*, e uma característica que se intensifica a partir de 1912, nos melodramas seriados: a ênfase no heroísmo feminino.

Segundo Ben Singer, em seu estudo *Melodrama and Modernity. Early Sensational Films and its Contexts*, o “*sensational melodrama*” (melodrama sensacional ou espetacular) continuou a ser um gênero importante com a chegada dos longas-metragens. Contudo, foi nos filmes seriados, entre 1912 até o final da década de 1920, que ele realmente floresceu. Os filmes seriados continuavam a ter um ou dois rolos, no entanto suas estórias eram

episódicas, desenrolando-se em capítulos exibidos semanal ou mensalmente nos cinemas populares. Enquanto nos longas-metragens, o melodrama sensacional é um dos gêneros entre muitos outros que surgem neste período, nos filmes seriados ele era praticamente o único. Ainda que os filmes de longa metragem pudessem se distinguir em uma série de sub-gêneros como policiais, faroestes, góticos, patrióticos e “*working-girl melodramas*”, entre outros, todos os filmes seriados, com pouquíssimas exceções, eram “melodramas sensacionais” e apresentavam alguma combinação de violência, ação intensa, seqüestros, armadilhas, seqüências de perseguições, resgates sensacionais, solicitação de compadecimento e ênfase no heroísmo feminino.

Considerado o primeiro filme de melodrama seriado, *What Happened to Mary*, dirigido por Charles Brabin e lançado em julho de 1912 em doze capítulos mensais, ilustra esta orientação. A série narra as aventuras de uma camponesa que descobre os prazeres e perigos da cidade grande, ao mesmo tempo em que tenta escapar de um tio malévolo e muitos outros vilões que aparecem em seu caminho (SINGER, 2001, p. 213).

O sucesso comercial de *What Happened to Mary* abre caminho para a produção em larga escala de filmes seriados, e para o surgimento de um sub-gênero de filmes seriados bastante proeminente até o final da década de 1920 aproximadamente, o *Serial-Queen Melodrama*, que explorava o heroísmo feminino personificado em jovens intrépidas que exibiam uma variedade de características até então consideradas masculinas: força física, auto-confiança, coragem, autoridade social, e liberdade de explorar novas experiências fora da esfera doméstica. Títulos como *The Adventures of Dorothy Dare*, *A Daughter of Daring*, *The Hazards of Elen*, *The Girl Spy*, *The Girl Detective*, *The Perils of Our Girl Reporters* e *The Perils of Pauline* indicam o papel central da mulher nestes filmes.

O *Serial-Queen Melodrama* reflete as mudanças econômicas e sociais que levam ao questionamento do papel social da mulher na passagem do século XIX para o século XX. A queda nos índices de fertilidade; a introdução de máquinas que diminuam o trabalho doméstico; a migração da mulher para o mercado de trabalho (em 1910, mais de quarenta por cento das jovens americanas trabalhavam por vários anos antes do casamento, o triplo

se comparado ao número de trabalhadoras em 1880) e a formação de sociedades e clubes femininos em que se discutia o movimento sufragista, demandando o direito de voto às mulheres, são ao mesmo tempo indícios e causas de uma maior participação social da mulher.

O próprio crescimento urbano criava novos espaços de circulação pública para as mulheres. Com a independência financeira conquistada pelas novas possibilidades de trabalho remunerado, as mulheres transformam-se em consumidoras em potencial. Atentos a isso os comerciantes investem na abertura e ampliação de lojas de departamentos: ambientes fechados, seguros e iluminados, considerados apropriados para as moças e senhoras de família circularem livremente. Além disso, as facilidades de transporte e a energia elétrica, que possibilitava a iluminação pública, incentivavam uma maior permanência feminina nas ruas, que a indústria de entretenimentos procura rapidamente incorporar criando *matinês* de filmes, peças teatrais ou shows musicais especialmente destinados a elas. Na área rural, a circulação de romances e revistas femininas davam conta de disseminar a imagem de uma mulher mais participante, mais ativa e mais independente. O termo *New Woman* torna-se recorrente na mídia para designar este novo tipo de atitude da mulher, empregando-o tanto em uma conotação positiva quanto negativa. Um artigo de 1902 publicado numa revista feminina dos Estados Unidos posiciona-se frente à polêmica gerada pela expressão: “A mulher enérgica, independente, é freqüentemente caricaturada como a “nova mulher”... As principais marcas do seu caráter são a auto-confiança e a iniciativa. Ela almeja estar em contato direto com a realidade e formar suas próprias opiniões a respeito dela”⁵⁷ (SINGER, 2001, p. 242).

Na esteira das discussões abertas pelo questionamento do papel social da mulher, os melodramas sensacionais episódicos exploram abertamente as questões levantadas, apresentando as personagens femininas como protagonistas das seqüências de ação e aventura; atribuindo a elas inclusive o desenlace de tais situações. Não raro, nos

⁵⁷ No original: “The energetic independent woman is fequently caricaturized as the ‘New Woman’... The key-note of her character is self-reliance and the power of initiation. She aims at being in direct contact with reality and forming her own judgment upon it”.

melodrama seriados sensacionais eram elas que salvavam o mocinho da morte nas garras do vilão.

Um dos mais famosos seriados norte-americanos *The Perils of Pauline* (Gasnier e MacKenzie 1914), por exemplo, explorava a aparência atlética da heroína Pauline e sua predileção por situações arriscadas. O episódio que dá origem à série narra a estória de Pauline, uma herdeira que concorda em se casar com um adorável pretendente desde que ele lhe conceda um ano de aventuras antes que Pauline, finalmente, formalize os laços matrimoniais. A partir daí, ela se envolve em todo o tipo de peripécias: perseguições a bordo de aviões; cavalgadas; vôos de balão; corridas de automóveis; explorações submarinas e expedições em esconderijos da máfia oriental em Chinatown. Em cada situação apresentada, ela escapava espetacularmente de uma nova tentativa de assassinato perpetrada por terríveis vilões (SINGER, 2002, p. 226).

Em outros seriados, a exploração de experiências que ultrapassavam o cotidiano feminino da época ia além das situações de perigo, conferindo às mulheres maiores poderes na esfera pública, geralmente atribuindo às protagonistas cargos e funções ocupadas apenas pelos homens até então. Em *The Hazards of Helen* (Davis e McGowan, 1914), por exemplo, Helen era uma operadora de telégrafo no perigoso turno da noite. Já Helen Holmes em *The Girl and the Game* (McGowan, 1915) é a encarregada de uma importante linha ferroviária. Ruth Ranger, em *The Haunted Valley* (Marshal, 1923), é a responsável pelo projeto de construção de uma enorme represa.

O imaginário do poder feminino girava em torno de qualidades geralmente atribuídas aos homens. Esta fantasia da inversão dos papéis era patente tanto nos cargos ocupados pelas mulheres quanto nas cenas de perigo nas quais elas exibiam qualidades até então consideradas tipicamente masculinas como coragem e força física e não se furtavam a enfrentarem lutas corporais ou disparos de armas de fogo.

Contudo, apesar da clara inversão de papéis proposta pelos melodramas sensacionais femininos, é importante perceber que o seriado melodramático do início do século passado

ainda se apoiava fortemente nas fórmulas teatrais, que o precederam, ancorando-se na vitimização e na exposição do sofrimento feminino. O seqüestro da heroína e sua escapada espetacular era um dos mecanismos constantemente empregados para garantir a solicitação do compadecimento, ao mesmo tempo em que justificava as cenas de ação e perigo e mantinha o interesse dramático da narrativa até o próximo episódio. “Com poucas exceções, o conflito entre o time herói-heroína e o vilão expressava-se pela luta constante pela posse física da heroína (a quem o vilão constantemente rapta ou tenta matar) assim como pela posse física de algum objeto de valor”⁵⁸ (SINGER, 2001, p. 208).

Outra expressiva característica dos melodramas seriados em relação à representação da mulher era a preocupação destes filmes com as questões de moda e vestuário. “Com poucas exceções, os seriados enfatizavam o glamour e o luxo da moda feminina. A câmera se demorava em quadros cuidadosamente compostos das heroínas em roupas opulentas e no rigor da moda – com suas sedas, franjas, boás e peles” (SINGER, 2001, p. 224).

A fantasia do *glamour* feminino estabelecia a mulher como um passivo centro de atenção, uma fonte decorativa de admiração, enquanto que a fantasia do poder feminino a estabelecia como o centro atrativo da narrativa, um agente heróico em um ambiente masculino. À espectadora era, então, oferecido o melhor dos dois mundos: um estrutura de representação que encorajava a vaidade e o exibicionismo femininos enquanto recusava um papel decorativo da mulher através da exploração das proezas femininas⁵⁹ (p. 224).

Para Singer (2001), observa-se um aparente paradoxo que se explica em duas vertentes: a primeira diz respeito à própria condição instável da mulher no começo do século XX, que ao mesmo tempo em que ansiava uma participação social maior, confrontava-se com as dificuldades de efetivamente estabelecer este espaço em sociedades tradicionalmente patriarcais. A segunda vertente remete às inúmeras transformações sociais, culturais e

⁵⁸ No original: “With few exceptions, the conflict between the heroine-hero team and the villain expressed itself in a back-and-forth struggle for the physical possession of the heroine (whom the villain constantly kidnaps or tries to kill) as well as for the physical possession of some highly prized object”

⁵⁹ No original: “The fantasy of feminine glamour situated the woman as the passive center of attention, the decorative and charming magnet of admiration, while the fantasy of female power situated her as the active center of the narrative, a heroic agent in a male environment. The female spectator was thus offered the best of both worlds: a representational structure that indulged conventionally feminine forms of vanity and exhibitionism while it refused the constraints of decorative femininity through an action-packed depiction of female prowess”

econômicas características da experiência moderna, à instabilidade e ao fluxo constante de inovações tecnológicas e conseqüentes transformações sociais que marcaram o início do século passado.

“O gênero é paradoxal na medida em que seu retrato do poder feminino é frequentemente acompanhado pelo espetáculo sádico da vitimização feminina. O gênero como um todo é animado pela oscilação entre extremos contraditórios de valentia e desamparo, poder e perigo. Minha explicação para este paradoxo concentra-se na função do gênero não apenas como um indicativo da emancipação feminina, e como satisfação de uma fantasia de poder que acabava por denunciar como esta emancipação social era na verdade temporária e incompleta; mas também como um indicativo das ansiedades que tais transformações e aspirações sociais criavam em uma sociedade que experienciava as agitações sociais e ideológicas da modernidade”⁶⁰ (SINGER, 2001, p.222).

Esta última afirmação de Singer, encontra eco na exploração recorrente de símbolos da modernidade e da vida urbana na representação melodramática da época. Automóveis, aviões, ferrovias, balões, submarinos, telégrafos, eram comumente solicitados nas cenas de ação, explorando o imaginário progressista da época, e garantindo, ao mesmo tempo, a fórmula teatral bem sucedida de trazer à cena objetos grandiosos que ajudavam a compor o cenário grandiloqüente que compunha o espetáculo melodramático.

Assim, tivemos, nos Estados Unidos, nas primeiras décadas do século XX, um modo de representação melodramático que consistia na exploração de uma polarização moral intensa, na recorrência às situações espetaculares e de ação, nas situações românticas conturbadas, na ênfase do heroísmo feminino e na exploração dos símbolos da modernidade, especialmente em suas manifestações tecnológicas.

⁶⁰ No original: “The genre is paradoxical in that its portrayal of female power is often accompanied by the sadistic spectacle of the woman’s victimization. The genre as a whole is thus animated by an oscillation between contradictory extremes of female prowess and distress, empowerment and imperilment. My explanation for this paradox focuses on the genre’s function not only as an index of female emancipation, and as a wish-fulfillment fantasy of power betraying how tentative and incomplete that social emancipation actually was, but also as an index of the anxieties that such social transformations and aspirations created in a society experiencing the sociological and ideological upheavals of modernity. The serial-queen melodrama is an exemplary expression of the perennial instability and flux in modern society’s most basic norms”.

No âmbito da encenação prevalecia o estilo realista romântico buscando emprestar o máximo de verossimilhança às cenas de aventura e de romantismo. Neste primeiro momento o cinema ainda dispõe de poucos recursos técnicos que garantissem uma unidade de estilo aos filmes. Até pela dificuldade de acesso a estes primeiros filmes, torna-se complicada a localização dos elementos cênicos da sua representação. Contudo, podemos perceber pelos relatos em artigos de jornais e revistas, e pelas sinopses que nos chegam, a intenção realista na tentativa do apagamento dos vestígios de produção e no cuidado em reproduzir as cenas espetaculosas do melodrama teatral envolvendo objetos reais e grandiosos e grandes cenas de lutas e perseguições.

Esta combinação de alguns dos elementos fundamentais do modo de representação melodramático é característica deste período e não voltará a se manifestar com tanta recorrência em outros momentos históricos, a não ser evidentemente de forma pontual, em obras isoladas. A compreensão desta combinação específica dos elementos do modo de representação melodramático ajuda a perceber como em diferentes períodos históricos ou em diferentes filmes podemos encontrar múltiplas combinações de elementos típicos do gênero que se convencionou chamar de melodrama.

2.2. O MELODRAMA FAMILIAR DAS DÉCADAS DE 1930 A 1960

Um outro momento histórico importante na construção da representação melodramática cinematográfica, conforme ainda hoje a conhecemos, vai da década de 1930 à década de 1960.

No decorrer da década de 1930, nos Estados Unidos, a quebra da bolsa de 1929, a grande depressão americana e, no final da década, os indícios da segunda guerra mundial, arrefeceram o encantamento, que predominava no início do século XX, com os aparatos tecnológicos, com os modos de produção capitalista, e com os novos espaços sociais ocupados pela mulher. Observa-se uma certa nostalgia, um desejo de restauração, de uma ordem mais pacífica e menos turbulenta.

Neste contexto o melodrama volta-se para as questões familiares, focalizando, especialmente, o papel central da mulher na família, como a mantenedora dos valores morais, éticos e espirituais. A exploração do sacrifício feminino, sobretudo associado à maternidade, é muito forte no melodrama deste período. Não obstante, é interessante perceber que, neste momento, estes filmes não eram identificados como melodrama, mas comumente denominados *woman's film* (filmes para mulher) ou *weepies* (filmes para chorar), embora concentrem os elementos típicos da representação melodramática.

Mesmo nas décadas de 1910 e 1920, já existiam filmes que concentravam muitas das características que posteriormente serão atribuídas aos *woman's film*. Singer (2001) chama a atenção para um artigo de revista datado de 1910 que se referia a um filme intitulado *The Awakening of Helena Richie* como: *The Tear-Drenched Drama (O Drama Banhado em Lágrimas)*⁶¹. O autor ressalta as semelhanças entre este filme e o que viria a ser conhecido como *woman's film*:

Ele antecipa muitas das convenções narrativas que definiriam os melodramas hollywoodianos das décadas de 1930 e 1940: o foco em uma heroína digna de compaixão, a exploração das situações de amores impossíveis, as pressões de preencher um espaço maternal impossível (a relação de Helena com o amante de sua filha), a dignidade e as dificuldades da independência feminina perante a estrutura patriarcal e, sobretudo, a nobreza patética do auto-sacrifício⁶² (SINGER, 2001, p. 38).

Contudo, este filme não era associado ao que, até então, se compreendia, nos Estados Unidos, por melodrama. Conforme foi dito anteriormente, o melodrama americano, do começo do século XX era de cunho fortemente sensacionalista, ancorado em cenas de ação e perigo, em forte polarização moral, no heroísmo feminino e geralmente centralizava a

⁶¹ Entre 1930 e 1950 surge outra palavra na língua inglesa para designar filmes de caráter notadamente melodramáticos, usualmente direcionados para o público feminino: *tear-jerker*, cuja tradução aproximada seria: “o que move violentamente às lágrimas”.

⁶² No original: “It anticipates many of the narrative conventions that would define Hollywood melodramas of the 1930s and 1940s: centering around a sympathetic heroine, it deals with the pathos of misplaced love and obstructed marriage, generational friction and the pressures of filling an impossible maternal space (Helena's relationship with her lover's daughter), the dignity and difficulties of female independence in the face of conventional small-mindedness and patriarchal structure, and, above all else, the pathetic nobility of self-sacrifice”.

ação em cenas externas. O *woman's film*, que floresce na década de 1930, apresenta a mulher no seu espaço doméstico e lidando com as questões familiares, as cenas são geralmente internas, as atuações são menos intensas, mais sutis, há uma atenção maior aos diálogos, e uma diminuição das cenas de ação. Aqui, o sofrimento e o sacrifício feminino, geralmente em prol da família e especialmente dos filhos, são os elementos motrizes da narrativa. As questões de classe, assim como a dificuldade e a necessidade de ascensão social são questões recorrentes e refletem o período de crise econômica e intolerância social que se apresentava nos Estados Unidos naquele momento. “O contraste entre o *blood-and-thunder* melodrama – o melodrama do realismo diegético espetacular – e o Melodrama Familiar hollywoodiano não poderia ser mais marcante. O melodrama sensacional não tinha nenhum interesse em explorar nuances emocionais em sua representação dos martírios, desilusões, repressões, ansiedades, resignações e frustrações femininas”⁶³ (SINGER, 2001, p 53).

Começa a aparecer, a partir do *woman's film*, o que se reconhece amplamente hoje por melodrama, um gênero impregnado por um forte sentimentalismo, no qual o *pathos* é o elemento central da narrativa. “A representação de um forte *pathos* (ou seja, a explicitação de um forte sentimento de piedade) é, certamente, um elemento comum do melodrama, em particular do melodrama como ele é compreendido nos estudos contemporâneos de cinema”⁶⁴ (SINGER, 2001, p. 44).

Na Grécia antiga a noção de *pathos* está associada aos sentimentos, às emoções e paixões, em contraposição ao *logos* identificado com o pensamento reflexivo. Aristóteles emprega o termo em dois de seus principais estudos: na retórica o *pathos* diz respeito tanto à capacidade do orador em seduzir seus ouvintes pelo encantamento do discurso, como às disposições da platéia em partilhar das considerações do orador. Na poética, o termo também contempla os dois lados do processo comunicativo, remete tanto ao

⁶³ No original: “The contrast between blood-and-thunder sensational melodrama – the melodrama of spectacular diegetic realism – and Hollywood Family and Maternal melodrama could not be more marked. Sensational melodrama had no interest in exploring emotional nuances in the portraiture of female martyrdom, disillusionment, repression, anxiety, resignation, and frustration”

⁶⁴ No original: “The presentation of strong pathos (i.e., the elicitation of a powerful feeling of pity) is, of course, a common element of melodrama particularly as it is understood in contemporary film studies”

compadecimento solicitado aos expectadores pela narrativa trágica, quanto ao sofrimento dos heróis trágicos, cujo destino inevitável prevê a morte e o infortúnio.

A noção de *pathos*, especialmente na poética, prevê um construto tanto cognitivo quanto afetivo. Cabe ao poeta organizar os elementos narrativos, tecer a intriga, de forma a causar o compadecimento e cabe ao expectador realizar o caminho inverso, ler estes sinais e perceber os indícios do destino inevitável dos personagens.

Neste sentido – o da tessitura da intriga - o *pathos* melodramático aproxima-se do *pathos* trágico. A solicitação do compadecimento vem da consciência, provocada pela narrativa no expectador, de que os protagonistas encontrar-se-ão em situações além do seu controle, de sua resistência e do seu conhecimento. O *pathos* melodramático prevê a criação de dilemas morais, éticos, e até mesmo físicos dos quais os personagens não podem escapar.

A análise de Thomas Eleasser de *pathos* expande esta visão da epistemologia melodramática ao Melodrama Familiar hollywoodiano. Seus protagonistas tornam-se objetos de *pathos* porque construídos enquanto vítimas de forças que estão além do seu controle e entendimento. Apesar disso, a externalização do conflito em estruturas narrativas ou *mise-em-scène* fornece sinais à audiência da condição dos protagonistas e das forças em jogo na estória. O *pathos* diferente da piedade, é um construto cognitivo, tanto quanto, afetivo. A audiência compromete-se com um determinado personagem e, ainda assim, pode exercitar a piedade apenas decifrando e valorando sinais inacessíveis aos personagens⁶⁵ (GLEDHILL, 1987, p.30).

Ao mesmo tempo, o padecimento melodramático lida com a construção da identidade afetiva entre personagem e espectador. As injustiças cometidas contra os protagonistas solicitam a compaixão do espectador pela construção da ilusão de que estas injustiças poderiam acontecer ao próprio espectador, pelo sentimento de que nenhum de nós está livre do infortúnio e do sofrimento.

⁶⁵ No original: “Thomas Eleasser’s analysis of *pathos* extends this view of melodramatic epistemology to Hollywood’s domestic melodrama. Its central protagonists become objects of *pathos* because constructed as victims of forces that lie beyond their control and understanding. Nevertheless, the externalization of conflict into narrative structures or *mise-en-scène* offers the audience signs of the protagonists’ condition and the forces in play. *Pathos*, unlike *pity*, is a cognitive as well as affective construct. The audience is involved on a character’s behalf and yet can exercise *pity* only by reading and evaluating signs inaccessible to the *dramatis personae*”.

Aristóteles definiu a piedade como um “tipo de sofrimento frente a um mal evidente, sendo destrutivo ou doloroso, no caso de que alguém que não o mereça, e sendo o mal de tal maneira, que nós possamos imaginá-lo acontecendo a nós mesmos”. Essa é uma definição inspirada. A primeira parte descreve abilmente a experiência do *pathos* como um tipo de sensação física, visceral, disparada pela percepção de uma injustiça moral contra uma vítima inocente. A segunda parte conduz à noção de que a piedade geralmente (ou sempre?) envolve um elemento de auto-piedade. Eric Bentley observou este fenômeno de maneira bastante direta: “As lágrimas derramadas pela audiência num melodrama Vitoriano vem sob a designação de um bom choro... a frase ‘ter um bom choro’ implica em sentir compaixão por alguém. A piedade é auto-piedade... A maior parte da piedade é auto-piedade. Nós nos identificamos com aqueles que estão ameaçados; a piedade que sentimos por eles é piedade por nós mesmos ”. Esta concepção estabelece a extensão em que o poder do *pathos* deriva de um processo emocional de identificação, ou talvez mais precisamente, de uma associação pela qual espectadores superpõem os próprios (melo) dramas aos representados na narrativa. O melodrama é tão comovente porque soa familiar.⁶⁶

Diderot também aponta a ilusão de proximidade, de semelhança, entre personagem e espectador quando, “num esforço teórico de estabelecer o novo gênero do drama, propõe uma atenção ao “drama do ordinário”, a “figura das desgraças que nos cercam”, a representação dos “perigos que nós devemos temer acerca que nossa família, amigos, nós mesmos” (BROOKS, 1976, p.13).

É importante perceber, contudo, que se nos relatos míticos gregos, o *pathos* indica a “prova final” do herói, aquela que frequentemente o conduz à morte, no melodrama a construção/solicitação do compadecimento acarreta uma afirmação da força ética dos personagens. Este é mais um dos paradoxos narrativos do melodrama. Ao mesmo tempo

⁶⁶ No original: “Aristotle defined pity as “a sort of pain at an evident evil of a destructive or painful kind in the case of somebody who does not deserve it, the evil being one which we might imagine to happen to ourselves”. This is an insightful definition.

The first part aptly describes the experience of pathos as a kind of visceral physical sensation triggered by the perception of moral injustice against an undeserving victim. The second part extension, leads to the notion that pity often (or always?) involves an element of self-pity. Eric Bentley made this observation very directly: “The tears shed by the audience at a Victorian melodrama come under the heading of a good cry... The phrase ‘having a good cry’ implies feeling sorry for oneself. The pity is self-pity... Most pity is self-pity. We are identified with those others who are threatened; the pity we feel for them is pity for ourselves”. This conception affirms the degree to which the power of pathos derives from a process of emotional identification or, perhaps more accurately, of association, whereby spectators superimpose their own life

em que os personagens encontram-se, freqüentemente, em situações além da sua capacidade de reação, o que os leva a “serem agidos sobre”, ao invés de “agirem sobre”, o melodrama fornece outros caminhos para o reconhecimento moral destes personagens. Sua força, sua grandeza ética está na magnitude da renúncia, na nobreza do sacrifício, na dignidade da resignação.

O *pathos* melodramático pode se tornar uma afirmação: a heroína vitimizada prova que ‘força é fraqueza’ na medida em que as investidas do vilão revelam talentos escondidos e virtudes até então não reconhecidas (Martha Vicinus, 1981, pp.135-6); o martírio da ‘mulher sofredora’ produz a ‘vingança póstuma’ (Sally Mitchell, 1977, p.42); a vilania produz fantasias iconoclastas e simbólicas de vingança (Showalter, 1976; Vicinus, 1981)”. (GLEDHILL, 1987, p.35).⁶⁷

Este processo de conversão da vitimização em expressão de força moral é um elemento fundamental do *woman's film*.

Stella Dallas (1937)⁶⁸, dirigido por King Vidor, é um bom exemplo de como o sacrifício feminino era explorado no gênero. O filme narra a história de Stella Martin (Bárbara Stanwick), uma garota suburbana, proveniente de uma família de trabalhadores fabris, que se apaixona por Stephen Dallas (John Boles) um rico industrial da pequena cidade de Millhampton, Massachutes. Sob o pretexto de levar comida para o irmão, que trabalha na fábrica de Stephen, Stella vai ao seu escritório, muito bem vestida e arrumada para forjar um encontro casual. O esquema dá certo, eles saem algumas vezes e logo estão casados e voltando do hospital com sua primeira e única filha: Laurel. A transformação de Stella é evidente: ela passa a se vestir com roupas caras e freqüentar a alta sociedade, contudo não perde os modos afetados de menina pobre. Sua maneira de se vestir, seu jeito de falar e

(melo) dramas onto the ones being represented in the narrative. Melodrama is so moving because it hits home”.

⁶⁷ No original: “Melodramatic pathos could be turned to assertion: the victimized heroine proves ‘weakness is strength’ as the assaults of the villain draw out hidden talents and unrecognized virtues (Martha Vicinus, 1981, pp.135-6); martyrdom of the ‘fallen woman’ produces ‘posthumous vindication’ (Sally Mitchell, 1977, p.42); the villainess gives rise to iconoclastic and symbolically vengeful fantasies (Showalter, 1976; Vicinus, 1981).”

andar demonstram sua riqueza atual, ao mesmo tempo em que denunciam sua origem social.

Na noite em que Stella e Stephen voltam do hospital, com Laurel ainda recém-nascida, eles recebem um convite para irem a um jantar no River Club, ponto de encontro dos bem-nascidos de Millhampton. Stephen não quer ir, acha que Stella deve ficar em casa e descansar. Mas ela não quer cumprir o resguardo, faz questão de sair e se divertir um pouco. Neste jantar ela conhece Ed Munn (Alan Hale), um homem que apesar de muito rico não possui os gestos finos e educados de Stephen. Ed é, assim como Stella, um típico caipirão que enriqueceu. Comunica-se através de gestos largos e fala estridente e não perde a chance de fazer piadas de mau gosto.

Ainda nesta noite, quando Stela e Stephen voltam para casa, ele a repreende por seu comportamento no River Club e diz que recebeu uma proposta de trabalho em Nova York. Stella recusa-se a viajar e diz que ficará em Milhampton com Laurel.

A partir daí, o filme passa a acompanhar a dedicação de Stela à criação da filha e as visitas esporádicas de Stephen, que passa mais tempo em Nova York do que ao lado de sua família. Stela é retratada como uma mãe dedicada e uma mulher de bom coração apesar de sua afetação e de sua falta de modos.

Stephen, por outro lado, reencontra uma antiga namorada: Hellen, uma viúva, com três filhos, e começa a reaproximar-se dela. Quando Laurel faz quinze anos Stephen leva a filha para um passeio em Nova York, onde ela conhece Elen e sua família. Laurel volta para casa encantada com os modos finos e educados de Elen e não se cansa de contar a sua mãe os detalhes da viagem. Stella fica visivelmente enciumada, mas não deixa que Laurel perceba. Procurando manter seu vínculo afetivo com a filha, Stella decide passar alguns dias hospedada com Laurel num suntuoso *resort*, para que elas possam desfrutar do glamour que não encontram em Millhampton.

⁶⁸ Esta produção de 1937 é, na verdade, uma refilmagem de uma obra de 1925 dirigido por Henry King e adaptada do livro homônimo, originalmente escrito por Olive Higgins.

O passeio é desastroso. Laurel se enamora de um jovem de família rica e passa a sair com seu grupo de amigos. Nestes passeios todos comentam de uma senhora afetada e mal vestida que faz questão de se fazer notar. Quando Laurel está com seus amigos em uma lanchonete, Stella chega e todos começam a rir baixinho e apontar para Stella. Laurel percebe, então, o que está acontecendo e sai de lá correndo para que sua mãe não note que é o centro dos comentários. Laurel convence a mãe a voltarem para casa, porém durante a viagem de trem Stella ouve uma das colegas de Laurel tecendo comentários maldosos a seu respeito.

Stella, então, vai à casa de Hellen e pede a ela que abrigue Laurel por uns tempos. Laurel percebe o sacrifício da mãe e volta para casa em prantos. Stella, contudo, não aceita Laurel de volta, e forja um relacionamento com Ed para justificar a saída da filha de casa. Laurel volta para a casa do pai e Stella permanece em casa, chorando muito.

Laurel passa a viver com Stephen e Hellen e logo se enamora de um jovem muito rico, casando-se com ele. A cena final mostra Stella assistindo o casamento da filha, do lado de fora de igreja, atrás de uma grade de ferro, chorando emocionada, enquanto um policial pede a ela que se afaste. Stella então vai embora com um sorriso nos lábios, certa de que fez o melhor para sua filha.

A seqüência final de *Stella Dallas* é um típico exemplo da inversão dramática operada pelo sacrifício feminino no *woman's film*. Apesar de sacrificar seu vínculo afetivo com a filha, Stella afasta-se sorrindo, anda com a cabeça erguida, altiva, satisfeita em testemunhar a ascensão social da filha e certa de ter contribuído para a sua felicidade. Sua força e seu valor moral são afirmados através da atitude sacrificante.

Outra característica importante do *woman's film* e que o diferencia do *sensational melodrama* do início do século XX é o enfraquecimento da polarização moral. A partir da década de 1930, não aparecem com tanta recorrência os grandes vilões maquiavélicos, os seqüestros, abduções e tentativas de assassinato. Em seu lugar despontam narrativas que

lidam com interesses divergentes entre os personagens. Segundo Ben Singer (2001, p. 54): “De fato muitos melodramas hollywoodianos⁶⁹ se apoiavam na ausência do elemento entre bem e mal. Os melodramas hollywoodianos não centravam suas narrativas na batalha entre personagens bons e maus, mas no *pathos* de situações nas quais dois ou mais personagens moralmente bons (ou pelo menos não-vilões) descobrem que seus interesses são fundamentalmente incompatíveis”⁷⁰.

Em *Stella Dallas*, por exemplo, não há a presença de um vilão que ponha a vida da protagonista em risco, ou ameace separá-la de sua filha. Stephen é retratado como um pai fisicamente distante, mas que procura manter os laços afetivos com Laurel, através de visitas e presentes que ele envia a ela pelo correio. Hellen aparece como uma mãe zelosa e uma mulher comedida, que só oficializa o envolvimento com Stephen depois de muitos anos, quando já é patente que seu relacionamento à distancia com Stella não passa de protocolo.

Já a protagonista, Stella Dallas, apesar de mãe zelosa e dedicada é mostrada como uma mulher afetada, histriônica e por demais preocupada com o *status* social e prazeres mundanos. Isso não a desabona completamente, na medida em que a personagem está pronta para o sacrifício em nome da felicidade da filha. Contudo, é interessante perceber que os fatores que levam à separação entre Stella e Laurel não são personificados em um vilão malévolo e ardiloso, mas diluídos em um contexto social prevalente que não permite alterações nos padrões comportamentais pré-estabelecidos pela origem social da personagem. Por mais que Stella ascenda socialmente ela jamais será aceita como uma igual no círculo social da elite. A disparidade entre ricos e pobres, portanto, continua existindo e definindo o território ético do filme. Contudo, a questão moral não é claramente

⁶⁹ Singer usa o termo “Hollywood melodrama” para situar esta produção melodramática numa época em que os estúdios de Hollywood já estavam complexamente organizados, contando com largas somas de capital e com autores, produtores, e atores próprios em contraponto ao momento em que se constitui o “sensational melodrama”, no qual as produções eram realizadas de forma mais independente, pela iniciativa de produtores isolados. Neste caso, o termo “Hollywood melodrama” é o mesmo que “family melodrama”.

⁷⁰ No original: “In fact, many Hollywood melodramas hinged on the absence of the element between good and evil. Hollywood melodramas focused not on the battle between good and evil characters, but rather on the pathos of situations of moral antinomy in which two or more morally good (or at least non-villainous) characters find that their interests are fundamentally incompatible”.

polarizada. Por um lado, o status e o modo de vida da elite - que efetivamente contribuem para o afastamento de mãe e filha no fim do filme - não são mostrados como algo completamente aversivo. Pelo contrário, é o desejo de ascensão social que em última instância justifica a atitude sacrificante de Stella. Por outro lado, o filme expõe uma sociedade de classes rigidamente hierarquizadas pela cultura e pelo comportamento na qual a mobilidade social efetiva não é possível, a não ser pela via do sacrifício.

A questão moral que o filme trabalha para tornar visível é o lugar essencial da família. Stella não pode ser bem sucedida em seu desejo de ascensão social, porque ela não pode fugir de sua origem. A atitude sacrificante que afirma o amor materno afirma também os laços familiares e consangüíneos. O amor de Stella por Laurel é a chave de sua expiação. É o amor intenso e afetado de Stella por Laurel que as une, e é em nome deste amor que ela abre mão da presença da filha. Ainda assim, no fim do filme, o sorriso vitorioso de Stella deixa no ar a possibilidade de que este afastamento seja apenas temporário e de que Stella possa, no futuro, ser recompensada por seu altruísmo.

No período que vai da década de 1930 à 1960 uma grande variedade de melodramas é produzida. Muitos destes filmes são catalogados em diferentes subgêneros como: *woman's film*, *maternal melodrama*, *family melodrama* ou *domestic melodrama*. Embora existam diferenças narrativas e estéticas que possam justificar a adoção de denominações específicas, a maioria dos filmes produzidos neste período ancoram-se na centralidade das questões domésticas e apresentam uma série de características comuns, a saber a exploração do compadecimento – *pathos* – em detrimento das cenas de ação, o enfraquecimento da polarização moral, a exploração do sacrifício feminino, a preferência por cenas internas, a adoção de uma interpretação mais suave e o apuro estético na construção dos planos. A passagem do *woman's film* para o que se convencionou chamar de *family melodrama* (melodrama familiar), por exemplo, nas décadas de 1950 e 1960, é gradual e conserva estas características.

A introdução de alguns elementos, e a supressão ou intensificação de outros marcam diferenças entre estes dois materiais. A abordagem de temas cada vez mais polêmicos é uma delas.

A partir do início da década de 1950, observa-se que a indústria Hollywoodiana do melodrama anuncia seus filmes associando-os a uma boa dose de polêmica e sensacionalismo, referentes à quebra de certos padrões morais. Eram os chamados “temas adultos”. Assuntos como: aborto, problemas sexuais, abuso de álcool e drogas, sexo antes do casamento, divórcios, crimes e assassinatos, que até então ficavam de fora do escopo da narrativa melodramática, passam a figurar cada vez mais em filmes do gênero.

Vários fatores econômicos e culturais contribuíram para esta nova perspectiva, entre eles a competição com a televisão a partir de 1950. A opção por temas como o abuso de álcool, ou por narrativas ligadas à sexualidade, que a televisão, pela sua própria natureza de veículo de massas naquele momento, não poderia contemplar, eram uma maneira de competir com a TV atraindo o público adulto aos cinemas. De acordo com Bárbara Klinger: “Assim, o melodrama familiar da década de 1950, com seus núcleos familiares torturados e sua ênfase nas problemáticas sexuais, abordava assuntos há muito removidos da temática televisiva, fora do escopo do que a televisão podia oferecer em seriados como: ‘As aventuras de Ozzie e Harriet (1952-66), ‘Papai Sabe Mais’ (1954-63) e ‘Deixe Isto para o Beaver’ (1957-63)”⁷¹ (KLINGER, 1994, p. 38).

Além disso, os desdobramentos do que ficou conhecido como *Paramount Case*⁷², tiveram um profundo impacto na indústria cinematográfica, acarretando, em última instância, na

⁷¹ No original: “Thus, the familiar melodrama of the 1950s, with its tortured family units and emphasis on psychosexual problematics featured topics far removed from what television could offer in such sitcoms as ‘The Adventures of Ozzie and Harriet’ (1952-66), ‘Father Knows Best’ (1954-63) and ‘Leave it to Beaver’ (1957-63)”.

⁷² A disputa legal conhecida como “*The Paramount Case*” não envolvia somente a *Paramount Pictures*. Tratava-se, antes, de uma investida do Estado Americano contra o que se convencionou chamar de o grupo dos oito, tradicionalmente divididos da seguinte forma: “*Hollywood’s Big Five*” – os cinco grandes de Hollywood - *Paramount, Warner Brothers, 20th Century Fox, MGM and RKO* e “*Hollywood’s Little Three*” – os três pequenos de Hollywood: *Columbia, United Artists and Universal*. Estes estúdios eram acusados de formação de cartel, de combinarem os preços de mercado, de monopólio dos principais mercados de exibição do país e de praticarem o *block booking*, que consistia em forçar os exibidores a alugarem filmes de menor

separação entre a distribuição, a produção e a exibição nos Estados Unidos. Esta divisão de mercados e o fim do monopólio dos grandes estúdios determinado pela cômte americana geraram um mercado alternativo de distribuição e exibição que contemplava os filmes estrangeiros. Segundo Bárbara Klinger: “Os Estados Unidos da década de 1950 assistiram a exibição de ‘La Ronde’ (1950), ‘Somnaren med Monika’ (1955), e ‘Et Dieu... créa la femme’ (1956), entre outros filmes estrangeiros de conteúdo sexual explícito”⁷³ (p. 38).

Se a separação entre distribuição, produção e exibição, conseqüente do Caso Paramount, afrouxou a pressão que a MPAA (*Motion Picture Association of America*) exercia, até então, sobre a importação de filmes estrangeiros, ela teve um efeito parecido sobre os produtos internos, amenizando a censura da MPAA sobre os filmes americanos. Com a criação de mercados alternativos, e o enfraquecimento dos grandes estúdios de Hollywood, era necessário criar condições para que o filme americano continuasse competitivo no mercado interno. Além da competição com a televisão e os filmes estrangeiros, a diminuição de frequência nos cinemas gerada pelo pós-guerra aumentou a pressão de produtores e exibidores sobre a MPAA para que ela abrandasse seus padrões morais, a fim de amenizar a queda na renda da bilheteria.

Os filmes estrangeiros também contribuíram, gradualmente, para o abrandamento da censura, especialmente no que diz respeito às temáticas sexuais e religiosas. Em 1950 o lançamento americano de *Il Miracolo* (ROSSELINI, 1948), filme que insinua a relação sexual de uma mulher com São José, causa grande reação da igreja americana. Em 1951, a licença de exibição do filme chegou a ser revogada. Após dois anos de muita controvérsia e manifestações públicas de ambos os lados, a suprema corte americana garante ao filme,

sucesso para garantirem os filmes de maior bilheteria. O litúgio legal entre o estado americano e os estúdios de cinema durou aproximadamente vinte anos, tomando boa parte das décadas de trinta e quarenta. Finalmente em 1948 uma decisão da suprema corte americana levou ao fim do *Block Booking* e forçou os grandes estúdios a venderem parte de suas salas de exibição. A RKO foi a primeira a capitular. O resultado desta disputa foi a separação, a partir da década de 1950, dos mercados de distribuição, produção e exibição de cinema nos Estados Unidos.

⁷³ No original: “The 1950s saw the U.S. exhibition of ‘La Ronde’ (1950), ‘Summer with Monika’ (1952), ‘Smiles of a Summer Night’ (1955), and ‘God Created Woman’ (1956), and other foreign films with explicit sexual content”.

em 1952, a proteção da primeira ementa (direito à liberdade de expressão) e revoga a cassação da licença de exibição do filme.

O código da MPAA, que regia a censura aos filmes americanos e estrangeiros, foi revisado em 1956, permitindo referências à abuso de drogas e álcool, aborto, prostituição e miscigenação. Tópicos relacionados a perversões sexuais, continuaram banidos, até o começo da década de 1960, quando são finalmente liberados.

Ainda que os órgãos de censura fossem aos poucos abrandando seus padrões morais, a indústria cinematográfica viu nas freqüentes disputas com a censura uma oportunidade de aparecerem como paladinos da liberdade de expressão. Assim, não raro, as peças de divulgação dos filmes enfatizavam a presença dos conteúdos adultos e polemizavam em torno do direito de abordar tais conteúdos. “Assim, *'The Rise Tatto'* (1955), por exemplo, era descrito como ‘a maior estória de amor que já foi lhe permitido ver’, *'The Sun Also Rises'* (1957), era ‘um estória de amor ousada demais para ser filmada até agora’, e *'From Here to Eternity'* (1953) era vendida como ‘a maior estória de amor do seu tempo, honestamente, destemidamente, nas telas’”.⁷⁴ (KLINGER, 1994, p.40).

Desta forma, o modo de representação melodramático que ficou conhecido como melodrama familiar (*family melodrama*), típico da década de 1950, continua a centralizar suas narrativas em torno do universo familiar, como o seu predecessor: o *woman's film*. Entretanto, o melodrama familiar conquista, gradualmente, o direito de tocar em assuntos polêmicos que não eram permitidos na década de 1930. Desta forma é comum encontrar no melodrama familiar, famílias atormentadas por problemas sexuais, abuso de álcool e drogas, filhos ilegítimos, relações sexuais extra-conjugais, relações amorosas entre personagens de raça ou classe sociais diversas, etc.

As questões românticas ligadas aos laços familiares são o foco central destas narrativas. O que se costuma chamar de *voix du sang* (voz do sangue) é um elemento bastante presente

neste momento do modo de representação melodramático. A *voix du sang* consiste no entendimento de que os laços familiares determinados pela relação de parentesco consangüíneo solicitam laços afetivos independentemente do conhecimento das relações consangüíneas. Segundo Brooks (1976, p. 45) esta estratégia pode ser descrita como: “o impulso secreto pelo qual os pais e a criança são irresistivelmente atraídos uns em direção aos outros a despeito de suas identidades serem desconhecidas”.⁷⁵ Um exemplo clássico é o do filho que encontra seus pais, casualmente, depois de anos de separação e sente-se afetivamente ligados a eles, sem que nenhum deles tenha conhecimento das relações de parentesco. Este elemento narrativo enfatiza as relações consangüíneas, estabelecendo a importância dos laços familiares nas narrativas.

O elemento romântico vem constantemente carregado de um certo grau de contradição. O amor freqüentemente solicita o padecimento, o sofrimento e o sacrifício, contudo, é sempre tratado como algo desejável, ou até mesmo imprescindível, sem o qual nenhuma existência pode ser completa. O mote do amor verdadeiro que precisa superar grandes obstáculos para se realizar é uma constante. A diferença ente este tipo de representação melodramática (*family melodrama*) e o *sensational melodrama*, por exemplo, é que estes obstáculos não são representados pelos grandes vilões maquiavélicos, mas estão no seio da própria família, estabelecendo o contexto cotidiano do personagem como origem dos conflitos. Vejamos um exemplo bastante emblemático do período, o clássico *Written on the Wind* (1956) dirigido por Douglas Sirk.

A narrativa gira em torno dos laços amorosos entre Mitch Wayne, Kile Hadley, Marylee, e Lucy Moore. Mitch Waine é amigo da família Hadley desde a infância. Apesar de sua origem humilde, Mtich cresceu entre os Hadley. O patriarca da família, Jasper Hadley, um poderoso magnata do petróleo, trata Mitch como filho, já que seus dois filhos de sangue lhe trazem muitos problemas: Kyle, seu único filho, é alcoólatra e sua filha Marylee, além de ninfomaníaca, também bebe intensamente. A relação de Marylee com os homens e com

⁷⁴ No original: “‘*The Rise Tatto*’ (1955), for example, was ‘The boldest Story of Love You’ve Ever been Permitted to See’, while ‘*The Sun Also Rises*’ (1957) was a ‘Love Story Too Daring to Film until Now’, and ‘*From Here to Eternity*’ (1953) was ‘The Boldest Book of our Time, Honestly, Fearlessly on Screen’”.

o álcool é, ao mesmo tempo, uma forma de chamar a atenção de Mitch, por quem é apaixonada desde a infância. Mitch, contudo, a trata como irmã.

A trama começa a se complicar quando Mitch e Kyle se apaixonam pela elegante Lucy Moore. Lucy enamora-se de Kyle e casa-se com ele, antes que Mitch tenha tempo de manifestar seu amor por ela. Durante um ano as coisas vão bem. O casamento de Lucy e Kyle é feliz e ele pára de beber durante todo este período. O casal, no entanto, tenta ter filhos sem sucesso. Lucy faz freqüentes visitas ao médico para descobrir se tem problemas de fertilidade. Um dia Kyle decide ir ao médico de Lucy para saber se tudo está bem com ele. O médico diz que ele tem baixa contagem de esperma, o que torna a gravidez mais difícil, porém ainda possível. Kyle, contudo, não recebe bem a notícia e volta a beber. A partir daí, começa a decadência da família Hadley. Um dia, Kyle chega em casa completamente bêbado, enquanto Marylee volta para casa numa viatura da policia que a havia trazido de um motel, onde ela se encontrava com o frentista de um posto de gasolina. Kyle vai dormir e Marylee vai para o quarto, coloca um disco na vitrola e fica dançando uma música bastante frenética e sensual. Jasper Hadley fica só no corredor da casa, desiludido com seus filhos, tem um ataque do coração e rola pela escadaria da mansão, morrendo em conseqüência da pancada.

A morte de Jasper agrava ainda mais o quadro emocional de Kyle, que bebe diariamente. Marylee, enciumada do amor de Mitch por Lucy, começa a atormentar o irmão com insinuações sobre um possível romance entre os dois. Um dia, quando Kyle chega em casa muito bêbado, Lucy diz que está grávida dele. O médico disse que havia uma possibilidade e ela se concretizara. Kyle, porém, não acredita que o filho seja seu. Ele bate em Lucy e ela perde o bebê. Mitch aparece para intervir, dizendo que se Kyle batesse em Lucy novamente ele o mataria. Kyle sai de casa e volta somente depois de beber muito. Kyle ameaça Mitch com uma arma. Mitch tenta conversar, mas Kyle está bêbado demais. Marylee percebe a situação e esgueira-se por trás de Kyle com a intenção de tirar a arma do irmão. Segue-se uma luta corporal entre os dois na qual Marylee atira acidentalmente

⁷⁵ No original: “(...) the secret impulse by which parents and children and siblings are irresistibly drawn to one another despite mistaken and lost identities”.

em Kyle matando-o. Mitch é acusado do assassinato de Kyle e Marylee o chantageia dizendo que se ele não se casar com ela, ela dirá que viu Mitch atirar em Kyle. Mitch, contudo, não cede às chantagens de Marylle. No dia do julgamento, Marylle chega a acusar Mitch, mas se arrepende logo depois, contando a verdade e inocentando-o. A seqüência final alterna planos de uma Marylee solitária, chorando na sala de seu pai, agarrada a uma pequena réplica de torre de petróleo que costumava enfeitar a mesa do magnata, enquanto Mitch e Lucy entram no carro para irem embora. O plano final mostra o grande portão de ferro da mansão Hadley sendo fechado.

Written on the Wind, é um bom exemplo de como a impossibilidade amorosa, as questões relacionadas à sexualidade e à procriação e os laços de família são o foco central deste modo da representação melodramática. O mote da família atormentada por problemas relacionados aos abusos de substâncias químicas e às repressões sexuais é uma constante no melodrama familiar. Esta recorrência estimula um grande número de análises acadêmicas na década de 1970, tanto a partir de uma abordagem teórica psicanalítica, que associa o gênero a uma representação cinematográfica das patologias relacionadas à histeria; tanto quanto a partir de uma abordagem neo-marxista vinculando o gênero a uma atitude subversiva, que denunciaria os problemas enfrentados pela família americana relacionados à repressão moral e sexual. Embora estas análises tenham sido questionadas posteriormente por sua incapacidade de lidar com o desenvolvimento histórico do gênero melodramático, localizando o melodrama familiar como uma manifestação específica de um gênero maior, a observação de elementos ligados às questões da sexualidade e a exploração dos problemas familiares apontam para o estabelecimento de um modo de representação do gênero melodramático específico do período pós-guerra: o melodrama familiar.

Aliado às questões narrativas, a preocupação com a *mise-en-scène* foi um elemento importante nas análises dedicadas ao melodrama familiar. Conforme foi dito no primeiro capítulo deste trabalho, os filmes de Douglas Sirk foram especialmente prolíficos na geração de análises autorais que compreendiam as escolhas relativas à manipulação dos elementos fílmicos à decisão pessoal do diretor compreendido como autor.

Ainda que compreendamos que em todo filme há uma parcela de planejamento, sobretudo no que diz respeito à decupagem, à escolha da paleta de cores, textura e opções de montagem que remetam às escolhas pessoais do diretor e sua equipe, seria ingênuo ignorarmos um contexto histórico e econômico na formação do cinema norte-americano que contribuiu para certas decisões estéticas. Barbara Klinger descreve a relação entre a formação de um mercado consumidor e a formação do cinema:

Como demonstram os trabalhos de Jeanne Allen, Diane Waldman e Jane Gaines, das décadas de 1900 até 1940, a indústria apresentava aspectos da *mise-en-scène* fílmica, tais como cenários e figurinos, enquanto espetáculo destinado ao consumo. Isto era feito, na prática, através da venda da moda exibida nos filmes em lojas especializadas, e figurativamente através da apresentação de visuais glamourosos que fomentassem as fantasias de consumo, especialmente as da audiência feminina que era considerada o principal público consumidor destes bens de consumo. A decisão de vender ‘estilo’ como artigos de uso cotidiano foi influenciada em diversos momentos históricos pela presença de uma forte cultura de consumo. Promovendo os cenários e figurinos dos filmes como bens de consumo, a indústria visava conseguir bons lucros e construir relações psicológicas com um *ethos* social focado no consumo. (1994, pp.57-58).⁷⁶

Com relação aos filmes de Douglas Sirk, *Written on the Wind*, Barbara Klinger argumenta que a empresa produtora do filme a *Universal Studios* “agiu totalmente de acordo com a tradição quando considerou o ‘estilo’ veiculado nos filmes como um dispositivo que poderia disparar dois tipos de impulsos aquisitivos: o desejo de ascensão social e os anseios femininos de uma auto-estima calcada no consumo de artigos de moda e decoração”.⁷⁷ (KLINGER, 1994, p.58).

⁷⁶ No original: “As the work of Jeanne Allen, Diane Waldman, and Jane Gaines has demonstrated, from 1900 through the 1940s the industry presented aspects of *mise-en-scène*, such as sets and costumes, as spectacles for consumption. This it did literally by selling film fashions in stores, and figuratively by presenting glamorous visuals to appeal to the acquisitive fantasies of its spectator, particularly women who were considered the primary purchasers of commodities. This decision to sell style as a commodity was influenced at different historical moments by the presence of a strong consumer culture. By promoting film visuals as “goods”, the industry hoped to make profitable financial and psychological alliances with a social *ethos* focused on buying”.

⁷⁷ No original: “acted totally in accord with tradition when it considered style a resource that could be used to appeal to two distinct kinds of acquisitive impulses: the desire for upward class mobility and female dreams of self-improvement”.

Já neste período da história do cinema era comum que a publicidade dos filmes fosse associada a outros veículos de comunicação. No caso do melodrama, as revistas femininas faziam frequentemente a ponte entre o mundo desejável do cinema e o mundo cotidiano da dona de casa. Isso acontece desde o *sensational melodrama* que apesar de enfatizar o heroísmo de suas personagens, fazia questão de apresentá-las bem vestidas e elegantes, utilizando as páginas das revistas femininas para divulgar os filmes seriados.

No caso do melodrama familiar essa tendência era ainda mais forte, uma vez que as cenas concentravam-se largamente em ambientes interiores. A construção de um imaginário de luxo e glamour era compreendido como uma forma de atrair o público feminino aos cinemas e, ao mesmo tempo, garantir o financiamento das produções associando-as a uma variedade de patrocinadores, que viam no cinema uma forma eficaz de vender seus produtos. A construção dos cenários, a preocupação com os figurinos e com o estabelecimento de um *star system* que provocasse uma identificação imediata entre atores e público, faziam parte desta estratégia.

A escada que figura no centro da mansão da família Haddley, por exemplo, é tratada em uma publicidade do filme como *The stairway of stars*. O anúncio exalta a história da escadaria que teria sido utilizada em alguns dos mais importantes filmes de Hollywood, desde *The Phantom of the Opera* (1925) e refere-se à escadaria como “*the most used stairway in film colony history*”⁷⁸ (KLINGER 1994, p.60).

Enfim, o espetáculo melodramático é construído tanto no âmbito narrativo, com seus temas polêmicos, suas famílias atormentadas e seus amores aparentemente impossíveis, quanto no âmbito da manipulação dos elementos fílmicos, tecendo uma relação entre prazer visual e compadecimento afetivo que em última instância buscava estabelecer o ambiente fílmico enquanto objeto de desejo do espectador, associando-o ao luxo e ao conforto financeiro.

Um outro elemento importante de criação de estilo em *Written on the wind* foi o uso do *Technicolor*. Um artigo da revista *Variety* (1956) relata que em 1955-56, menos de

⁷⁸ “A escadaria mais utilizada na história do cinema”. (Tradução nossa).

cinquenta por cento de todos os filmes produzidos nos Estados Unidos eram filmados em cores (KLINGER 1994, p.62). Steve Neale ressalta que a cor nos filmes deste período “estava associada, esteticamente, ao espetáculo e a fantasia”.⁷⁹ A utilização do *technicolor* em *Written on the Wind*, e nos melodramas familiares de forma mais geral, atendia a um só tempo a dois aspectos importantes do imaginário melodramático: por um lado a criação da ilusão do luxo como objeto de desejo do espectador; e por outro a declaração do espetáculo enquanto elemento conformador do gênero. O uso de efeitos especiais como forma de enfatizar o espetacular na *mise-en-scène*, associando o gênero a uma busca incessante das novidades tecnológicas na representação.

Este é um movimento presente no melodrama desde suas origens e durante toda sua trajetória. No teatro melodramático francês e inglês do começo do século XIX, têm-se os grandes objetos reais em cena e os cenários móveis. No melodrama sensacional do começo do século XX, têm-se as escapadas sensacionais e a exploração dos símbolos da modernidade: trens, balões, aviões, telégrafos, que solicitavam câmeras em constante movimento a fim de acompanhar as cenas de ação. No melodrama familiar das décadas de 1940 e 1950 observa-se a construção dos grandes estúdios, o uso da cor, do cinemascope, a exploração da montagem paralela e dos artifícios de filmagem como carrinhos e guias. No melodrama contemporâneo, conforme veremos adiante observamos os grandes efeitos especiais gerados por computador, o uso da cor e da textura, a criação de monstros fictícios a partir de softwares de última geração.

A relação entre sentimentalismo, prazer visual e efeitos especiais é fundamental para que entendamos o melodrama contemporâneo, enquanto uma das manifestações específicas da história do gênero.

2.3. O MELODRAMA CONTEMPORÂNEO

⁷⁹ No original: “was overwhelmingly associated, aesthetically, with spectacle and fantasy”.

A discussão envolvendo o melodrama contemporâneo passa obrigatoriamente, por duas questões: de um lado a capacidade do melodrama em se reinventar, em se valer de uma matriz melodramática proveniente do melodrama vitoriano, criando a ilusão de novidade, de contínua renovação. De outro a articulação do prazer áudio-visual como espetáculo em si, como elemento fundamental do modo de representação melodramático. A declaração do espetáculo visual e auditivo como afirmação de força e prevalência do gênero.

Pela sua formação associada à experiência moderna, o melodrama, do século XX e começo do XXI, tem como tema recorrente as transformações derivadas desta experiência, tais como: a participação social e as novas atribuições familiares da mulher, a exploração do trabalho, o desemprego e seus desdobramentos, as inovações tecnológicas e as desigualdades sociais. O melodrama, entretanto, expõe as contradições sociais somente até o momento de sua personificação, até o momento da solicitação do compadecimento e da exposição da moralidade. Não é usual, na representação melodramática a preocupação com a resolução dos conflitos sociais. Como bem nos lembra Brooks, o melodrama que examinou não aponta o caminho da revolução, de uma sociedade renovada e reconstruída, mas o caminho da restauração, propondo “uma reforma da antiga sociedade da inocência, que agora se livra da ameaça à sua existência e reafirma seus valores. (...)”⁸⁰ (1976, p. 32).

Christine Gledhill nos aponta a importância da representação melodramática na formação de um imaginário associado ao “popular”, que se manifesta no âmbito narrativo pela preponderância de personagens relacionados a representação da burguesia e da classe trabalhadora e no âmbito da produção, pela criação de um mercado de consumo destinado às classes média e proletária.

Sujeito a diversas pressões e contribuições e estabelecido enquanto lugar de encontro das trajetórias culturais da burguesia e da classe trabalhadora, o melodrama contribuiu para a instituição e formação estética do ‘popular’. Emergindo com o entretenimento massivo da indústria capitalista este termo define um terreno no qual diferentes classes e grupos sociais se encontram e fundam uma identidade. Nesta medida, é conformada uma construção ideológica – na qual as divisões e

⁸⁰ No original: “a reforming of the old society of innocence, wich has now driven out the treat to its existence and reaffirmed its values”.

lutas de classe são dissolvidas, substituídas por compensações materiais mais fáceis de satisfazer pela indústria cultural capitalista. No entanto, se o ‘imaginário popular’ reivindica para si a condição de ponto de coesão social, esta posição também pode ser contestada. O ‘popular’ é permeado de tensões, embates e negociações. (...) A negociação cultural, entretanto, não é facilmente resolvida. O melodrama toca as questões sócio-políticas, apenas até o momento em que elas disparem relações afetivas, emocionais, morais ou espirituais, e a ausência de relações causais entre uns e outros gera um curto-circuito entre o desejo melodramático e o mundo socialmente construído. Como notou Marta Vicinus (1981, p. 128), ‘crenças míticas e arquetípicas’ associadas a ‘respostas a manifestações específicas’⁸¹ (GLEDHILL, 1987, p. 36-37).

A constante negociação com o modo de vida capitalista representada pelos “desejos compensatórios mais facilmente satisfeitos pelo capitalismo industrial” de que nos fala Gledhill (p. 37), opera em duas vertentes: de um lado as recompensas emocionais – representadas pelo sacrifício moralizante, pelos finais felizes (falsos ou não), pelo reencontro da força ética e da virtude – e de outro, as recompensas materiais – representadas pelo conforto e pelas possibilidades de consumo da vida moderna. Assim estabelece-se o permanente diálogo entre o novo e o antigo. De um lado, o melodrama oferece a pureza e a virtude associadas à idéia de um passado onde a vida em comunidades proporcionava o encontro cotidiano uns com os outros, reforçava os laços familiares e as relações de camaradagem e amizade; e do outro oferece o conforto e as possibilidades de consumo da vida moderna representadas pelas novidades tecnológicas (tanto na narrativa quanto no âmbito da representação), e pela construção de um imaginário associado ao luxo e ao glamour, que ao mesmo tempo em que expõe as contradições, remete ao desejo de conforto e *status*.

⁸¹ No original: “Subject to diverse pressures and inputs and the meeting place of bourgeois and working-class cultural trajectories, melodrama contributed to the institutional and aesthetic formation of ‘the popular’. Emerging with capitalism mass entertainment, this term defines a terrain in which different classes and social groups meet and find an identity. To this extent it is judged an ideological construction – in which class divisions and struggle are dissolved, displaced by compensatory wants more easily satisfiable by the capitalist culture industries. However, if the ‘popular’ is claimed as a point of social cohesion, it is also contested. The ‘popular’ is fraught with tension, struggles and negotiations. (...) Cultural negotiation, however, is not easily decided. Melodrama touches the socio-political only at that point where it triggers the psychic, and the absence of causal relations between them allows for a short-circuiting between melodramatic desire and the socially constructed world. As Martha Vicinus (1981, p. 128) notes, ‘archetypal and mythic beliefs’ associate with ‘time specific responses’”.

Esta negociação entre o antigo e o contemporâneo é um elemento central das narrativas melodramáticas e está frequentemente associado à polarização moral. Certamente ele ganha novos contornos em diferentes culturas e momentos históricos diversos, mas é fundamental que a polarização moral exista - frequentemente entre ricos e pobres - ditando as regras do jogo, orientando a operação de tornar visível a moral, que é a tônica da representação melodramática.

As apropriações históricas e culturais não chegam a representar uma ameaça à continuidade do gênero melodramático justamente porque ele pressupõe a incorporação do novo. O breve panorama histórico que este trabalho procurou traçar demonstra como, em diferentes momentos de sua trajetória, a representação melodramática procurou integrar à matriz vitoriana elementos da atualidade, tanto no âmbito narrativo quanto na manipulação expressiva dos elementos da representação.

Assim, por exemplo, o melodrama francês do final do século XVIII e começo do XIX explorava as situações de confronto entre a burguesia ascendente / proletariado nascente e a aristocracia em derrocada, ao mesmo tempo em que, no âmbito da representação cênica, procurou renovar o teatro falado trazendo para o palco os efeitos especiais que dotavam o cenário de movimentos mecânicos, ou inserindo objetos reais nas representações. Da mesma forma, o melodrama sensacional americano do começo do século XX explorava, no âmbito narrativo, a nova condição da mulher, seu desejo de maior participação social, enquanto buscava dotar as cenas de ação através do uso de câmeras móveis, ou incorporando os símbolos da modernidade, como os balões, ferrovias e telégrafos. O melodrama familiar incorporou temas polêmicos como o abuso de drogas e questões relacionadas à instituição familiar como o aborto, os filhos ilegítimos e o divórcio, ao mesmo tempo em que se beneficiava do *technicolor*, da construção de grandes estúdios, dos cenários elaborados e da decupagem minuciosa e planejada de diretores como Douglas Sirk e Vincent Minelli, além das novidades fotográficas da década de 1950.

O melodrama contemporâneo não foge à regra, embora seja mais difícil identificar e localizar os elementos que o constituem. A quantidade de filmes produzidos e a rapidez da

distribuição e exibição destas obras, assim como a proliferação do cinema independente que inunda o mercado cinematográfico todos os anos com obras as mais diversas, tornam o mercado cinematográfico atual tão abundante em quantidade quanto múltiplo no que diz respeito ao conteúdo e expressividade das obras. O panorama do cinema melodramático não é diferente. Ismail Xavier em seu livro *O olhar e a Cena* (2003), nos apresenta um rápido retrospecto de algumas transformações, apropriações e influências sofridas pelo melodrama nos últimos 50 anos.

Em sua reflexão, Xavier nos revela que o melodrama acompanha a diversidade da produção cinematográfica contemporânea, tanto na revitalização de suas formas “mais canônicas” (fiéis ao paradigma vitoriano) como em apropriações as mais diversas. Segundo ele: “com raras exceções, como as encontradas no cinema italiano, de Visconti a Bertolucci, a tendência do cinema de autor dos anos 50 e 60 era ressaltar o divórcio entre o gênero popular e o cinema crítico. No entanto, a década de 70 trouxe revisões de repercussão inegável, reabrindo o processo do melodrama” (XAVIER, 2003, p.86).

Xavier destaca um “movimento simultâneo e não coordenado” de um cinema que ainda que cioso de suas inclinações políticas procurou “revalorizar o diálogo com os produtos da indústria buscando uma comunicação mais estável com seu público”. Fassbinder foi um destes expoentes, que ao encontrar Douglas Sirk, em 1972, escreveu o ensaio crítico de elogio ao diretor símbolo do melodrama dos anos 50, “preparando seu próprio movimento de reapropriação em *Lágrimas amargas de Petra Von Kant* (1972) e em *O medo corrói a alma* (1973)” (p.87).

Ele aponta ainda, que algo similar acontece nos filmes de Manoel de Oliveira, “implacável com a melancolia romântica portuguesa e sua morbidez”. Nesse caso, e também nos filmes de Carlos Saura, Bigas Luna, Arnaldo Jabor, Humberto Solas, Arturo Ripstein, e recentemente, Gutierrez Alea, compor-se-iam “alegorias a partir de material melodramático, incorporando os excessos com ironia ou fazendo um teatro de câmara à francesa, como em *Melo* (1984), de Alain Resnais” (p.87).

Este movimento, ainda que não coordenado, reflete segundo o autor, um esquema de apropriação da matriz melodramática, que busca a miscigenação, a interação, ao contrário de uma reprodução mais pura do gênero.

“De forma variada, esses são exemplos em que estamos num terreno alheio ao melodrama mais canônico, pois a incorporação de alguns de seus traços se dá em filmes nos quais prevalece uma tonalidade reflexiva, irônica, que se faz estilo de encenação, havendo sempre o toque moderno de não inocência nas relações entre câmera e cena, musica e emoção” (XAVIER, 2003, p.86).

A apropriação irônica e por vezes paródica do melodrama é um esquema reativado recentemente, mas que segundo Xavier “se inaugura nos anos 60 em conexão com uma vertente da arte pop centrada na figura de Andy Warhol e sua apropriação irônica do culto da personalidade e do mau gosto presente na mídia e nos clichês de um imaginário sentimental” (p. 88). Esse imaginário *camp* que começa a ser articulado por Andy Warhol, encontra no cinema de Pedro Almodóvar sua face mais representativa nos anos 80.

Por outro lado, no escopo dos filmes que pretendem agregar à matriz melodramática uma estrutura cênica / narrativa de cunho político ou filosófico - na esteira do movimento iniciado por Fassbinder, segundo o exemplo de Xavier - temos contemporaneamente os filmes do diretor dinamarquês Lars Von Trier, os quais analisaremos no quarto capítulo deste trabalho. A cinematografia de Von Trier, de forma geral, não busca associar-se à paródia ou à ironia, mas agregar a narrativas tradicionalmente melodramáticas uma expressividade aparente dos materiais fílmicos, prevalecendo uma tonalidade político-reflexiva e o não apagamento dos vestígios de produção.

A manifestação do melodrama na produção contemporânea não fica, porém, restrita às apropriações paródicas, irônicas, ou mesmo às apropriações que visam agregar elementos da representação melodramática a um cinema de cunho político ou filosófico. A indústria cinematográfica, especialmente a *Hollywoodiana*, garante a sobrevivência do gênero, em

sua forma mais canônica, privilegiando as polarizações entre o bem e o mal e utilizando a evolução experimentada pelos efeitos especiais a partir da década de 1970, para valorizar o espetáculo e a *mise-en-scène* melodramática. Fiéis ao paradigma vitoriano, estes filmes valem-se dos efeitos especiais no sentido de gerar a ilusão de verossimilhança e dar um alto grau de detalhamento às situações extraordinárias próprias da narrativa melodramática.

À medida que o século XX avançou, as mudanças sociais e as novas questões trabalhadas na ficção deram lugar a um imaginário gradualmente marcado pela psicologia moderna e por uma franca medicalização do senso comum, em que a admissão da utilidade do prazer para a vida sadia veio combater o ascetismo religioso e ajustar os padrões morais do melodrama à tolerância e ao hedonismo da sociedade de consumo. Nesse processo, o movimento em favor de uma crescente gratificação visual é o dado constante, ao lado da maleabilidade do gênero que, embora ainda afeto às encarnações do bem e do mal, incorpora muito bem as variações que tais noções têm sofrido (XAVIER, 2003, p. 93).

Outra questão importante neste jogo de reinvenção que se observa no melodrama é o espetáculo como foco central do gênero. Independente do momento histórico e do contexto cultural em que se encontre, o melodrama, como regra geral, associa-se ao estético e tecnologicamente novo. Estabelecendo a afirmação do espetáculo áudio-visual como forma de comunicação com seu público.

Provavelmente Nicholas Vardac (1949) estava certo quando afirmou que o cinema causou tão forte impacto na indústria teatral do melodrama no início do século passado porque o cinema possuía os meios para uma representação que o melodrama sempre buscou. Talvez a explicação realista seja por demais generalizante e esbarre nas diversas acepções que o termo pode assumir. Contudo, ela sobrevive, porque pressupõe um elemento central da representação melodramática: a afirmação do espetáculo áudio-visual. A força da música e dos efeitos visuais como elementos cênicos, dramáticos, e narrativos que tem sempre acompanhado a trajetória do melodrama são constituintes fundamentais para a sobrevivência do gênero. Nas palavras de Ismail Xavier: “Essa combinação de sentimentalismo e prazer visual tem garantido ao melodrama dois séculos de hegemonia na

esfera dos espetáculos, do teatro popular do século XIX, já orgulhoso de seus efeitos especiais, ao cinema que conhecemos” (2003, p. 89).

Titanic (1997) de James Cameron é um bom exemplo da representação melodramática contemporânea que procura ser fiel ao melodrama canônico (associado à matriz melodramática dos teatros francês e inglês do fim do século XVIII e início do XIX).

O filme narra a história de amor entre Jack Dawson (Leonardo Di Caprio) e Rose De Witt Bukater (Kate Winslet), utilizando como pano de fundo a catástrofe real do navio *Titanic* que afundou após colidir com um *iceberg* matando mais da metade de seus mais de dois mil passageiros. A história começa quando Brock Lovett (Bill Paxton) um explorador submarino encontra os destroços do *Titanic*. Ele volta à superfície com um cofre no qual ele acredita estar um colar com um grande diamante chamado *The Heart of the Ocean* que teria pertencido a Luis XV e que à época do naufrágio havia sido comprado por um magnata do aço que estava a bordo do *Titanic*. Contudo o colar não está no cofre, há apenas um desenho de uma moça nua usando o colar. Ele mostra o desenho às redes de televisão que haviam ido cobrir a expedição e recebe o telefonema de uma mulher de quase cem anos chamada Rose afirmando ser a mulher no desenho. Lovett então chama Rose para o navio da expedição para que ela conte sua história. E é através de Rose que tomamos conhecimento da história do naufrágio do *Titanic*.

Rose é descendente de uma família aristocrática inglesa que se vê falida depois da morte de seu pai, que deixara apenas dívidas. Sua mãe a força a noivar Caledon Hockley – “Cal” - (Billy Zane), um magnata do aço, tentando recuperar a fortuna da família. Rose, sua mãe Ruth e Cal, embarcam em *Southampton*, Inglaterra, na primeira classe do *Titanic*. Na terceira classe seguem Jack Dawson e seu amigo Fabrizio que ganham suas passagens rumo aos Estados Unidos em uma rodada de *pôquer*.

Deprimida pelo casamento forçado com Cal e pela vida de aparências e futilidades que é obrigada a levar, Rose decide se matar pulando do navio. Jack a salva e começa uma amizade entre os dois. Querendo divertir-se com o rapaz da terceira classe, Call, noivo de

Rose, convida Jack para participar de um jantar naquela mesma noite, na primeira classe. Mais tarde Rose vai até o convés da terceira classe para encontrar Jack e agradecê-lo. Eles começam a conversar sobre os motivos que levaram Rose à tentativa de suicídio e tem início uma pequena discussão. Irritada com Jack, Rose pega o caderno que ele leva debaixo do braço. O caderno contém vários desenhos e Rose fica muito impressionada com a qualidade do trabalho do rapaz, já que ela também é uma apaixonada pelas artes.

Neste momento passam pelo *deck* do navio a mãe de Rose acompanhada de algumas mulheres, entre elas a nova rica Molly Brown (Kathy Bathes). Ela é a típica mulher de origem humilde que enriqueceu depois que o marido achou uma mina de ouro, e reconhece em Jack um rapaz de sua antiga classe social. Rose sobe, então, com sua mãe para se arrumar para o jantar, enquanto Molly se propõe a ajudar o garoto, levando-o à sua cabine e vestindo-o com as roupas de seu filho para que ele possa se apresentar de *smoking* no jantar. Em seu quarto Rose olha-se no espelho melancólica, Call aproxima-se e diz que sabe que ela está triste e que ele é capaz de fazer qualquer coisa para vê-la feliz. Neste momento, Call pega o colar com o grande diamante em forma de coração e coloca no pescoço de Rose. Rose olha a pedra em seu pescoço com expressão de tristeza.

À noite, Jack comparece ao jantar diante dos olhares desconfiados dos demais passageiros da primeira classe. Durante o jantar Call e Ruth tentam menosprezá-lo com perguntas constrangedoras sobre sua condição social e sobre as acomodações da terceira classe do navio. Jack, contudo, não se constrange facilmente. Pelo contrário, ele profere um rápido discurso sobre as vantagens de uma vida livre, de poder conhecer o mundo, de se abandonar à sorte e fazer cada dia valer a pena.

Depois do jantar, os homens vão para outra sala do navio fumar e falar de negócios, enquanto as mulheres permanecem à mesa. Jack se retira, mas não sem antes de deixar um bilhete escondido na mão de Rose enquanto beija sua mão em despedida. O bilhete marca um encontro em frente ao grande relógio do navio. Quando Rose chega ao lugar marcado, Jack pergunta se ela quer ir a uma festa de verdade. Eles partem para a terceira classe onde bebem e dançam a noite inteira. A partir daí instala-se o clima de romance entre os dois.

Call e Ruth percebem o interesse de Jack e Rose um pelo outro e tentam coagir Rose a se afastar do rapaz. Call faz uma cena de ciúmes e derruba a mesa do café da manhã. Já Ruth entra no quarto de Rose e lhe diz que ela será culpada pela ruína financeira de sua família.

Rose rende-se às pressões por algum tempo, mas termina por ir ao encontro de Jack e eles se beijam na proa do navio. A partir daí, tudo acontece muito rápido. O casal segue para a luxuosa sala de estar do quarto de Rose. Ela abre o cofre, pega o valioso diamante que Call lhe deu de presente, pedindo a Jack que faça um desenho seu usando apenas o colar. Enquanto isso, Call manda seu empregado e comparsa Spicer Lovejoy (David Warner) a procura de Rose por todo o navio. Quando Jack termina o desenho, Rose lhe entrega o colar para que ele o guarde de volta no cofre enquanto escreve um bilhete. Lovejoy finalmente encontra Rose e Jack no quarto. Eles, no entanto, percebem sua chegada e saem correndo. Segue-se uma escapada infantil, entremeada de risos e gritinhos, por vários cômodos do navio até que eles desvencilham-se de Lovejoy, chegando ao porão do navio, onde estão depositados os pertences dos passageiros. Neste porão, entre outros guardados, há um carro, um pequeno calhambeque do início do século passado onde Rose e Jack fazem sexo pela primeira e única vez.

Paralelamente Call está no quarto com Lovejoy abrindo o cofre. Em seu interior Call encontra o desenho feito por Jack e o bilhete deixado por Rose que diz: “Querido Call, agora você pode me guardar também em seu cofre”. Call, enlouquecido de ciúmes, faz menção de rasgar o desenho mas se contém dizendo que tem um plano melhor. Ele manda chamar a segurança e a mãe de Rose.

Enquanto isso, Rose e Jack sobem ao *deck* principal do *Titanic* onde ela diz que vai embora com ele assim que o navio atracar em Nova York. Neste momento, o navio colide com o *Iceberg*. O estrondo é forte, mas não chega a gerar pânico entre os passageiros. A maioria deles continua dormindo em suas cabines, sem se dar conta do acontecido. Jack e Rose, contudo, vêem o engenheiro chefe do navio Thomas Andrews (Victor Garber) passar acompanhado do capitão Smith (Bernard Hill) comentando alguns dos estragos. Eles se

assustam e Rose diz a Jack que eles têm que avisar sua mãe e Call. Quando eles estão caminhando em direção ao quarto, Lovejoy coloca sorrateiramente o valioso colar de diamante no bolso de Jack. Call, então, diz que Jack roubou seu diamante e pede à segurança que o reviste.

Enquanto o navio começa lentamente a afundar Jack é levado à um cômodo em um andar inferior do navio e acorrentado a um grosso cano de ferro. Na primeira classe, Rose e Call estão sozinhos no quarto, ele lhe dá uma bofetada no rosto e prepara-se para começar uma briga quando um dos tripulantes entra e pede que eles coloquem seus coletes salva-vidas e partam para o convés. A terceira classe começa a se encher de água e o pânico começa a se instalar. Os passageiros encontram-se trancados atrás de uma grossa grade de ferro sem ter como sair. A ordem é que os passageiros da primeira classe sejam embarcados primeiro nos botes salva-vidas, enquanto a terceira classe, aguarda em crescente desespero.

No luxuoso hall principal da primeira classe Rose encontra o engenheiro chefe, Thomas Andrews, e diz a ele que viu o *iceberg* e que está vendo o medo em seus olhos e pede que ele lhe conte a verdade. Ele, então, conta a ela que os estragos foram irremediáveis e que o navio irá afundar em no máximo duas horas. Andrews alerta Rose para que ela avise somente a quem deve avisar para não instalar o pânico entre os passageiros e que procure um bote salva-vidas, já que existem poucos no navio, o suficiente apenas para menos da metade dos passageiros.

Até este ponto, são uma hora e cinquenta minutos de filme. O restante, outra hora e vinte minutos, é dedicado ao naufrágio. Rose embarca sua mãe em um dos botes salva-vidas, mas recusa-se a descer com ela. Ao contrário disso, ela vai salvar Jack, cuja cabine já está quase completamente alagada. A partir daí segue-se uma série de escapadas sensacionais procurando saídas pelo navio, ajudando as pessoas trancadas na terceira classe que gritam em desespero para serem soltas, procurando botes e fugindo de Call, que encontra tempo para persegui-los com uma arma em uma pequena cena de tiroteio. Em meios às fugas e aos desencontros Call sobe ao seu quarto e pega dinheiro e coisas de valor. Entre elas o colar de diamante, que deposita num dos bolsos do casaco. Num dos momentos em que

Call encontra Rose e tenta se reaproximar dela, ele coloca seu casaco em seus ombros para protegê-la do frio.

Finalmente, o navio afunda quase que completamente, ficando somente a proa suspensa por alguns segundos sobre a água. Agarrados à ela estão Jack e Rose com algumas dezenas de outros passageiros. A proa afunda rapidamente e o casal é tragado para dentro da água. Eles conseguem subir novamente à tona e Rose se agarra a um dos destroços do navio. Jack fica dentro da água, pois o pedaço de madeira é muito pequeno para os dois. Só lhes resta esperar por socorro. Depois de algum tempo os dois já estão quase morrendo de hipotermia. Rose diz à Jack que o ama. Ele diz a ela que é muito cedo para despedidas e pede que ela prometa que vai sobreviver, que vai morrer bem velha numa cama quentinha. Ela promete. Os dois dormem. Quando ela acorda, vê que um dos botes salva-vidas voltou para buscar sobreviventes. Tenta alertar Jack, mas ele já está morto. Ela cumpre a promessa que havia feito a ele. Joga-se na água, vai até um dos tripulantes mortos que carregava um apito e apita até que os passageiros do bote a escutem e a resgatem. Ela é um dos seis últimos das quase mil e pessoas que estavam na água.

No navio da expedição, Lovett e os demais tripulantes ouvem, comovidos, a estória de Rose. Ela conta, ainda, que depois do resgate pelo bote salva-vidas, a maioria dos sobreviventes foi transferida para o navio *Carpathia* e levada aos Estados Unidos. Neste navio, ela vê Call, que vai à terceira classe - onde ela se encontra já que não revelou a ninguém sua verdadeira identidade - procurar por ela. Rose esconde-se atrás de uma grande manta, que ela usava para se cobrir, para que ele não a veja. O filme volta para o navio-expedição, onde os tripulantes olham Rose com os olhos rasos d'água.

Há ainda um último *flashback* que Rose não compartilha com Lovett e os demais presentes. Apenas o espectador toma conhecimento desta última informação. Chegando à Nova York, no navio *Carpathia* ela olha esperançosa para a estátua da liberdade, e coloca a mão no bolso do casaco, encontrando o colar de diamantes.

De volta ao navio-expedição Lovett vai até o deck com Lizzy Calvert (Suzy Amis), neta de Rose que havia ido acompanhar a avó. Ele diz a ela que nos últimos anos não havia pensado em nada além do *Titanic*, mas que até aquele momento jamais havia compreendido inteiramente aquele trágico naufrágio. Durante a noite, enquanto todos dormem no navio-expedição, Rose vai até o deck, debruça-se sobre o corrimão, como havia feito no *Titanic*, no início do filme, e joga no fundo do mar o precioso diamante.

Titanic é um bom exemplo da representação melodramática contemporânea canônica. No âmbito narrativo o filme explora a polarização moral entre ricos e pobres; o amor impossível e a luta do par romântico para concretizá-lo; a perseguição da virtuosa Rose pelo vilão Call e sua gananciosa mãe Ruth; e a prevalência das emoções sobre a razão.

A primazia dos sentimentos sobre a razão, a valorização das emoções e da busca pela liberdade como contraponto ao luxo e a estabilidade financeira são construídas durante todo o filme, como forma de demarcar a polarização moral definindo o campo ético do filme: a virtude associa-se à pureza de sentimentos, à liberdade, ao prazer infantil e ao enlace romântico do par amoroso. Quando Rose, por exemplo, diz a Jack que irá desembarcar com ele em Nova York, ele diz a ela: “Isso não faz o menor sentido”. Ao que ela replica: “Eu sei disso. Não faz o menor sentido, é por isso que eu confio”.

O filme aproveita-se ainda do contexto histórico da época em que se passa a estória (1912), para localizar Rose como uma mulher a frente do seu tempo, com ideais de liberdade e de uma maior participação social da mulher, aproximando-a da *new woman*, que o cinema melodramático do começo do século XIX costumava retratar. Ela é esperta e está sempre à frente de Call em perceber o que se passa à sua volta. É ela quem pergunta ao engenheiro-chefe Andrews sobre os botes salva-vidas, é ela quem primeiro vê a colisão com o *Iceberg*, quando Call está apenas preocupado em incriminar Jack por um roubo que ele não cometeu. Ela fuma, lê Freud e está a par das novidades artísticas. Comprou um quadro de Picasso, quando ele ainda não era conhecido, porque gostava da “verdade que emanava de seus quadros”. Contudo, diferente de algumas das heroínas melodramáticas do “*sensational melodrama*” do início do século passado, Rose é doce, feminina, e em alguns

momentos submissa. Quando Call percebe que ela está se interessando por Jack, ele a ameaça. Ela, então, diz a ele que não é um dos seus empregados a quem ele possa dar ordens. Call se irrita e vira a mesa do café da manhã sobre ela, que se assusta e abaixa-se ainda tremendo para ajudar a camareira a limpar a bagunça. Quando sua mãe diz a ela que ela será a responsável pela ruína financeira de sua família, ela diz que isso é muito injusto. Sua mãe, então, replica: “Claro que é injusto, nós somos mulheres, nossas escolhas nunca são fáceis”. Apesar de não concordar, Rose num primeiro momento aceita, resigna-se. Ao mesmo tempo, quando Jack está algemado a um cano do navio, Rose não se furta a arriscar-se para salvá-lo. Ela caminha em águas gélidas e pega um machado para cortar as algemas e livrar Jack.

Esta oscilação entre momentos de poder e de fragilidade é um elemento comum na representação das heroínas melodramáticas. Sua doçura, feminilidade, e eventual resignação garantem o caráter virtuoso da personagem ao mesmo tempo em que a perseverança e a determinação testemunham sua força moral e possibilitam que as cenas de ação se resolvam com o triunfo do bem sobre o mal.

No que diz respeito às questões de encenação e à manipulação expressiva dos elementos fílmicos, *Titanic* não foge à regra melodramática da encenação espetaculosa e impressionante. O filme custou 200 milhões de dólares, entre custos com atores, equipe e aparatos técnicos e cênicos. As seqüências do navio foram filmadas em diferentes cenários. As cenas da casa de máquinas do *Titanic* foram filmadas em um navio real o SS Jeremiah O'Brien.

Já para reproduzir as cenas do afundamento do *Titanic* foi construído um imenso navio em tamanho real sobre uma plataforma hidráulica, localizada em gigantescos tanques de água, que permitia que o modelo fosse inclinado até seis graus, permitindo o afundamento e a posterior emersão do navio-modelo.

Para filmar os destroços do verdadeiro *Titanic* no fundo do mar, decidiu-se que as tomadas feitas do interior de um submarino não seriam suficientes. Assim, o irmão do diretor James

Cameron, Mike Cameron desenvolveu em conjunto com a *Panavision* uma câmera especial capaz de agüentar a pressão da água em grandes profundidades.

O esforço de produção do filme é gigantesco e dispensa longas apresentações devido a sua ampla divulgação, pela imprensa, à época de seu lançamento. O próprio esforço de divulgação pode ser considerado parte de uma estratégia de marketing muito freqüente em Hollywood, da qual o melodrama cinematográfico industrial de grande porte tem se beneficiado: vender a obra como uma “super-produção”. O uso de efeitos especiais surpreendentes e a divulgação do esforço de produção interagem para afirmar o espetáculo áudio-visual melodramático.

A busca pela construção da ilusão de verossimilhança também é patente em *Titanic*. Especialmente por ser uma obra baseada em fatos reais, o filme exhibe uma preocupação visível em reproduzir em detalhes as características do navio real e dos costumes, figurinos e cenários de época. A maior parte da decoração interna do navio que serviu de locação para o filme foi feita sob a supervisão das companhias que mobiliaram o verdadeiro *Titanic*. Além disso, há a preocupação em reproduzir com fidelidade a seqüência dos fatos do naufrágio real. Detalhes como a cena dos músicos tocando enquanto o navio afunda, ou a quantidade de botes a bordo, ou o número de pessoas salvas pelos botes salva-vidas depois do naufrágio, foram retiradas de pesquisas feitas a partir de relatos dos sobreviventes. O diretor, James Cameron, passou vários meses a bordo de um submarino, explorando os destroços de navio e inteirando-se de detalhes da tragédia.

Todos estes elementos localizam o filme como um melodrama no sentido mais canônico do termo, próximo da matriz teatral francesa/inglesa do final do século XVIII. Não há em *Titanic* uma tentativa visível de apropriação da matriz melodramática no sentido irônico, paródico ou reflexivo / político. O filme concentra-se nas agonias do par romântico, nas questões de classe social, e na exposição do conflito moral ancorado na polarização entre vilões e mocinhos.

Assim como *Titanic*, há uma grande variedade de filmes contemporâneos que revitalizam a matriz melodramática provocando poucas alterações em sua estrutura original. É o caso de *Lista de Schindler* (Spielberg, 1993), a refilmagem mais recente de *King Kong* (Jackson, 2005), alguns filmes catástrofe como *Indedence Day* (Emmerich, 1996), entre outros.

Outros filmes contemporâneos buscam introduzir a ironia, a reflexão ou o incomum, na matriz melodramática. Independente do efeito que se busque, o que este trabalho procurou demonstrar até o presente momento é que a representação melodramática sobrevive graças a sua capacidade de se reinventar, de reorganizar os elementos da sua representação respondendo aos diferentes momentos históricos e sociais em que ela se manifeste.

3. COMPREENDENDO O CINEMA DE LARS VON TRIER A PARTIR DE SUA PRIMEIRA TRILOGIA

Uma vez identificadas e formuladas as regras, como verificar sua justeza?

Fazendo-as funcionar, aplicando-as sucessivamente e confrontando seu resultado final com a nossa imagem intuitiva do gênero em questão.

Tzvetan Todorov.

A partir do que foi colocado até agora com respeito às estratégias narrativas e expressivas do modo de representação melodramático escolhemos alguns filmes do cineasta dinamarquês Lars Von Trier como exercício de análise, aqueles onde se pode melhor isolar e comentar tais estratégias em funcionamento.

Os filmes e o diretor foram escolhidos com base em alguns critérios. O primeiro deles, e que diz respeito à escolha do diretor refere-se à particularidade apresentada pelo cineasta em realizar exercícios cinematográficos de gênero, ou seja, filmes que buscam explorar com intensidade a reconhecida estrutura narrativa de um gênero, mesmo quando o gênero escolhido se mescla com elementos de outros gêneros.

É comum que críticos e analistas de cinema, além do próprio diretor, agrupem as obras de Lars Von Trier em trilologias. A primeira trilogia, conhecida como Trilogia Europa, compreende os filmes: *Elemento do Crime* (1984), *Epidemic* (1987) e *Europa* (1991). A segunda trilogia é chamada Trilogia do Coração de Ouro, e compreende os filmes: *Ondas do Destino* (1996), *Os Idiotas* (1998) e *Dançando no Escuro* (2000). A terceira, e mais recente trilogia, batizada de Trilogia Americana compreende os filmes: *Dogville* (2003), *Manderlay* (2005) e um terceiro título ainda inédito.

Como pretendemos demonstrar, estas trilologias constituem-se tanto a partir de características narrativas e expressivas recorrentes entre os filmes que as compõem, quanto a partir da utilização expressiva de elementos reconhecíveis de alguns gêneros cinematográficos⁸².

⁸² Compreende-se que o gênero está em constante diálogo com as sociedades e o período histórico em que se manifestam, podendo apresentar variações ou hibridismos que não necessariamente os invalidam enquanto tal. Como bem ressalta Todorov (1978, p. 44): “O fato de a obra desobedecer ao seu gênero não o torna inexistente; somos quase levados a dizer: pelo contrário. E isso por uma dupla razão. Primeiro, porque a transgressão, para existir como tal, necessita de uma lei – que será precisamente, transgredida”. Vale lembrar que “tem sido amplamente divulgado que uma das principais características da arte contemporânea, ou do pós-modernismo, é a constante reedição e mistura de gêneros diversos, tanto da cultura de massas, quanto da cultura erudita” (SANTOS, 2002. p. 46). Cineastas como David Lynch e Quentin Tarantino, por exemplo,

Os exercícios fílmicos de Von Trier costumam apropriar-se de elementos facilmente reconhecíveis de alguns gêneros cinematográficos criando referências metalingüísticas que uma vez sobrepostas criam idas e vindas que ao mesmo tempo subvertem e reforçam a estrutura genérica a que se remetem. Assim as costuras entre elementos identificáveis de gêneros como o *noir*, o *thriller*, a fábula moral, o hiper-realismo e o melodrama buscam reforçar as características constituintes de cada gênero quando em contato com os elementos formadores do outro. Desta maneira, por exemplo, o melodrama de *Ondas do Destino* ou *Dançando no Escuro* dialoga com o realismo quase testemunhal da encenação nestes filmes, e pode explorar ao máximo o sacrifício dignificante, a exposição da virtude e a hiper-solicitação da compaixão, próprios do gênero melodramático.

Ao contrário de diretores como Almodóvar, por exemplo, que se apropriam da matriz melodramática buscando um efeito paródico ou irônico, Lars Von Trier faz de seus exercícios melodramáticos uma revalorização do programa de efeitos que utiliza, promovendo uma atualização sóbria do gênero, que não pretende diferenciar-se deste pelo efeito cômico ou paródico, mas aproximar-se do gênero apropriando-se de sua estrutura dramaturgica.

O segundo critério de escolha diz respeito à seleção dos filmes examinados com maior atenção. O período filmográfico escolhido compreende as obras da chamada “Trilogia do Coração de Ouro”, abarcando os seguintes filmes: *Ondas do Destino* (1996), *Os Idiotas* (1998) e *Dançando No Escuro* (2000). Este trabalho concentra-se nos filmes desta trilogia - e em especial no filme *Ondas de Destino* - por considerá-los como exemplo maior de exercício do modo de representação melodramático na carreira do diretor dinamarquês.

A fim de compreender o modo como se configuram os exercícios genéricos nos filmes de Lars Von Trier, e em especial a forma como os filmes da *Trilogia do Coração de Ouro* organizam e se aproveitam das estratégias melodramáticas para criar seu programa de efeitos, traçamos uma breve trajetória da filmografia do cineasta, até o momento desta

são conhecidos por filmes que transitam entre os gêneros e ou referem-se a eles traçando fronteiras nem sempre muito precisas.

trilogia, com o intuito de situar as obras e iniciar a demarcação de suas estratégias de comunicação.

3.1. TRILOGIA EUROPA: A REALIDADE FUGIDIA

3.1.1. O ELEMENTO DO CRIME

Excetuando-se os filmes de curta-metragem e os universitários, pode-se dizer que a carreira comercial de Lars Von Trier inicia-se com *Forbrydelsens element*⁸³ (1984) - que recebeu o título internacional de *The Element of Crime* e no Brasil de *O Elemento do Crime*.

O filme conta a estória do detetive Fisher (Michael Elphick) que retorna à Europa, depois de 13 anos de exílio voluntário na cidade do Cairo, para investigar uma série de infanticídios conhecidos como “os crimes da loteria”, cujas vítimas são crianças vendedoras de bilhetes lotéricos, assassinadas e barbaramente desfiguradas.

Todo o filme é narrado em *flashback*. Os eventos são revelados pelo próprio Fisher através de um processo hipnótico pelo qual passa o detetive. Na seqüência inicial, Fisher é hipnotizado por um “terapeuta” (Ahmed El Shenawi) com um macaco nos ombros na calorenta cidade do Cairo. O terapeuta nos informa que há dois meses o detetive havia deixado o Egito e abandonado sua mulher para realizar um trabalho policial na Europa, e que agora voltava, atormentado por fortes dores de cabeça. Como forma de tratamento, ele o induz a voltar mentalmente à Europa e revelar os fatos que o oprimem: “*Europe has become an obsession to you. (...) You are going to see Europe again, first time in 13 years*”⁸⁴, diz o terapeuta com um forte sotaque egípcio. “*I’m going to see Europe again,*

⁸³ Tradução literal: “Elemento Proibido”.

⁸⁴ Tradução: “A Europa se tornou uma obsessão para você. (...) Você verá a Europa novamente, pela primeira vez em treze anos”. (Tradução nossa).

Nos filmes de Lars Von Trier, aqui analisados, em que a língua original das obras seja o inglês, optamos pela transcrição dos diálogos originais no corpo do texto, com a devida tradução para a língua portuguesa em notas de rodapé.

first time in 13 years”⁸⁵ repete Fisher enquanto o filme mostra as primeiras cenas passadas na Europa.

Dos terríveis “crimes da lotó”, o principal suspeito é Harry Grey, um personagem misterioso, de quem não sabemos mais que o nome, e não vemos mais do que a sombra durante todo o filme. É este homem que Fisher tentará prender. Para isso ele contará com a ajuda de um livro, escrito por seu antigo mentor na Academia de Polícia Alemã, Osborne (Esmond Knight). O livro, intitulado “*O Elemento do Crime*”, é um tratado de psicologia criminal que descreve uma série de exercícios mentais destinados a simular o ponto de vista do criminoso, com o intuito de descobrir um padrão comportamental em seus crimes.

Apesar de outros detetives da polícia alemã estarem no caso, Fisher trabalha sozinho, já que o chefe de polícia local, Krammer (Jerold Wells) é um antigo rival.

Apesar de o filme fornecer indícios de que o livro de Osborne teria sido um fracasso e um dos responsáveis pela sua aposentadoria, Fisher dedica-se a pensar e agir como Grey, tentando projetar seus próximos passos e prever o local do próximo crime. Nesta trajetória, o detetive peregrina por uma série de cidades pelas quais Harry Grey teria passado ou onde pudesse haver pistas de suas ações. Em uma destas cidades, chamada Halberstadt, Fisher vai a um prostíbulo procurar indícios de Grey e termina por envolver-se com uma prostituta oriental de nome Kim (Me Me Lai), que passa a acompanhá-lo em suas viagens.

Depois de uma série de tentativas, Fisher acredita ter descoberto um padrão geométrico que orientaria as ações de Grey, não um quadrado traçado sobre um mapa, como antes acreditava Fisher, mas uma letra, a letra H, que conectaria sobre este mesmo mapa as cidades onde Grey praticara os assassinatos, apontando o local do próximo crime. Neste ponto ele começa a desconfiar de Kim e ela revela que tem um filho com Harry Grey. Fisher, então, decide partir, voltar ao Cairo. Ele está muito cansado e com fortes dores de cabeça. “*It seems Europe will never let me rest*”⁸⁶ diz Fisher durante seu transe hipnótico.

⁸⁵ Tradução: “Verei a Europa novamente, pela primeira vez em treze anos”. (Tradução nossa).

⁸⁶ Tradução: “Parece que a Europa nunca me deixará descansar”. (Tradução nossa).

No entanto, no momento em que ele está saindo do quarto de hotel onde está hospedado, o detetive recebe um bilhete de um homem que se diz preocupado com sua netinha. O homem, que alega contatá-lo através de Osborne, diz que Harry Grey teria marcado para encontrar sua neta, sozinho, durante a noite, e que ele concorda em usá-la como isca para capturar o assassino, com a ajuda da polícia. Enquanto Fisher lê o bilhete, o foco que até então estava nele vai para o primeiro plano da cena, revelando uma arma apontada para o detetive. Em *off* uma voz sarcástica dá uma risadinha. “*Got you sheriff*”⁸⁷, diz a voz desconhecida. Fisher parte, então, para Halle, cidade onde ele acredita que ocorrerá o sétimo e último “crime da loto”. Desta vez ele viaja sem a companhia de Kim.

Fisher e a menina aparecem ao lugar marcado. Do assassino, no entanto, vemos apenas um vulto que atravessa a cena, oculto pelas sombras. A menina chora, amedrontada. Fisher coloca a mão no bolso para pegar um lenço para que ela enxugue as lágrimas e deixa cair um pequeno objeto: uma cabeça de cavalo entalhada em resina. Esta é a marca que o assassino costuma deixar nos locais de seus crimes e que Fisher havia recolhido perto do corpo de uma das crianças assassinadas.

A menina apavora-se, acreditando ser Fisher o assassino, grita e tenta escapar. Fisher tenta calar a menina, para que ela não afugente o verdadeiro criminoso, e acaba por matá-la sufocada, concluindo o processo de identificação que Fisher vinha construindo com Harry Grey ao longo do filme.

Elemento do Crime constrói a sua estrutura narrativa em cima de alguns dos principais elementos dos filmes *noir*: a temática policial; o detetive obstinado e solitário; o predomínio do ambiente urbano, sujo e decadente; a presença de locações exóticas, os crimes carregados de elementos torpes como a mutilação e premeditação calculada; a figura feminina de caráter ambíguo que se envolve com o detetive e com o criminoso ao mesmo tempo e, finalmente, o policial antagonista que se preocupa mais em diminuir Fisher em seu trabalho do que em capturar efetivamente o assassino.

⁸⁷ Tradução: “Te peguei xerife”. (Tradução nossa).

No que diz respeito à encenação, o filme também vai buscar inspiração na representação *noir*. Apesar de não ser filmado em preto e branco, *Elemento do Crime* apresenta uma fotografia intensamente escura, carregada de tons pretos e sépia. Praticamente não há cenas diurnas, as ações desenvolvem-se majoritariamente à noite, e em vários momentos a fotografia é tão escura que é difícil até mesmo compreender plenamente o que está acontecendo no plano.

Os altos contrastes entre as áreas de sombras e luz são utilizados expressivamente no filme. A exploração da ação nas áreas de sombra e a presença de vultos ou objetos indistintos são elementos fundamentais, tanto da encenação, quanto da narrativa, ajudando a estabelecer o caráter furtivo do assassino que nunca se deixa revelar, ao mesmo tempo em que ajudam a construir uma realidade fílmica obscura e imprecisa que não se pode apreender por completo, além de enfatizar o clima sombrio da narrativa e a solidão do protagonista.

A manipulação expressiva do elemento fotográfico, inspirada na estética dos filmes *noir*, não se limita à utilização dos altos contrastes, mas explora ainda: os enquadramentos incomuns como os *plongés* e *contra-plongés*; as câmeras baixas; os enquadramentos inclinados; o uso de lentes grande-angular; a exploração de efeitos visuais, tais como: espelhos, uso de fontes luminosas em cena ou fora dela, denotando uma única fonte de iluminação e a utilização de tecidos e panos esvoaçantes, ora translúcidos permitindo passar a luz, ora opacos permitindo a projeção de luz e sombras. Estes elementos explorados em continuidade durante todo o filme denotam a preocupação e o detalhamento na manipulação expressiva do elemento fotográfico, tão característico do cinema *noir* e muito presente durante toda a trilogia Europa.

Em *Elemento do Crime*, em suma, a manipulação expressiva da fotografia e da iluminação tem tripla função: presta-se a definições de estilo, remetendo ao cinema *noir* onde o filme busca ancoragem; possui funções narrativas, colaborando no jogo de esconder/revelar que amplia o suspense criado através da trama policial e funciona expressivamente enfatizando o clima sombrio e sufocante do filme. Assim, pode-se dizer que a manipulação dos

elementos fotográficos funciona como elo de ligação e coerência entre os elementos da intriga.

A dimensão narrativa das sombras fica patente na única cena em que o assassino está presente. O filme cria a expectativa de que Harry Grey provavelmente estará em cena, para que a hipótese de Fisher se confirme e sua armadilha seja bem sucedida. No entanto, o filme não revela Grey, apenas um vulto negro projetado sobre a janela translúcida coberta com um fino papel esbranquiçado da casa onde Fisher e a menina esperam o assassino. O vulto cruza a cena uma única vez, assustando a menina.

O jogo de mostrar/esconder, típico do cinema *noir*, é a principal estratégia de comunicação de *Elemento do Crime*. O filme é pensado em detalhes para construir uma realidade fugidia, que não se apresenta claramente, uma vez que está sempre escurecida, revelando apenas parcialmente seus personagens, que se locomovem nas sombras. O tom sépia, de um amarelado mais forte do que o comum contrasta com a constante escuridão das cenas. A quase incongruência da utilização constante de uma cor tão “quente”, como o forte amarelo deste filme, em cenas noturnas, e de cores muito escuras intensifica o clima sufocante do filme e cria um estranhamento que enfatiza o suspense.

Os planos gerais, igualmente escuros, retratam as cidades em suas periferias, com seus personagens rotos e desprovidos. As cidades de *Elemento do Crime* são decadentes, sujas, escuras e chuvosas.

Aos elementos característicos do cinema *noir* o filme sobrepõe elementos fantásticos em planos que antes de serem metafóricos ou alegóricos, primam pelo estranhamento, pelo descolamento da ação. Planos como o do Detetive Fisher boiando mansamente em um rio, sobre um pedaço de madeira, enquanto descarta uma a uma as páginas do inquérito de Harry Grey; ou um plano de Kim envolta em um fio de lâmpadas brancas deitada sobre uma relva. Elementos que não têm, em princípio, nenhuma conexão de causa e efeito dentro da narrativa, e que, tampouco, se parecem com metáforas de algo concreto no interior da história. Planos que contribuem para o todo fílmico com a introdução do

fantástico, do fabuloso, do encantamento. Elementos que remetem à experiência do sonho – ou, antes, do pesadelo - no qual as informações não têm necessariamente que fazer um sentido quando justapostas.

A introdução de elementos fantásticos, que não estabelecem uma conexão de sentido direta com a narrativa aprofunda a sensação de incerteza, de imprecisão, de que os personagens circulam em uma realidade obscura e impalpável, estratégia fundamental de *Elemento do Crime*.

Outros elementos, ainda que justificados narrativamente pelo contexto, causam efeito semelhante pela sua recorrência como a presença constante da água, por exemplo. Durante todo o filme encontramos uma quantidade desmedida de água em todas as suas formas: chuvas, rios, poças, banheiras, pias etc. Aliada ao amarelo da fotografia, a recorrência da água ajuda a construir uma sensação de umidade sufocante.

Outro elemento estranho à estrutura *noir* e que dialoga com os elementos fantásticos é a hipnose⁸⁸. O processo hipnótico é uma constante em todos os filmes da Trilogia Europa. Em *Elemento do Crime* a voz do terapeuta, que conversa com Fisher em diversos

⁸⁸ É importante ressaltar que o que se entende aqui por fantástico não pertence ao campo do sobrenatural, como em algumas acepções. Está relacionado, antes, com o fabuloso, o encantamento. Remete, como na tradição da literatura realista-fantástica, à relação entre o homem e o imaginário mitológico. Jean-Pierre Vernant (1992) parte da distinção entre *mythos* e *logos* para abordar a questão do mito e sua relação com a sociedade em que está inserido. Segundo o autor, inicialmente, *mythos* e *logos* não se opunham; o distanciamento entre o pensamento mítico e o pensamento lógico estabeleceu-se entre os séculos oitavo e quarto A.C. a partir do surgimento da palavra escrita, que inaugura uma nova forma de pensamento, na qual o conhecimento lógico “reflexivo” e “verdadeiro” passa a figurar cada vez mais, enquanto que o entendimento mítico da realidade passa a figurar no âmbito da narrativa oral. Estabelece-se, assim, a distinção entre *mythos* e *logos*, sendo o primeiro localizado na ordem do fascinante, do fabuloso, do maravilhoso, e o segundo, na ordem do verdadeiro e do inteligível. É a este tipo de diferenciação que o termo, conforme utilizado neste trabalho, se refere. No caso específico do processo hipnótico, ele aparece como uma possível via de acesso ao inconsciente, lugar comumente relacionado aos elementos do imaginário, do fantástico, do mitológico. A relação entre inconsciente e mitologia é reconhecida principalmente através dos trabalhos de Freud e Jung. Enquanto Freud utilizava os mitos como uma espécie de paradigma de certos comportamentos recorrentes entre seus pacientes, caso do célebre *complexo de Édipo*, por exemplo; Jung via na possibilidade de um inconsciente coletivo o testemunho de uma prevalência de um imaginário construído a partir da mitologia e partilhado inconscientemente pelos seres humanos. Joseph Campbell (1995), abordando a questão do mito contemporâneo, permite-se mesmo dizer que: “o médico psicanalista é hoje o moderno mestre do reino do mito, o guardião da sabedoria a respeito de todos os caminhos secretos e fórmulas poderosas” (Campbell 1995, p. 19).

momentos do filme orientando seu relato, lembra ao espectador que os fatos narrados já aconteceram e que, portanto, não são passíveis de mudança. O que quer que tenha acontecido a Fisher, durante sua estadia na Europa, é agora uma sucessão de fatos que pertence à esfera do ocorrido, do passado, do que não se pode transformar. Esta perspectiva, aliada às informações de que Fisher recorre ao terapeuta, já de volta à cidade do Cairo, atormentado por fortes dores de cabeça, reforçam a expectativa de fracasso quantos aos intentos de Fisher em alterar a realidade na qual se encontra. Além disso, a hipnose dialoga com os outros elementos fantásticos inseridos pontualmente ao longo do filme, na medida em que reforça ao espectador o sentimento de que os acontecimentos à que está assistindo não estão situados na esfera da “realidade” filmica. Acompanhamos a trajetória de Fisher a partir de um relato passado, inconsciente, provocado e conduzido. Relato este que pode estar permeado de situações fictícias, fantasiadas ou projetadas por Fisher em um estado de semi-consciência induzido pelo terapeuta. Esta estratégia ajuda a situar o espectador em um universo fílmico fugidio e impreciso, induzindo-o a partilhar com o personagem a falta de controle e de “certezas” sobre este universo.

É importante notar que o efeito fundamental pretendido pela filmografia de Lars Von Trier é a geração do sentimento de *angústia* construído a partir de um outro sentimento que lhe antecede: a *impotência*. Impotência diante de uma realidade que resiste a alterações por mais que os personagens dediquem-se a transformá-la. A maneira como ele organiza seus programas de efeitos através da composição dos elementos particulares de cada intriga, dentro de sua filmografia, assume as especificidades de cada obra. Observa-se no que diz respeito às trilogias que o que varia está principalmente no âmbito da encenação. O efeito fundamental da angústia gerada pela impotência, contudo, é uma constante, ainda que venha acompanhado de efeitos secundários. Estabelecer o caráter idealista de seus personagens e fornecer indícios de sua futura frustração são estratégias fundamentais do programa de efeitos utilizados pelo cineasta, que serão abordadas em detalhes mais adiante. Por hora é suficiente perceber seus indícios em *Elemento do Crime*.

Note-se, por exemplo, que Fisher dedica-se durante todo o filme a desvendar os “crimes da loto” e a prender o assassino de crianças que aterroriza a cidade. Nada sabemos de sua vida pregressa e todas as ações retratadas concentram-se na sua tentativa em conhecer o comportamento do assassino e prever-lhe os próximos passos, sacrificando inclusive sua integridade física e mental, à medida que se comporta cada vez mais como Harry Grey, Fisher termina por transformar-se ele também em um assassino involuntário da criança que tentava salvar. Durante todo o processo, no entanto, Fisher acredita que poderá alterar o curso dos acontecimentos. Como os demais personagens da trilogia, Fisher é um *believer*, um crente. Ele acredita em um mundo melhor, transformado por suas ações: “*I cannot stop until I understand. I must do things by the book*⁸⁹”, diz Fisher à prostituta que o acompanha em uma parte do filme.

A questão da transformação e da crença em uma realidade transformada é a tônica do filme e está presente em vários diálogos entre os personagens. Kramer, por exemplo, o chefe de polícia, que rivaliza com Fisher não perde a chance de espezinhar sua crença na transformação: “*You are a dreamer Fisher*⁹⁰”, diz Kramer para Fisher mais de uma vez ao longo da trama. Em alguns momentos o filme chega a ser levemente irônico com o altruísmo desapegado do detetive: “*Do you believe in good and bad? Can you make the bad good again?*⁹¹”, pergunta a prostituta Kim envolta por fontes luminosas. A voz do terapeuta, em *off*, parece desdenhar de um diálogo tão aparentemente inventado: “*Come on mister Fisher... Do you believe in good and bad? Did she really say that?*⁹²”.

Quanto aos indícios de fracasso do personagem, citado anteriormente como uma das estratégias recorrentes no cinema de Lars Von Trier, em *Elemento do Crime* estes indícios impregnam o filme como um todo construindo um clima de decadência e desamparo que permeia toda a obra. A própria caracterização dos personagens e dos ambientes contribuem para o clima geral de decadência que o filme encena. Tem-se o terapeuta que hipnotiza Fisher, um gordo imenso e suarento, com um bicho nos ombros que não conseguimos

⁸⁹ Tradução: “Eu não posso parar até que eu compreenda. Devo seguir o livro”. (Tradução nossa).

⁹⁰ Tradução: “Você é um sonhador Fisher”. (Tradução nossa).

⁹¹ Tradução: “Você acredita em bem e mal. Pode transformar o mal em bem novamente”. (Tradução nossa).

⁹² Tradução: “Ora, senhor Fisher. Você acredita em bem e mal? Ela realmente disse isso?” (Tradução nossa).

identificar devido à escuridão da cena. A decadência de Osborne, já velho frágil e aposentado compulsoriamente à quem ninguém dá mais ouvidos a não ser o próprio Fisher. A prostituta Kim, ambígua, que se envolve com Fisher e com Harry Grey ao mesmo tempo. A má vontade do detetive Kramer, encarregado do caso e que deixa claro desde o primeiro momento a sua rivalidade com Fisher.

Além disso, o maior indício do futuro fracasso do personagem é o fato de o filme ser narrado em *flashback*. Somos informados ainda na primeira cena do filme que Fisher retornou da Europa atormentado por fortes dores de cabeça e que se submete à terapia hipnótica como forma de aliviar o peso das memórias que lhe atormentam.

De forma geral, pode-se dizer que *Elemento do Crime* constrói uma realidade fugidia e obscura, que induz espectadores e personagem a uma jornada desconcertante e destinada ao insucesso.

3.1.2. EPIDEMIC

Em 1987 Von Trier volta às telas com *Epidemic*, filme que continua inédito no Brasil. *Epidemic* traz Lars Von Trier e Niels Voersel (co-roteirista de *The Element of Crime*, *Epidemic*, *Zentropa* e *Kingdom I & II*), interpretando a si próprios. No filme Lars Von Trier e Niels Voersel escreveram um roteiro que deve ser mostrado ao produtor que os financia Claes Hansen. Hansen chegará à cidade em cinco dias, porém, o disquete que continha a única cópia do roteiro foi misteriosamente apagado. Eles têm, então, apenas cinco dias para tentar reproduzir o conteúdo do roteiro que se chama “O Policial e a Prostituta”. No entanto, nenhum dos dois parece lembrar muito bem da estória. Lars, então, diz a Niels que não estava mesmo feliz com o que escreveram, que na verdade ele gostaria que escrevessem “uma coisa assim mais dinâmica”⁹³. Neste momento, uma máquina de

⁹³ Quando a língua original dos filmes aqui analisados é o inglês optamos pela transcrição dos diálogos originais com a tradução para a língua portuguesa em nota. No caso de *Epidemic*, contudo, os diálogos são falados ora em inglês ora em dinamarquês. Assim, quando a língua original do filme é o inglês, inserimos a transcrição dos diálogos na língua inglesa com a devida tradução para o português em nota de rodapé.

escrever ocupa o quadro e vemos a palavra *Epidemic* ser datilografada. Enquanto a palavra surge no papel da máquina de escrever a mesma palavra aparece no canto superior esquerdo da tela, letra por letra, em vermelho. Esta palavra permanecerá na tela até o fim do filme.

Assim que o título do filme completa-se na tela, vemos em *flash forward* as imagens finais de *Epidemic*: o apartamento de Niels, onde o roteiro de *Epidemic* fora escrito. A câmera passeia lentamente pelo corredor; pela sala; mostra a mesa desarrumada; copos quebrados e pratos espalhados pelo chão; marcas de sangue na parede e na toalha de mesa. Tudo destruído como se algo terrível houvesse acabado de ocorrer naquele ambiente.

Sobre estas imagens ouvimos uma narração em *off*: “Uma coincidência relacionada ao destino pode ser tão sinistra e fantástica que podemos ser tentados a tirar conclusões aparentemente lógicas, porém infundadas. Durante cinco dias o manuscrito de *Epidemic* foi criado e escrito neste apartamento e em volta dele. Que uma epidemia real estivesse se aproximando durante estes cinco dias e que sua terrível manifestação coincidissem com o script é uma destas inexplicáveis coincidências”. Esta narração em *off* aparecerá ainda algumas vezes ao longo do filme, geralmente demarcando o início de mais um dia de produção.

Do apartamento destruído de Niels, há um corte para uma biblioteca, onde um homem lê para Lars Von Trier alguns dados sobre a “Peste Negra”, o surto de Peste Bubônica que atingiu a Europa no século XIV. Mais tarde, ainda na biblioteca, Lars Von Trier lê um livro apoiado na balaustrada do segundo andar quando um papel cai de dentro do livro que ele folheia e pousa no chão do primeiro andar. A câmera se aproxima para que possamos ler, no papel antigo e amarelado: Atestado de Óbito do Dr. Mesmer⁹⁴, médico.

Quando os diálogos são em dinamarquês optamos pela transcrição direta das legendas em português, por não dominarmos esta língua. O mesmo ocorre no filme *Europa*, falado ora em inglês, ora em alemão. Situação semelhante acontece com o filme *Os Idiotas*, falado em dinamarquês, em que optamos pela transcrição direta das legendas em português.

⁹⁴ O nome deste personagem é uma provável alusão ao médico austríaco Franz Mesmer. Suas teorias resultaram no desenvolvimento das técnicas de hipnose.

Lars continua sua pesquisa em um porão da biblioteca onde estão os arquivos mais raros e antigos. O bibliotecário lhe explica que aquelas paredes têm alta concentração de salitre, o que provoca pequenos estouros e ruídos vindos das paredes e que antes da causa química destes fenômenos serem descobertas, os funcionários tinham medo de descer ali. “É um tipo de doença de parede”, diz o funcionário da biblioteca. Lars olha para as paredes longamente. Há um corte para o filme dentro do filme, ou seja, para a representação do roteiro imaginado por Von Trier.

Lars Von Trier é agora, Dr. Mesmer um médico em uma cidade sitiada pela peste, que deseja sair dos confinamentos da cidade para tratar os pacientes nas áreas mais infectadas pela doença. Contudo, a Academia de Doutores à qual Mesmer pertence proibiu que qualquer tipo de tratamento fosse dado a esta doença por medo de que a epidemia se espalhe ainda mais. Durante toda esta cena, os médicos da academia tentam dissuadir Mesmer a partir para as áreas infectadas. Primeiro com conselhos, depois com propostas de integrar o governo provisório de crise que tomará posse na cidade, e finalmente com ameaças de expulsão da academia. Durante toda a cena o Dr. Mesmer não diz uma palavra, apenas houve igualmente mudo aos conselhos e ameaças, partindo finalmente para levar a cabo seu intento. “Você é um idealista Mesmer”, diz um dos médicos ao Dr. Mesmer. É interessante notar aqui que, durante a representação do roteiro, os personagens da cidade não identificada falam em inglês enquanto no resto do filme os diálogos são em dinamarquês.

Um letreiro sobre a imagem anuncia o segundo dia de produção: “Segundo Dia: A Linha”, diz o letreiro. Lars e Niels continuam escrevendo. Enquanto eles trabalham, a narração em off anuncia: “A previsão do tempo para o segundo dia de produção do roteiro previu ventos nordestes e os primeiros indícios do inverno. Muitos culpavam o clima pelas dores de pescoço que ocorreram. Outros pensaram estar com sintomas de gripe. Dores de cabeça não eram novidade para os autores. Elas costumavam aparecer em meio a enxurrada de idéias”.

Durante a reunião Lars sugere que depois do Dr. Mesmer partir da cidade sitiada a doença começa a se espalhar ainda com mais intensidade. O motivo do alastramento da epidemia seria um foco da doença que Mesmer carregaria involuntariamente em sua maleta de médico, sem que ele se dê conta disso. Eles vão para um outro cômodo da casa e traçam uma linha na parede, com tinta preta, que representaria o desenvolvimento do filme. Lars explica a Niels sua concepção do filme. Segundo ele, os dois deveriam acrescentar ao roteiro algumas palavras que deveriam aparecer na tela como, por exemplo, a palavra: Ideal que deveria aparecer na tela logo no início do filme, identificando o idealismo do personagem. Em outro momento deveria surgir na tela a palavra: Revelação, quando Mesmer se dá conta de que é ele quem está espalhando a doença. Von Trier explica: “Claramente, o doutor está espalhando a doença de alguma forma. Sem ele e seu idealismo, não haveria problema algum para começar”. Os dois riem. “Um filme deve ser como uma pedra no sapato”, diz Lars enquanto eles brindam com garrafas de cerveja.

No filme dentro do filme Dr. Mesmer voa segurando uma bandeira com uma cruz vermelha. Depois de alguns segundos revela-se o helicóptero que o conduz suavemente pelos céus. Mesmer é guiado pelo helicóptero através de uma corda, que tem amarrada nela a bandeira com a cruz. Dentro do helicóptero segue uma enfermeira, que segundo as conversas de Lars e Niels seria o par romântico de Mesmer.

No terceiro dia Niels arruma as malas para ir para a Alemanha, o letreiro sobre a imagem novamente anuncia a chegada de mais um dia: “Dia Três: Alemanha”, informa o letreiro. Lars e Niels viajam de carro e enquanto viajam vão escrevendo à máquina. Lars sugere que Dr. Mesmer encontre em seu caminho um teólogo. “O estudo para ocupações específicas tornou-se muito difícil em uma sociedade em que cada pessoa pode planejar seu futuro com uma previsão máxima de algumas horas, pois a doença se espalha em tempo recorde. Neste caso, digamos que a educação específica deste teólogo tenha sido de apenas algumas horas. Isso nos permite zombar da religião e do sistema educacional ao mesmo tempo. Assim colocaremos algum humor na tragédia”, sugere Lars.

Na encenação do roteiro, Mesmer conversa com um teólogo negro. Ele conta ao doutor que estudou apenas dois dias para ser padre. No final dos dois dias foi entregue a ele um livro em latim. “This book is god dam latin”⁹⁵, diz o teólogo aos seus preceptores, ao que eles haveriam respondido que ele era um padre católico. Os dois seguem para fazer um ritual em homenagem às vítimas da peste. O teólogo tem uma convulsão. Mesmer lhe dá uma injeção.

“Quarto Dia: O Hospital” anuncia o letreiro sobre a imagem de um frango sendo cozido inteiro em uma panela. Quem cozinha é a esposa de Niels que informa a Lars que ele havia sofrido uma pequena cirurgia e estaria internado. Lars vai visitá-lo no hospital e Niels explica a ele que já possuía alguns nódulos no pescoço que estavam crescendo e que havia marcado de removê-los naquele dia, mas que com o processo de escrever, ele havia esquecido do compromisso. Lars e Niels põem-se então a escrever novamente. Niels diz a Lars que conversou com o patologista que lhe atendeu no hospital e que ele se ofereceu para dar uma consultoria a eles. Lars diz que não irá, que aquilo já é demais para ele. Niels ri e zomba dele, até que Lars finalmente resolve assistir à autópsia. O médico explica a Lars que eles estão diante de um novo fenômeno, uma doença ainda desconhecida, cujo primeiro caso apareceu há três dias e que no dia anterior haviam surgido doze novos casos. O médico diz ainda que a doença não possui sintomas aparentes, apenas modificações de tecido e o surgimento de nódulos. É uma doença interna e silenciosa.

O letreiro anuncia o quinto e último dia de produção: “Quinto Dia: O Jantar”. Enquanto Lars e Niels dormem, na sala, o narrador em off fala sobre a imagem: “Os autores fizeram o que podiam no último dia. Eles haviam inventado uma doença incurável, descrito seu alastramento e baseado seu trabalho no sofrimento alheio. O feito estava feito”.

Lars, Niels e sua esposa organizam um jantar para receber o produtor Claes Hansen do instituto que está financiando o roteiro. O produtor faz críticas ao roteiro e os repreende por apresentarem apenas doze páginas depois de quase um ano de trabalho. Depois do jantar, quando todos tomam café, chegam os últimos convidados: uma moça chamada Gitte

⁹⁵ Tradução: “Este livro é em latim”. (Tradução nossa).

e um homem de nome Svend Hamann. Eles sentam-se à mesa com os demais, enquanto Lars e Niels se entreolham divertindo-se. Svend prepara-se para hipnotizar a moça. Quando ela atinge o estado de semi-consciência característico do processo hipnótico ele diz: “Você leu as palavras. Vá para dentro do filme, vá para dentro de Epidemic”. A moça começa, então a descrever os horrores da epidemia: as covas abertas cheias de crianças mortas, os cadáveres por todo lado, os lamentos, os gritos. No começo todos acham a situação divertida, mas aos poucos a moça vai ficando cada vez mais descontrolada, ela começa a chorar, depois a soluçar convulsivamente, evolui para os gritos até ter um ataque histérico completo. No auge de sua crise começam a aparecer os nódulos em sua pele, primeiro no pescoço e depois por todo o corpo. Ela grita desesperadamente, joga-se sobre a mesa, derruba coisas no chão. A doença contamina as outras pessoas da sala que começam a apresentar os nódulos em todo o corpo. A esposa de Niels vomita sangue na parede. O pânico está instalado. Finalmente a moça hipnotizada agarra um garfo sobre a mesa e crava sobre os nódulos do pescoço, espalhando pus e sangue pela sala. O plano final da cena revela a moça morta sobre a mesa, Niels agachado no chão tentando acordar sua esposa que está caída no chão da sala, Claus sentado na cadeira atônito e Lars num cômodo próximo, sentado no chão em estado de choque. Esta cena começa no momento em que Gitte e Svend chegam à casa de Niels e constrói, até a morte de Gitte, em aproximadamente 12 minutos, a progressiva catarse que levará os personagens a morte ou a doença fatal.

A seqüência final é um plano aéreo de uma auto-estrada acompanhada dos créditos finais.

No que diz respeito à encenação, *Epidemic* é o filme mais deslocado da Trilogia Europa. Já se anuncia nele, no entanto, algumas estratégias utilizadas posteriormente na Trilogia do coração de Ouro, alguns movimentos de câmera na mão, a granulação e a iluminação “chapada”.

Não há em *Epidemic*, por exemplo, o apuro fotográfico de *Elemento do Crime* nem de *Europa*, próximo filme da trilogia. Não figuram nele os enquadramentos incomuns, a

iluminação pontual e bem recortada, nem as projeções luminosas que celebrizaram os outros dois filmes da Trilogia Europa.

Epidemic é rodado inteiramente em preto e branco, com as bitolas variando entre o 16mm e o 35mm. As cenas em que Von Trier e Niels Voersel contracenam como roteiristas são filmadas em 16mm, e sua posterior ampliação resulta em uma fotografia bastante granulada, imprimindo às cenas um leve tom testemunhal. A iluminação é chapada, sem recortes ou exploração de contra-luz. Ao contrário de *Elemento do Crime*, *Epidemic* é um filme bastante claro, explorando os tons de cinza e branco. Num jargão técnico, seria o que os fotógrafos costumam chamar de iluminação “lavada”. A câmera é ainda no tripé, como nos demais filmes da primeira trilogia, mas já se insinua em alguns deslocamentos e aproximações (*zoom in e out*) bruscas que prenunciam levemente o modo de filmar enfatizando os deslocamentos de câmera que marcarão a Trilogia do Coração de Ouro.

A parte do filme que encena o roteiro de *Epidemic*, ou seja, a encenação da trajetória do Dr. Mesmer, é filmada em 35mm e diferencia-se claramente do restante do filme por um cuidado evidente com a marcação de luz, apresentando contra-luzes bem marcados, e um leve brilho que permeia as cenas. Ao contrário de *Elemento do Crime*, em que prevaleciam os altos contrastes, a iluminação aqui é extremamente suave.

O que garante a inserção de *Epidemic* na Trilogia Europa é menos a sua encenação e mais a sua estrutura narrativa.

A questão da transformação, tônica do filme anterior *Elemento do Crime*, está igualmente presente em *Epidemic*, tanto no roteiro escrito por Lars Von Trier e Niels Voersel quanto na outra parte do filme, que acompanha a produção do roteiro. Dr. Mesmer, assim como Fisher, é um idealista, que arrisca a própria vida nas áreas infectadas para tratar os pacientes da terrível epidemia. Ele é o típico protagonista da Trilogia Europa, em que um personagem dedica-se à exaustão a modificar uma determinada realidade que a ele se apresenta e que vê frustrados os seus intentos. Na outra parte do filme, que encena a produção do roteiro, a questão da transformação está igualmente presente, uma vez que

Lars Von Trier e Niels Voersel transformam, ainda que involuntariamente, o universo fílmico em que figuram introduzindo nele uma epidemia mortal. A relação entre o filme e o “filme dentro do filme” estabelece-se a partir do desconhecimento dos personagens das conseqüências de suas ações. Mesmer, na sua jornada bem intencionada pelas cidades infectadas, ignora ser ele próprio o vetor da epidemia que tenta erradicar; enquanto Lars Von Trier e Niels Voersel ao escreverem o roteiro de *Epidemic* ignoram que criaram uma doença mortal introduzindo-na em última instância nas suas próprias vidas.

Ao contrário de *Elemento do Crime*, os personagens de *Epidemic* terminam por transformar a realidade em que uns e outros estão inseridos. Contudo, esta alteração não traz benefícios, somente prejuízos. Assim, o fracasso dos personagens em seus intentos de construir uma realidade renovada, alterada para melhor, continua sendo a tônica da narrativa, também em *Epidemic*.

O estabelecimento do caráter idealista do protagonista do roteiro escrito por Lars Von Trier e Niels Voersel também aparece em *Epidemic*, como nos demais filmes da Trilogia Europa, e fica evidente desde o início do filme, tanto a partir da exposição inicial das intenções do personagem - que deseja arriscar a própria vida nas áreas infectadas para tratar os pacientes da terrível epidemia - quanto através da inserção de diálogos bastante didáticos, como o do médico que diz para o Dr. Mesmer na primeira seqüência em que ele aparece: “Você é um idealista Mesmer”.

A cena em que Lars Von Trier e Niels Voersel desenham a estrutura da narrativa na parede também é bastante didática e reveladora das intenções dos personagens/autores: “Claramente, o doutor está espalhando a doença de alguma forma. Sem ele e seu idealismo, não haveria problema algum para começar”, diz Lars Von Trier. E ainda: “um filme deve ser como uma pedra no sapato”, afirma Lars, vangloriando-se do desconforto que as situações dramáticas construídas por eles pretendem causar. A declaração do caráter idealista dos personagens é uma estratégia recorrente nos filmes da cinematografia de Lars Von Trier. É através da combinação idealismo/fracasso e seus indícios apontados

repetidamente durante o filme que ele atinge seu efeito primeiro: a angústia, derivada da impotência diante da impossibilidade de sucesso dos personagens altruístas.

A indicação do fracasso dos personagens aqui fica por conta da narração em *off* que anuncia o desenvolvimento da epidemia e das reuniões entre Lars Von Trier e Niels Voersel nas quais eles planejam o futuro de Dr. Mesmer.

Embora as intenções dos realizadores não sejam o foco deste trabalho, que pretende analisar as estratégias de composição dos elementos fílmicos a partir das próprias obras, *Epidemic* é um caso especial que deve ser considerado, já que neste filme os protagonistas, o diretor e o roteirista se confundem e se misturam propositalmente. Há em *Epidemic* várias referências à biografia e aos trabalhos anteriores destes realizadores, provocando uma confusão intencional entre personagens e responsáveis pelo contar a história. As declarações de Von Trier e as indicações fornecidas por ele ao longo de *Epidemic* do que ele acha importante para o roteiro, coincidem em muito com o que normalmente acontece nos seus filmes.

O diálogo, já citado entre Lars Von Trier e Niels Voersel, é exemplar neste sentido. Nesta cena, Trier expõe os elementos e modos de operação que ele - enquanto roteirista da história de Mesmer - acha adequados para a narrativa. O entendimento de que um filme deve provocar incômodo e desconforto, por exemplo, é representada pela declaração de Von Trier de que “um filme deve ser como uma pedra no sapato”. A divisão dos quadros por inter-títulos, também defendida por Lars Von Trier neste diálogo, aparece em *Epidemic*, *Ondas do Destino*, *Dogville* e *Manderlay*. Já a exploração de elementos polêmicos e/ou críticos, comuns na obra do diretor dinamarquês, é justificada por Lars Von Trier com o argumento de que introduzir um teólogo formado em apenas dois dias é uma boa chance de fazer uma crítica aos sistemas religioso e educacional.

Epidemic, pela sua própria estrutura que deseja misturar as biografias e intenções dos realizadores com as de seus personagens é uma boa mostra de como o cineasta pensa a composição dos elementos em seus filmes e quais efeitos ele pretende atingir.

Por último, temos a presença recorrente da hipnose, que neste caso atua como agente transformador e catártico, completando o processo de transformação da “ficção” em “realidade”, ou em outras palavras, permite o atravessamento das fronteiras entre o “filme” e o “filme dentro do filme”. Como nos outros casos, a hipnose é o descontrole, a falta de arbítrio, o controle externo que manipula e intervêm, negando aos personagens o controle do próprio destino.

3.1.3. EUROPA

Em 1991 é lançado *Europa*, o primeiro filme de Lars Von Trier a atrair a atenção da crítica e ganhar uma distribuição em maior escala fora da Dinamarca. *Europa* ganha três prêmios no Festival de Cannes de 1991: Grande Prêmio do Júri, Melhor Contribuição Artística e, novamente, Prêmio Técnico. O filme fez tanto sucesso que Steven Spielberg ofereceu à Trier uma oportunidade de trabalhar em Hollywood, recusada pelo diretor.

A cena inicial de *Europa* é um longo *travelling* enquadrando os trilhos de uma ferrovia. A cena noturna não nos permite enxergar as margens da ferrovia, concentrando-se tão somente nos trilhos férreos. A perspectiva é a de alguém que estivesse dentro do trem, em movimento, olhando para baixo. Sobre esta imagem, ouve-se: a trilha sonora - um instrumental rápido e forte que remete ao suspense -; o som ambiente do trem passando pelos dormentes dos trilhos e a voz grave e pausada do ator sueco Max Von Sidow que declama um discurso hipnótico. Transcreveremos, abaixo, o trecho:

You Will now hear only to my voice.
My voice now will help you and guide you still deeper into Europa.
Every time you hear my voice,
With every word and every number,
You will enter a still deeper layer, open, relaxed, receptive.
I shall now count from one to ten.
On the count of ten, you will be in Europa.
I say one,
And as you focus your attention entirely on my voice, you will slowly
begin to relax.

Two,
Your hands and your finger are getting warmer and heavier.
Three,
The warmth is spreading through your arms, to your shoulders and your neck.
Four,
Your feet and your legs get heavier.
Five,
The warmth is spreading to the whole of your body.
On six I want you to go deeper,
I say six.
And the whole of your relaxed body is slowly beginning to sink
Seven,
You go deeper and deeper.
Eight,
On every breath you take you go deeper.
Nine,
You are floating.
On the mental count of ten you will be in Europa.
Be there, at ten.
I say ten.⁹⁶

É importante notar que ao longo de todo este trecho de filme, que dura dois minutos e trinta e oito segundos, não há nenhum personagem em quadro, apenas os trilhos da ferrovia. O narrador usa a segunda pessoa do singular “*you*” como se falasse diretamente ao espectador, que seria por sua vez “induzido ao transe hipnótico” e convocado a entrar no continente Europeu.

⁹⁶ Tradução: “Você agora ouvirá apenas a minha voz. Minha voz irá lhe ajudar e lhe guiar profundamente para dentro de Europa. Toda vez que você ouvir a minha voz, com cada palavra e cada número, você penetrará em uma camada mais profunda. Aberto, relaxado, receptivo. Agora eu contarei de um a dez. Quando eu chegar ao número dez você estará na Europa. Eu digo um. E enquanto você se concentra inteiramente na minha voz, você começa lentamente a relaxar. Dois. Suas mãos e dedos ficam mais quentes e mais pesados. Três. O calor está se espalhando pelos seus braços até os seus ombros e pescoço. Quatro. Seus pés e pernas ficam mais pesados. Cinco. O calor está se espalhando por todo o seu corpo. No seis, quero que você mergulhe ainda mais fundo. Eu digo: seis e todo o seu corpo relaxado começa lentamente a afundar. Sete. Você penetra cada vez mais fundo. Oito. Em cada respiração você vai cada vez mais fundo. Nove. Você está flutuando. Na conta mental do número dez você estará na Europa. Esteja lá no dez. Eu digo: dez”. (Tradução nossa).

Quando a contagem atinge o número dez, o protagonista é revelado, em sua chegada na Alemanha. O filme promove, assim, desde o início, uma identificação discursiva entre o espectador e o personagem. Pelo uso da segunda pessoa, o filme passa a se dirigir igualmente ao espectador e ao personagem principal.

Europa (1991) se passa na Alemanha pós-guerra, mais exatamente no ano de 1945, imediatamente após a derrota alemã e tem como protagonista o americano descendente de alemães Leopold Kessler (Jean-Marc Barr), que imigra para a Alemanha, disposto a ajudar na reconstrução do país devastado pela guerra. Leo é recebido na Alemanha por seu tio Kessler (Ernst-Hugo Jaeregaard) que lhe arranja um emprego na companhia em que ele trabalha. Leo será, como seu tio, um condutor de trens da primeira classe na companhia ferroviária *Zentropa*.

Durante a viagem de trem, enquanto Leo é treinado por seu rigoroso e burocrático tio na arte de bem servir aos passageiros, ele é convocado a arrumar a cama na cabine de Katharina Hartmann (Barbara Sukowa), filha de Max Hartmann (Jorgen Reenberg), dono da *Zentropa*, que desde o princípio se dedica a seduzi-lo. Enquanto Leo cuida da arrumação da cabine, Katharina vê, pela janela do trem, os corpos executados de alguns "Werewolves"⁹⁷, membros de uma organização terrorista que continua lutando contra a presença americana no país. Leo percebe os corpos e é informado por Katharina da existência da organização terrorista.

Dias depois, Leo recebe uma carta, convidando-o a participar de um jantar na casa de Max Hartmann. Após o jantar os Hartman recebem a visita do Coronel Harris (Eddie Constantine), ex-colega de escola de Max que volta a Alemanha como oficial de ocupação. Harris quer que Max preencha um questionário afirmando que não manteve ou mantém relações com simpatizantes do partido nazista e aproveita para tentar persuadir Leo a ajudar seus compatriotas observando os comportamentos dos passageiros e denunciando qualquer possível atuação da organização que envolve os "Werewolves". Leo tenta se

⁹⁷ Tradução literal: lobisomem.

desvencilhar, docemente, mas como acontecerá em todas as ocasiões, ele não é enérgico o suficiente. Eles marcam um jantar para a próxima sexta-feira e convidam Leo novamente.

Durante a semana, um homem que diz ser amigo da família Hartman entrega a Leo duas crianças, (um menino de uns oito anos e uma menina que aparenta uns seis), que alega serem seus sobrinhos, para que ele cuide dos meninos durante o trajeto Berlim/Frankfurt. Durante a viagem, as crianças entram na cabine do recém nomeado prefeito de Frankfurt, e o menino atira no prefeito, matando-o.

No jantar marcado na casa dos Hartman o Coronel Harris chega para buscar o questionário preenchido e leva um judeu para conferir o questionário, conforme as regras da ocupação americana. O judeu, um homem franzino e visivelmente sofrido pela guerra (interpretado pelo próprio diretor), fora comprado pelo Coronel e diz que Hartman é seu amigo e o escondeu em sua casa durante o regime nazista. Max apenas recebe o abraço falsamente comovido do judeu, ambos visivelmente perturbados. Enquanto Max sobe para tomar banho, Katharina leva Leo para um porão que abriga uma imensa maquete de uma ferrovia, que seu pai havia dado ao seu irmão quando criança. Lá ela revela a Leo que já foi também uma "*Werewolfe*", mas que havia conseguido se livrar da organização. Eles fazem amor pela primeira vez, enquanto Max se suicida na banheira retalhando seu corpo com uma navalha.

Leo envolve-se cada vez mais com Katharina e casa-se com ela. Enquanto Leo trabalha no trem o mesmo "*Werewolfe*" que lhe havia entregado as crianças seqüestra Katharina e chantageia Leo para que ele coloque uma bomba no trem que deverá explodir sobre uma ponte. Leo, acuado, coloca a bomba. Durante a viagem Leo deve prestar seu exame de qualificação para que consiga seu emprego definitivo como condutor. A viagem é um caos, Leo corre de um lado a outro, armando a bomba, respondendo a questões do exame e tentando comunicar-se em vão com o Coronel Harris para alertá-lo do que está acontecendo. Nada dá certo e Leo, sem outra saída, dispara o relógio da bomba e pula do trem no local combinado. Contudo, consumido pela culpa ele corre de volta ao trem para desarmá-la. Quando Leo sobe novamente no trem o Coronel Harris lhe espera a bordo com

Katharina algemada a uma das cadeiras do trem. Leo descobre que Katharina sempre foi uma “*werewolfe*” e que ela é quem escrevia cartas anônimas ameaçando seu pai e levando-o em última instância ao suicídio. Tudo fora planejado para pegar Katharina Hartman e seus comparsas. Leo se abaixa em frente à Katharina esperando que ela negue as acusações. Mas ela as confirma. Segue-se o diálogo abaixo:

Katharina:
The bridge would have been so easy to you
Leo:
Easy?
Katharina:
Nothing would have happened to you.
Leo:
What about all the people on that train?
Katharina:
What people? Everybody on this train have been through the war just like me. You can't compare yourself to us. Everybody has killed or betrayed, directly or indirectly, hundreds of times, just to survive. Look into their eyes and you'll see what I mean.
Leo:
Kate you are talking about an awful crime.
Katharina:
The way I see it you are the only criminal.
Leo:
I haven't done anything. I'm not working for either side.
Katharina:
Exactly.⁹⁸

Leo percebe que havia sido usado por todos, desde a sua chegada, e começa a gritar com Katharina quando é chamado novamente pelo examinador. O que se segue então é uma série de acontecimentos esdrúxulos com um dos examinadores aconselhando Leo a pedir desculpa a cada passageiro do trem pelo seu descaso pelas regras de boa conduta da Companhia *Zentropa*; enquanto um dos passageiros ordena a Leo, em tom grosseiro, que

⁹⁸ Katharina: “A ponte teria sido tão fácil para você”. Leo: “Fácil?”. Katharina: “Nada teria lhe acontecido”. Leo: “E quanto às pessoas naquele trem?”. Katharina: “Que pessoas? Todos naquele trem passaram pela guerra, exatamente como eu. Você não pode se comparar à nós. Todas aquelas pessoas mataram ou traíram, direta ou indiretamente, centenas de vezes, apenas para sobreviver. Olhe em seus olhos e verá o que digo”. Leo: “Kate você está falando de um crime horrível”. Katharina: “Da forma como vejo você é o único criminoso”. Leo: “Eu não fiz nada. Eu não estou trabalhando para nenhum lado”. Katharina: “Exatamente”. (Tradução nossa).

engraxe seus sapatos. Leo perde, finalmente, a cabeça: pega uma espingarda da mão de um dos guardas do trem e começa a atirar, ordenando a todos os passageiros que permaneçam em seus compartimentos. Leo volta, então, para a cabine onde está a bomba. Vemos o trem passando pela ponte, lentamente. A bomba explode.

Na seqüência final, o narrador, que continuou interferindo durante todo o filme, dizendo o que Leo deveria fazer e até mesmo sentir, proclama a morte de Leo. “In the count of ten you will be dead”⁹⁹ diz a voz pausada e grave. Durante a contagem, Leo tenta em vão escapar do trem que afunda. Quando a contagem atinge o número dez, o corpo de Leo flutua mansamente sob as águas.

Europa, não chega a ser um policial, como *Elemento do Crime*, já que não há a busca por um criminoso. Em *Europa* não há um único vilão, o mal personificado. O filme reconstrói o ambiente do pós-guerra no qual as verdadeiras intenções dos personagens são sempre veladas e todos são, a princípio, suspeitos. Quando Leo pergunta à Katharina por que Max havia se matado, ela responde: “You see, for father transport was a sacred Word. The most important thing for him was that the wheels kept on rolling. (...) But although he did his best it was not possible to repress the fact that Zentropa during war transported jews in cattle trains to concentration camps and American officers first class afterwards. In the end it was all too absurd, even for father”¹⁰⁰. A resposta de Katharina exemplifica bem o clima de desconfiança e incerteza construído pelo filme.

Assim como nos demais filmes da trilogia, o que prevalece é a construção de uma realidade cruel e estável, que se revela gradualmente e que não se altera por mais que o protagonista dedique-se a mudá-la. Durante todo o tempo, as estratégias fílmicas giram em torno dos sentimentos de confiança/desconfiança. A desconfiança é construída em relação a todos os personagens do filme. A narrativa não cessa de indicar que algo está sendo

⁹⁹ Tradução: “Quando eu contar até dez, você vai estar morto” (Tradução nossa).

¹⁰⁰ Tradução: “Veja bem, para o meu pai transporte era uma palavra sagrada. A coisa mais importante para ele era que os trens continuassem rodando.(...) Mas mesmo que ele tenha feito o melhor que pôde, não havia como ignorar o fato de que os trens da Zentropa transportaram judeus para os campos de concentração

tramado contra Leo e que todos, sem exceção, são suspeitos. Ao mesmo tempo, Leo se enreda progressivamente nas armadilhas que se apresentam a ele, sem oferecer nenhuma resistência aparente. Leo é, como os outros protagonistas da Trilogia Europa, um “*believer*”, um crente. Acredita profundamente na sua capacidade de mudar a realidade e as pessoas ao seu redor.

O elemento hipnótico funciona como uma fonte de controle ao mesmo tempo externo e interno, uma vez que é exercida por terceiros, mas atua diretamente no arbítrio do personagem, guiando o curso dos relatos e definindo, assim, a trajetória da narrativa. A hipnose é mais um elemento que inibe o controle do personagem central sobre o curso dos fatos e o seu poder de transformação sobre a realidade. Construindo, assim como nos demais filmes da Trilogia Europa, uma realidade obscura sobre a qual não se tem nenhum controle e que, portanto, não se pode alterar.

O único mocinho claramente identificado é Leo, que como em *Elemento do Crime* é um estrangeiro e um solitário. Nada sabemos sobre sua vida pregressa e ele não tem elos de amizade e confiança com nenhum dos personagens. Apesar de não ser um filme policial, *Europa* também apropria-se dos elementos característicos do cinema *noir*: o protagonista solitário e taciturno, disposto a mudar a dura realidade que o circunda, a *femme fatale* Katarina, que o seduz conduzindo-o finalmente à morte e a cidade decadente, com ruínas e escombros de guerra por todos os lados.

No que diz respeito à encenação, o filme utiliza com equilíbrio os planos abertos e fechados mostrando em riqueza de detalhes a disparidade provocada pela guerra. A casa dos Hartman grande e suntuosa é mostrada com a fachada entulhada de escombros. O interior da casa ainda conserva os objetos luxuosos e opulentos de outrora, mas tudo é meio sujo, as paredes têm rachaduras e buracos imensos por toda a parte. O mesmo acontece com os trens em que a riqueza da estrutura contrasta com a decadência dos passageiros da primeira classe.

durante a guerra e oficiais de elite do exército americano durante a ocupação. No final tudo era absurdo demais. Até para o meu pai” (Tradução nossa).

A fotografia, majoritariamente em preto e branco, ressalta apenas alguns detalhes de cena, alguns planos ou algumas cenas inteiras em cor. Quando o faz, a cor é geralmente esmaecida, privilegiando os tons de sépia. É interessante notar que o uso da cor não segue um critério lógico aparente. Ela pode aparecer num momento revelador para a estória, como a primeira vez que Leo vê Katarina ou quando a água ensangüentada passa por debaixo da porta do banheiro de Max Hartman, revelando seu suicídio; ou apenas para ressaltar a beleza de Katarina ou um detalhe da paisagem. A cor funciona mais como um elemento de “estilo”, como um testemunho de apuro técnico e estético - tão característico do cinema *noir* como as cenas espetaculosas o são no melodrama – do que como ferramenta narrativa. Além disso, o filme utiliza as retroprojeções e projeções frontais. O alto contraste do preto e branco, aliado ao uso esporádico das cores e o uso das projeções contribuem para construir o efeito de uma realidade “irreal”, mais próxima do fantasioso, do sonho ou do pesadelo do que do verossímil.

3.1.4. CONSIDERAÇÕES FINAIS SOBRE A TRILOGIA EUROPA

Os filmes da Trilogia Europa têm em comum o fato de retratarem uma Europa dilacerada, seja pela guerra, por uma epidemia que se alastra sem controle ou pelo bárbaro assassinato de crianças. Todas as obras têm um programa de efeitos fortemente emocional e sensorial (composto através de uma fotografia rica em elementos e efeitos visuais) que buscam construir no espectador uma sensação de “impotência” de “impossibilidade”, diante de uma realidade rígida, imutável.

Além disso, todos os três filmes tem como protagonistas homens, estrangeiros, que chegam ao continente com pretensões heróicas, sempre com o intuito de salvar alguém ou alterar uma situação degradante. É assim com o detetive Fisher que planeja encontrar os assassino de crianças e livrá-las do perigo iminente. É assim em *Epidemic* onde o Dr. Mesmer arrisca a própria vida para tratar os doentes nas áreas mais infectadas pelo surto epidêmico. O mesmo acontece com Leopold, o protagonista de *Europa*, em sua determinação altruísta de

ajudar na reconstrução da Alemanha devastada pela guerra. São personagens idealistas, com uma profunda crença em sua capacidade de ajuda e doação e que, em todos os casos, falham em suas pretensões heróicas.

Há ainda, em todos os filmes da Trilogia Europa a recorrência da hipnose como dispositivo de controle. A hipnose, neste caso, opera estabelecendo um domínio exterior sobre os personagens e que lhes orienta o destino, independente de sua vontade ou ações, e através da sugestão e da indução convida também o espectador a participar desta realidade fugidia, indeterminada, incerta e escura.

No âmbito da manipulação expressiva dos materiais fílmicos tanto *Elemento do crime* quanto *Europa* caracterizam-se por uma fotografia escura e um evidente cuidado técnico no que diz respeito à fotografia com recortes fotográficos de um contra-luz definido que realça a penumbra; planos grandiosos com muitas referências cinematográficas, sobretudo ao cinema *noir*. Em ambos os filmes a edição é cuidadosa e seus cortes respeitam os *raccords* definindo passagens cronológicas e espaciais que remetem a um cinema que garante a verossimilhança e o detalhamento próprios do realismo.¹⁰¹

Epidemic é o único dos três que apresenta diferenças em sua encenação. Aqui começam a se delinear, ainda que levemente, algumas estratégias da segunda trilogia como a edição menos preocupada com os *raccords*, com a construção imperceptível das passagens de um plano a outro e uma fotografia mais seca, mais uniforme, e apresentando menos recortes luminosos do que os outros dois filmes.

Na Trilogia Europa já se insinua algumas situações melodramáticas que serão exploradas na trilogia seguinte, a Trilogia do Coração de Ouro. O estabelecimento do caráter idealista dos personagens e sua disposição altruísta ao sacrifício. Contudo estes filmes não

¹⁰¹Note-se que neste caso compreende-se realismo não como hiper-realismo, ou um realismo necessariamente engajado como o neo-realismo Italiano ou o cinema novo brasileiro, mas como o realismo clássico, relacionado ao chamado “texto clássico realista” preocupado, sobretudo, com a verossimilhança da representação e com um cinema de apuro técnico que se traduz em passagens de tempo imperceptíveis e em uma câmera firme preocupada com a beleza das imagens por mais que elas relevem dor, sofrimento ou descontentamento. (ver páginas 4-6; 38-42, desta dissertação).

constroem, como nos filmes posteriores, a personalidade destas empreitadas. Aqui o que move o sacrifício ainda é o bem comum, uma abstração que não conduz aos sujeitos, enquanto que na trilogia seguinte serão os laços de família e gratidão, típicos da representação melodramática que orientarão as atitudes sacrificantes. Além disso, dois destes filmes apóiam-se fortemente, em outra estrutura genérica, no caso o cinema *noir*. Ainda que *Epidemic* fuja um pouco a esta regra, ele integra-se à Trilogia Europa pela impessoalidade das atitudes sacrificantes.

Esta estratégia de sujeitificação, típica da representação melodramática, será abordada de forma mais aprofundada no próximo capítulo que se dedica a analisar os filmes da Trilogia do Coração de Ouro.

4. A TRILOGIA DO CORAÇÃO DE OURO: AMOR E SACRIFÍCIO

Em 1994 a série televisiva *Riget (The Kingdom)* abre caminho para uma nova fase na carreira cinematográfica de Lars Von Trier. Os oito episódios da série são editados em único filme de cinco horas distribuído no Reino Unido e nos Estados Unidos.

A série se passa na ala neurológica do *Copenhagen's Rigshospitalet* o principal hospital da cidade chamado por seus habitantes de *Riget*. *Riget* significa literalmente “o domínio”, ou “o reino”. O seriado acompanha a rotina do hospital e seus personagens que descobrem uma variedade de fenômenos sobrenaturais.

The Kingdom é o canteiro de obras cênico do que viria a se materializar teoricamente no manifesto *Dogma 95* e filmicamente na segunda trilogia do cineasta, a Trilogia do Coração de Ouro. É neste seriado que Lars Von Trier utiliza pela primeira vez a câmera seca e tremulante, a iluminação dura e sem recortes e os “pulos” de edição que caracterizam a segunda fase do seu trabalho cinematográfico e que seriam postulados do manifesto escrito em 1995.

O manifesto *Dogma 95* é assinado originalmente por Lars von Trier e Thomas Vinterberg. Posteriormente, se juntaram a eles no movimento dogma: Christian Levring e Søren Kragh-Jacobsen. O manifesto pretende ser uma reação aos filmes autorais, às teorias de cinema de autor que proliferaram na década de 1960 e ao cinema *Hollywoodiano* clássico, que prevê o apagamento dos vestígios de produção.¹⁰² O manifesto traz uma lista de dez exigências técnicas, conhecidas como “O Voto de Castidade”, que o cineasta vinculado ao Dogma deve obedecer. São elas:

1. As filmagens devem ser feitas em locais externos. Não podem ser usados acessórios ou cenografia (se a trama requer um acessório particular, deve-se escolher um ambiente externo onde ele se encontre).
2. O som não deve jamais ser produzido separadamente da imagem ou vice-versa (A música não poderá ser utilizada a menos que ressoe no local onde se filma a cena).
3. A câmera deve ser usada na mão. São consentidos todos os movimentos - ou a imobilidade - devidos aos movimentos do corpo (O filme não deve ser feito onde a câmera está colocada; são as tomadas que devem desenvolver-se onde o filme tem lugar).

¹⁰² Site oficial do manifesto Dogma 95. Disponível em: <http://www.dogme95.dk>, acesso em 13 nov. 2006.

4. O filme deve ser em cores. Não se aceita nenhuma iluminação especial (Se não há luz suficiente para a impressão, a cena deve ser cortada, ou então, pode-se colocar uma única lâmpada sobre a câmera).
5. São proibidos os truques fotográficos e filtros.
6. O filme não deve conter nenhuma ação "superficial" (Homicídios, armas etc. não podem ocorrer).
7. São vetados os deslocamentos temporais ou geográficos (Isto significa que o filme se desenvolve aqui e agora).
8. São inaceitáveis os filmes de gênero.
9. O filme deve ser realizado em 35 mm.
10. O nome do diretor não deve figurar nos créditos.

O primeiro filme a receber o "certificado de aprovação" - que garante que os filmes foram realizados em conformação com as regras do manifesto Dogma 95 - foi *Festen* (1998) – traduzido para o português como *Festa de Família* - de Thomas Vinterberg. O segundo foi *Idiotern* (1998) – que recebe o título brasileiro de *Os Idiotas*. Os filmes aparecem também referenciados, respectivamente, como «*Dogme #1: Festen*» e «*Dogme #2: Idioterne*».¹⁰³

Como costuma ser natural aos manifestos, o *Dogma 95* foi também alvo de muitas discussões. Von Trier e Vinterberg foram acusados inúmeras vezes de demagogia e de aplicarem um bem sucedido golpe de marketing. Embora as questões filosóficas e ideológicas relativas ao manifesto envolvam uma discussão complexa e bastante extensa, que não interessa a este trabalho, o fato é que as regras contidas no voto de castidade dificilmente foram seguidas pelos diretores originais do manifesto e tampouco por seus sucessores.

Lars Von Trier fez um único filme que recebe o “certificado” do movimento: *Os Idiotas* (1998) e mesmo este filme, que utiliza câmeras digitais em sua captação e música de fundo em algumas cenas, não obedece à risca o manifesto, que exige a utilização do formato 35mm e de música somente quando incluída na ação filmada.

É recorrente que o senso comum associe os filmes da Trilogia do Coração de Ouro ao movimento *Dogma 95*, por conta de um único indicativo técnico presente no “voto de castidade” e que repercute nos filmes deste período: a obrigatoriedade da câmera na mão.

¹⁰³ Site oficial do manifesto Dogma 95. Disponível em: <http://www.dogme95.dk>, acesso em 13 nov. 2006.

A exploração deste indicativo técnico, aliado a uma montagem despreocupada com os *racords* e com a construção de passagens imperceptíveis de um plano a outro – elementos que não aparecem no manifesto *Dogma 95* – são características marcantes da segunda trilogia e costumam ser a ela associados.

Em verdade, apesar de serem comumente associados ao movimento *Dogma 95*, *Ondas do Destino* e *Dançando no Escuro* obrigam-se a muito pouco. Há uma liberdade transparente nos filmes em contarem as histórias que decidiram contar. *Dançando no Escuro*, por exemplo, alterna constantemente o uso da câmera na mão e dispositivos como tripé, gruas ou *steadycams*. Já em *Ondas do Destino* é constante o uso de inter-títulos que acompanham imagens geradas digitalmente e a exploração da música extra-diegética. No entanto, a utilização da câmera na mão, sem a preocupação com os movimentos constantes que geram uma imagem naturalmente “tremida”, está associada ao movimento e por isso, é comum que espectadores mais desavisados, relacionem, algumas vezes toda a obra do cineasta a este movimento.

De fato, a contribuição do manifesto às mudanças estéticas observadas na segunda trilogia de Lars Von Trier, não é maior do que a do seriado televisivo *The Kingdom* e ambos fazem parte de uma atitude no ato de filmar, planejar e montar filmes, que não se restringe ao manifesto com suas fixidez de postulados ou à experiência específica de *The kingdom*. Relaciona-se antes com um modo de imersão no universo ficcional relacionado à composição da encenação filmica e que se consolida na trajetória específica de Lars Von Trier, com a Trilogia do Coração de Ouro.

Uma outra característica marcante na Trilogia do Coração de Ouro é que todos os filmes apropriam-se de elementos do gênero melodramático, especialmente na construção narrativa.

Diz Brooks (1976, p. 27), que o melodrama é a “dramaturgia da virtude depreciada e eventualmente reconhecida. É sobre a virtude tornada visível e reconhecida, o drama do

reconhecimento”.¹⁰⁴ Pois é exatamente esta operação do reconhecimento da virtude e da bondade a tônica dos filmes da Trilogia do Coração de Ouro. Há que se destacar, no entanto, que as prováveis referências destes filmes não estão entre os melodramas vitorianos em que figura o vilão maquiavélico, encarnação do mal; mas entre os melodramas cinematográficos da década de 1950, nos quais o teatro do bem é mais importante do que o teatro do mal. Ou seja, conforme já foi dito na primeira parte deste trabalho, filmes onde o “mal” não se encontra encarnado em um vilão. Os elementos que servirão de obstáculo à felicidade das protagonistas virtuosas encontram-se diluídos na própria organização social da comunidade retratada nestes filmes.

Em todos os filmes da segunda trilogia há uma preocupação evidente em estabelecer, desde o principio, o caráter “bondoso” e virtuoso das protagonistas, sua profunda abnegação e altruísmo. Aqui há uma sutil, mas importante, diferença com relação à primeira trilogia. Os protagonistas masculinos da Trilogia Europa eram personagens idealistas, que acreditavam profundamente em sua capacidade em minimizar as adversidades do universo fílmico ao qual pertenciam. As protagonistas femininas da Trilogia do Coração de Ouro são igualmente idealistas e crentes. No entanto, sua esfera de ação é mais pessoal. O “outro” a quem querem ajudar e por quem, em última instância, sacrificam-se, é sempre mais próximo do que na trilogia anterior. Os laços de família e de amizade estabelecem-se como a força motriz destes filmes. Assim, temos o sacrifício por amor a um homem, no caso de Bess, protagonista de *Ondas do Destino*, o sacrifício por amor materno no caso de Selma, personagem principal de *Dançando no Escuro* e a adesão incondicional de Karen ao grupo de falsos idiotas que a acolhe e aceita depois da perda de seu filho, em *Os Idiotas*.

Enquanto os personagens masculinos da primeira trilogia lançam-se em cruzadas pelo “bem coletivo”, são os laços pessoais que movem as mulheres da Trilogia do Coração de Ouro. Em ambos os casos há a preocupação explícita em estabelecer o contraponto entre a “bondade” dos personagens e o universo fílmico em questão. São personagens deslocados e incompreendidos porque escolhem o caminho do altruísmo e da abnegação em nome da

¹⁰⁴ No original: “(...) the dramaturgy of virtue misprized and eventually recognized. It is about virtue made visible and acknowledged, the drama of a recognition”.

crença de que assim poderão ser úteis a alguém, ao outro. Assim, pode-se dizer que há algo da moral melodramática, da virtude incompreendida e vilipendiada, já nos filmes da primeira trilogia. O que constrói o caráter melodramático da segunda trilogia é a personalidade da empreitada (os laços de família e de gratidão), a consciência do sacrifício a que as personagens se submetem e o derradeiro reconhecimento da virtude por meio do sacrifício.

O próprio nome *Trilogia do Coração de Ouro* é uma referência a *Golden Heart*, fábula moral dinamarquesa que Lars Von Trier teria lido quando criança, e que remete ao reconhecimento da virtude por meio do sacrifício.¹⁰⁵ Na fábula a protagonista, Gretel, dotada de um coração de ouro, doa aos demais o que falta a si própria. Ao entrar numa floresta, com os bolsos cheios de pedaços de pão, mesmo perdida e sem saber como voltar, ela dá algo a cada passante que cruza seu caminho. Um destes passantes é um rapaz roto e esfarrapado a quem ela entrega o seu casaco. Quando ele pergunta a ela se não sentirá frio ela diz: “eu me arranjarei”. Ao final, cansada, com fome e frio, Gretel reencontra o rapaz a quem havia dado o casaco e descobre que ele é um príncipe que se encanta pela pureza de seu coração e a pede em casamento, salvando-a da morte iminente. É esta lógica do sacrifício e da pureza da protagonista feminina, característica da representação melodramática, que opera em toda a trilogia do coração de ouro. As heroínas dos filmes de Von Trier, no entanto, não têm em geral, a mesma sorte de Gretel.

A seguir analisaremos os três filmes da Trilogia do Coração de Ouro indicando seus elementos em comum, enfatizando suas estratégias narrativas e de encenação. Antes, porém, é importante esclarecer algumas questões sobre a encenação melodramática e sobre a encenação na Trilogia do Coração de ouro.

¹⁰⁵ Fontes de referência: http://zakka.dk/euroscreenwriters/interviews/lars_von_trier_528.htm, acesso em 10 de novembro de 2006 e o documentário *VON TRIER'S 100 EYES* (PETERSEN, 2000).

Como já foi mencionado, o melodrama por suas origens (que remontam ao teatro e a pantomima) carrega uma estrutura narrativa fundamentada na exploração do discurso visual e gestual, na elaboração cênica e na otimização dos efeitos especiais.¹⁰⁶

Ainda antes de sua apropriação pelo teatro, desde sua versão literária, o melodrama sempre se valeu da construção de imagens, de significados visuais como relata Peter Brooks (1976) nesta passagem em que descreve as estratégias melodramáticas em Honoré de Balzac: “Há sempre um momento nas descrições de Balzac do mundo, onde o registro fotográfico do olhar sobre os objetos produz um esforço mental em penetrar a superfície, em interrogar as aparências”.¹⁰⁷ (Brooks, 1976. p.2).

Ainda em sua forma literária o texto melodramático busca tornar visível, criar imagens auto-suficientes e autônomas. Se no teatro o melodrama já havia encontrado espaço para desenvolver e aprimorar sua vocação ao discurso visual, o cinema vai permitir um aprofundamento destas estratégias visuais. Enquanto no teatro o melodrama vai se dedicar à construção cênica e gestual, no cinema ele vai se beneficiar dos recursos fotográficos, de montagem e das possibilidades tecnológicas que permitiram o aprimoramento dos efeitos especiais.

Continuidade temporal e ação, sem perderem uma certa sensação de movimento espacial, eram fundamentais para o melodrama teatral. Os primeiros movimentos de câmera e aproximações resgatam esta norma. Assim, o cinema tomará e aperfeiçoará estes efeitos teatrais, contando, também, com a fotografia, que capta naturalmente detalhes relacionados ao espetáculo sem requerer a complexa maquinaria que o teatro exige. O importante é resgatar a ilusão de realidade e nisto o cinema supera o teatro (Oroz, 1992. p.26).

Assim, podemos supor que a imersão no gênero melodramático, no que diz respeito à sua organização interna, é garantida por estratégias que simulam um acesso perceptivo do mundo, ou seja, que simulam um fluxo de imagens e que este fluxo de imagens opera no sentido de expor a moral melodramática da virtude vilipendiada e posteriormente

¹⁰⁶ Ver páginas 24-29 desta dissertação.

¹⁰⁷ No original: “There is always a moment in Balzac’s descriptions of the world where the eye’s photographic registration of objects yields to the mind’s effort to pierce surface, to interrogate appearances”.

reconhecida. É importante perceber, no entanto, que isso não acontece somente no cinema ou no teatro que se beneficiam de uma encenação mimética, mas caracteriza o próprio modo de funcionamento do gênero melodramático, que se organiza em um tipo de enunciação que pretende mostrar, muito mais do que dar a entender.

Esse regime de visibilidade, que no cinema se apóia na imersão através do fluxo perceptivo das imagens em movimento, é o cerne do processo que garante o vínculo emocional e pelo qual o espectador pode submergir no drama e no compadecimento melodramáticos. “Assim o que importa no gênero não é o mal praticado a seco, a ação danosa em surdina, mas o mal se exibindo como teatro do mal” (Xavier, 2003. p. 97).

É importante perceber que o regime de visibilidade que garante a imersão melodramática opera através de estratégias ao mesmo tempo técnicas e narrativas. Se há uma manipulação dos elementos fílmicos no sentido de explorar ao máximo o discurso visual e expressivo, ela existe para operacionalizar um regime de visibilidade que é próprio da construção do vínculo afetivo necessário para a criação do compadecimento melodramático.

O compadecimento melodramático tradicional é construído pela hiper-exposição do sofrimento, pela criação de peripécias sensacionais e pelo reconhecimento da virtude. Ou seja, a seqüência de eventos que provoca o padecimento dos personagens trabalha no sentido de hiper expor tanto as boas intenções e a virtude de caráter dos personagens envolvidos em situação de padecimento, quanto o sofrimento em si, retratado por meio de peripécias sensacionais amparadas pelo discurso visual vigoroso que caracteriza o regime de visibilidade e exposição da moral oculta.

O melodrama, em geral, emprega uma dramaturgia que tende a tais momentos espetaculares de honrarias públicas à virtude e seus efeitos são nossas mais claras indicações dos assuntos que estão em questão no melodrama. Se o termo melodrama, numa primeira leitura, sugere um drama espetacular da inocência perseguida e da virtude triunfante, é importante perceber que este conflito e estrutura não existem, nos exemplos clássicos do gênero, para o bem do *pathos* e do suspense, e que as *peripécias* não são extrínsecas às questões morais do melodrama. Pelo contrário, esta peça, e o melodrama tipicamente, não apenas emprega a virtude perseguida como uma fonte de sua dramaturgia, mas

tende a ser a dramaturgia da virtude depreciada e eventualmente reconhecida. É sobre a virtude tornada visível e reconhecida, o drama do reconhecimento.¹⁰⁸ (Brooks, 1976. p. 27).

Assim, é o casamento de estratégias visuais de reconhecimento, aliadas à hiper-exposição do sofrimento e a solicitação do compadecimento, que garante a imersão melodramática e assegura a permanência do gênero, sobretudo em sua relação com o cinema que lhe permite maximizar a exploração dos efeitos visuais que lhe é característica.

Tradicionalmente estas estratégias manifestam-se no melodrama cinematográfico pela utilização intensa de efeitos especiais, pela exploração de cenas espetaculares e pelo apagamento dos vestígios de produção, procurando emprestar um alto grau de verossimilhança e detalhamento às cenas. Ou, melhor dizendo: os efeitos especiais e o apagamento dos vestígios de produção são utilizados para emprestar verossimilhança às cenas – especialmente às cenas espetaculares - como se elas fossem “reais”, como se acontecessem diante do espectador, criando um universo fílmico onde as ações parecem desenrolar-se sem a interferência de uma instância criadora, sem a interferência de um aparato de produção.

Ao longo dos anos, a representação melodramática empenhou-se de tal forma no aprimoramento de seus efeitos visuais que os próprios artifícios cênicos e visuais, inicialmente projetados para emprestarem verossimilhança às cenas espetaculosas foram alçados à condição de espetáculo. Ainda em sua fase teatral era comum que os produtores de melodramas anunciassem suas peças não apenas por seu conteúdo, mas também pela qualidade técnica de seus efeitos especiais e cênicos. Hoje em dia, com a evolução tecnológica aplicada ao cinema, cada vez mais a técnica de representação aliada aos efeitos

¹⁰⁸ No original: “(...) Melodrama in general, should employ a dramaturgy which tends toward such spectacular moments of public homage to virtue and its effects is our clearest indication of the issues at stake in melodrama. If the term melodrama most readily suggests an exciting and spectacular drama of persecuted innocence and virtue triumphant, its important to see that this conflict and this structure do not, in the “classical” examples of the genre, exist merely for the sake of *pathos* and thrills, and the peripeties and *coups de théâtre* are not extrinsic to the moral issues as melodrama conceives them. On the contrary, this play, and melodrama typically, not only employs virtue persecuted as a source of its dramaturgy, but also tends to become the dramaturgy of virtue misprized and eventually recognized. Its about virtue made visible and acknowledged, the drama of a recognition”.

especiais gerados por computador ganha ela própria status de espetáculo, competindo em pé de igualdade com o conteúdo narrativo das obras. É comum que espectadores de filmes como *Titanic* (CAMERON, 1997), por exemplo, ao comentarem o filme remetam-se aos efeitos especiais e ao “realismo” da encenação com igual intensidade com que relatam seu conteúdo narrativo.

Pois bem, com a Trilogia do Coração de Ouro ocorre algo similar, ainda que os filmes utilizem uma estratégia de comunicação diversa. Apesar de utilizar estratégias narrativas características do modo de representação melodramático, os filmes desta trilogia são reconhecidos, no que diz respeito à encenação, pelo não apagamento dos vestígios de produção. Ainda que a exibição do aparato de produção (câmeras, microfones e técnicos, por exemplo) só ocorra em *Os Idiotas*, é recorrente nestes filmes a câmera tremulante e a montagem cheia de pulos entre os cortes que denunciam os artifícios de produção e que minimizam o entendimento do filme enquanto universo autônomo em que as situações aparentem desenvolver-se sem a interferência de uma instância criadora. Enquanto os melodramas canônicos procuram atingir um certo grau de “realismo” através da semelhança entre a situação real e o objeto representado a câmera na mão - constantemente trêmula - e os “pulos” de montagem dos filmes da Trilogia do Coração de Ouro remetem ao testemunho, ao registro mais próximo do documental do que da ficção, conforme ela se estabeleceu.

É importante observar aqui que a palavra documental não se confunde com documentário. O documentário, produzido por um realizador experiente, prevê planejamento, pressupõe uma organização prévia da narrativa e da escolha das imagens. O efeito que os filmes da trilogia pretendem criar é, antes, um efeito testemunha, de registro, que remete ao observador e não ao documentarista.

As imagens dos filmes da Trilogia do Coração de Ouro parecem “caseiras”, como se tivessem sido produzidas por um amador, um passante, uma testemunha, um personagem que se dispôs a registrar uma determinada estória que viu ou viveu. Esta estratégia também estabelece, ainda que de outra maneira, uma relação de “realismo” com a cena filmada.

Esta relação não passa, contudo, pela semelhança entre a ação representada e sua correspondente real, mas pela sensação de testemunho, de registro, que cria no espectador.

A sensação de realismo na representação conseguida pelos filmes da Trilogia do Coração de Ouro estabelece-se em contraponto com a sensação de realismo obtida pelos melodramas tradicionais, e só é possível em relação com todo um corpo prévio de filmes melodramáticos que servem, enquanto gênero, como expectativa de leitura para o público. Dito de outra forma, só é possível criar a sensação de amorismo no registro das imagens, e conseguir o efeito de proximidade com o testemunhal, uma vez que foi previamente estabelecido pelos melodramas anteriores o que seriam imagens “profissionais” e o que seria a simulação verossímil de um universo ficcional, dentro da representação melodramática. Assim, estabelecendo uma relação de oposição com o que seria projetado intencionalmente para parecer “real”, semelhante e verossímil, os filmes da Trilogia do Coração de Ouro ganham uma aura de não intencionalidade, de não preparação e conseqüentemente de registro, mais próximo da naturalidade testemunhal do que da preparação planejada da ficção. O mesmo recurso é utilizado, por exemplo, nos filmes *A Bruxa de Blair I* (1999) e *A Bruxa de Blair II* (2000), ambos do diretor Daniel Myrick.

Esta estratégia utilizada nos filmes da Trilogia do Coração de Ouro tem um duplo desdobramento que a princípio parece paradoxal. É usual que o senso comum classifique estas obras como filmes despojados de recursos técnicos, despojados da preocupação com a encenação, o que garante o efeito testemunhal na relação entre espectador e imagens. Ao mesmo tempo, é bastante recorrente que os espectadores destes filmes remetam-se a esta aparente falta de recursos ou efeitos. De fato, a encenação destes filmes, com a câmera trêmula e a montagem que não se preocupa com a criação de cortes imperceptíveis entre os planos é tão marcante que acaba por tornar-se tão importante na relação com o espectador quanto o conteúdo das obras.

Assim, a estratégia melodramática de elevar as estratégias de encenação à condição de espetáculo, está também garantida nos filmes desta trilogia.

4.1. ONDAS DO DESTINO

O primeiro filme da Trilogia do Coração de Ouro é *Ondas do Destino* (1994). O filme se passa na década de 1970, em uma pequena ilha a oeste da Escócia. Uma comunidade bastante fechada que segue rigidamente os preceitos da Igreja Presbiteriana e não vê com bons olhos os estrangeiros e suas “liberdades morais”. *Ondas do Destino* conta a estória de Bess (Emily Watson), uma mulher de seus vinte e poucos anos, nativa da ilha, que se apaixona por Jan (Stellan Skarsgård), um estrangeiro (aparentemente americano, embora o filme não localize precisamente a sua procedência), trabalhador de uma plataforma de petróleo.

A primeira imagem do filme é um plano fechado de Bess. “His name is Jan”¹⁰⁹, diz ela docemente. Uma voz fora de quadro diz que não o conhece, ao que Bess responde que Jan trabalha na plataforma de petróleo. O próximo plano revela um homem idoso, de barba e cabelo brancos, terno negro e expressão austera. “You know we do not favor matrimony with outsiders”¹¹⁰, diz o homem. Um movimento de câmera, mantendo o plano relativamente fechado (mesma lente com mais distância) revela outros homens igualmente idosos, austeros e vestidos de ternos pretos. Um destes homens pede à Bess que defina o que ela entende por casamento. “It’s when two people are joined in god”¹¹¹, responde Bess. “Do you really believe you are capable of bearing the responsibility not only for your own marriage in god, but also another’s?”¹¹², questiona o homem. “I know I am”¹¹³, responde Bess sem vacilar. O primeiro homem volta à sabatina: “Can you think of anything of real value that the outsiders have brought with them?”¹¹⁴, pergunta o primeiro homem. Bess dá um sorriso meigo, porém seguro: “Their music”¹¹⁵, responde ela sem hesitar. O homem, com cara de poucos amigos, pede a Bess que saia e espere. Bess caminha para fora do

¹⁰⁹ Tradução: “Seu nome é Jan” (Tradução nossa).

¹¹⁰ Tradução: “Você sabe que não vemos com bons olhos o casamento com os estrangeiros”. (Tradução nossa).

¹¹¹ Tradução: “É quando duas pessoas se unem perante deus”. (Tradução nossa).

¹¹² Tradução: “Você realmente acredita ser capaz de assumir a responsabilidade não apenas pelo seu próprio casamento perante deus, como por outra pessoa?”. (Tradução nossa).

¹¹³ Tradução: “Eu sei que sou”. (Tradução nossa).

¹¹⁴ Tradução: “Você consegue pensar em qualquer coisa de real valor que os estrangeiros trouxeram com eles?”. (Tradução nossa).

¹¹⁵ Tradução: “Sua música”. (Tradução nossa).

prédio, dá alguns passos, sempre em plano fechado, ajeita o gorro que traz à cabeça e olha para a câmera. Um olhar sapeca seguido de um sorriso meigo.

Há um corte para uma bela paisagem escocesa. A parte esquerda do quadro é tomada por nuvens e a direita por uma grande montanha. A porção superior da imagem é inteiramente dominada pelas nuvens que se movem lentamente em direção à montanha. Sobre esta imagem ouve-se a música *All the way from Memphis* do grupo de rock britânico *Mott The Hoople* e lê-se o primeiro intertítulo¹¹⁶: “Chapter One: Bess gets married”. O letreiro, assim como a imagem, também está disposto simetricamente. Do lado esquerdo lemos: “Chapter One” e do lado direito: “Bess Gets Married”. O letreiro aparece junto com a imagem e some em uma lenta fusão à medida que as nuvens avançam em direção à montanha.

Estas primeiras cenas revelam duas estratégias importantes do filme que irão se estabelecer daí por diante. A primeira diz respeito à personalidade emprestada à cena pela escolha dos enquadramentos, e pela atenção dada à fala e atuação dos personagens. Durante toda a seqüência, o ambiente onde Bess e os homens idosos se encontram não é claramente revelado. Mais tarde, o contexto do filme vai nos indicar tratar-se de uma igreja e que aqueles homens são sacerdotes encarregados de zelar pela conduta moral e espiritual da comunidade. A cena poderia ter sido filmada explorando os ambientes da igreja, deixando claro desde o primeiro momento o local e a situação. Contudo, o filme opta pelos planos fechados que canalizam a atenção para os personagens e diálogos. É a construção do caráter dos personagens através de suas atitudes e declarações que conduzirá a narrativa. A câmera solta, movendo-se em closes alternados que enquadram ora a timidez e doçura de Bess, ora os pastores em expressões severas e endurecidas, expõe o contraste entre eles, e coloca o espectador em posição de simpatia para com a simplicidade e a sinceridade de Bess. Certamente, há também uma exploração dos elementos visuais durante todo o filme, sobretudo no que diz respeito às belas paisagens da ilha escocesa, mas esta é feita de modo a enfatizar o sujeito, a personalidade das falas e das ações. O filme oferece, desde este

¹¹⁶ O uso de intertítulos, neste filme, pode ser relacionado aos capítulos de um folhetim. O folhetim é uma publicação típica do gênero melodramático, referência fundamental da Trilogia do Coração de Ouro.

primeiro momento, informações que só terão seu sentido completado mais adiante. A pergunta do pastor que põe em cheque a capacidade de Bess de garantir um casamento responsável perante Deus por ela e por seu cônjuge, por exemplo, só terá seu sentido completamente configurado mais tarde, quando o espectador obterá outras informações que lhe permitam compreender que tanto Bess como Jan, por motivos diferentes, não são completamente confiáveis do ponto de vista deste personagem. A apresentação dos personagens aqui não pretende localizá-los, à princípio, em um âmbito cognitivo, mas afetivo, pessoal. Esta estratégia se repetirá ao longo do filme.

A segunda estratégia diz respeito à encenação e caracteriza-se por uma contraposição formal entre o modo de filmar os intertítulos e o resto do filme. No corte para o intertítulo os planos fechados e a câmera instável e levemente tremulante da primeira cena cedem lugar a uma imagem em grande plano geral; fixa e simetricamente composta. A encenação da estória de Bess e Jan apresenta planos tremulantes, preferencialmente fechados, de cores leves, cortes visíveis e que privilegiam a ação filmada em locações (enfatizando o caráter testemunhal pretendido pela câmera e pela montagem). Já os intertítulos são filmados em planos fixos; extremamente abertos; simetricamente organizados, de cores fortes e imagens geradas digitalmente¹¹⁷. Esta estratégia de contraposição entre a estória de Bess e Jan e os intertítulos irá se repetir durante todo o filme. Some-se, ainda, a esta estratégia, o uso da música, que é bastante reduzida durante o filme - figurando apenas três vezes, e apenas uma delas fora da ação filmada (extra-diegéticamente) - enquanto os intertítulos são marcados por músicas de pop e rock da década de 1970, de letra e melodia fortemente emocionais.

Estas músicas funcionam ao mesmo tempo como elemento de localização temporal da estória, que se passa na década de 1970, e como ênfase do compadecimento solicitado pelos momentos decisivos do filme, integrando o programa de efeitos fortemente emocional que predomina em *Ondas do Destino*. A entrada dos intertítulos ocorre em

¹¹⁷ As imagens dos intertítulos de *Ondas do Destino* foram inteiramente geradas digitalmente. O diretor Lars Von Trier colaborou pessoalmente com o artista gráfico dinamarquês Per Kirkeby que utilizou a pintura romântica como base para o trabalho. Disponível em: http://zakka.dk/euroscreenwriters/interviews/lars_von_trier_528.htm. Acesso em 17 nov. 2006.

“momentos-chave” do filme, sempre demarcando algum ponto de virada, como: o casamento de Bess, a descrição da vida de Bess com Jan, a dúvida de Bess diante de um pedido de Jan e assim por diante. São momentos de carga dramática em que a contraposição visual e sonora entra como estratégia enfática, sublinhando a comoção provocada pela narrativa.

Após o intertítulo que anuncia o casamento de Bess vê-se a imagem de uma pista de pouso, onde Bess, vestida de noiva, aguarda impacientemente a chegada de Jan que está atrasado. Ela anda freneticamente de um lado para outro, sempre acompanhada pela câmera e pelo barulho ensurdecedor do helicóptero, e espera Ian descer para se atirar sobre ele, dando-lhe pequenos socos no peito e repetindo insistente que ele está atrasado. Ian acha graça na situação. Ele abraça Bess com carinho, segurando seus braços e acalmado-a. Os dois se beijam. Jan, dois amigos da plataforma de petróleo, Bess e sua cunhada e melhor amiga Dodo (Katrin Cartildge) seguem de carro para a igreja.

“Christ loved the church and gave himself for her. We should love christ and give ourselves to him. If it is not too inappropriate, may I say that you Bess, have shown that love and that commitment in your own life. Its is not once or twice that you have been in this building giving your time and effort to cleaning it. I know that you have done that, not so as to be well-thought-of here on earth but out of your love for god in heaven”¹¹⁸, diz o pastor durante seu sermão explicitando a fé de Bess e sua participação na comunidade religiosa em que vive.

Na saída da igreja um dos amigos de Jan circula descontraidamente entre os convidados, sob o olhar reprovador dos pastores da igreja. Ele chega perto do grupo de pastores e diz: “Ring the bells then”.¹¹⁹ Um dos pastores olha-o com um profundo ar de desconsideração:

¹¹⁸Tradução: “Cristo amou a igreja e se doou a ela. Nós devemos amar Cristo e nos doarmos a ele. Se não for muito inapropriado, devo dizer que você Bess, tem demonstrado este amor e este comprometimento em sua vida. Não foi apenas uma ou duas vezes que você esteve nesta casa doando seu tempo e esforço para limpá-la. Eu sei que você fez isto não apenas para ser bem considerada aqui na terra, mas por seu amor por Deus no céu.”. (Tradução nossa).

¹¹⁹ Tradução: “Toquem os sinos então”. (Tradução nossa).

“Our church has no bells”,¹²⁰ argumenta. O primeiro homem olha para a torre da igreja vazia e replica: “It’s not too fun. Is it?”¹²¹ e sai rindo juntamente com outro amigo de Jan da plataforma de petróleo.

Depois do casamento, segue-se a festa. Os amigos de Jan divertem-se ruidosamente em contraste com o comedimento dos demais convidados. Em uma cena especialmente representativa desta oposição, um dos amigos de Jan (o mesmo que fez o comentário a respeito dos sinos) está sentado perto de um dos pastores da igreja (o mesmo que lhe disse que a igreja não possuía sinos). O amigo de Jan olha para o pastor e bebe uma latinha de cerveja de um único gole, virando-a lentamente sem tirá-la da boca até esvaziá-la. Quando termina a cerveja, ele coloca a lata na mesa provocativamente. O pastor lança a ele um olhar de confronto, pega uma jarra que está sobre a mesa (aparentemente de suco de limão) enche um copo e bebe de uma só vez, como havia feito o outro homem. Ao terminar lança um olhar para o amigo de Jan, devolvendo a provocação. O amigo de Jan, então, amassa a latinha com uma das mãos e sorri, divertindo-se com o desafio. O pastor, no entanto, não aparenta estar achando a menor graça na situação, ele olha para o homem com cara de desprezo pega o copo na mesa segura-o em uma das mãos e aperta o copo entre os dedos até quebrá-lo. O amigo de Jan olha assustado.

Note-se a oposição construída entre os pastores, representantes da rígida comunidade presbiteriana, com suas regras de conduta inflexíveis e sua postura desconfiada em relação à alteridade e à diferença e o núcleo composto por Bess, Jan e seus amigos, representando uma postura mais flexível diante da vida, a busca de uma felicidade terrena, o olhar do estrangeiro, do diferente. Esta oposição que será construída durante os dois primeiros capítulos, demarca a posição moral e ética de cada um dos personagens e servirá de base para o desenvolvimento posterior da narrativa. Por hora, é suficiente perceber sua construção.

¹²⁰ Tradução: “Não há sinos em nossa igreja”. (Tradução nossa).

¹²¹ Tradução: “Isto não é muito divertido”. (Tradução nossa).

Ainda na festa, Dodo faz um discurso para Bess que explicita ao mesmo tempo as características altruístas de Bess e a relação fraternal das duas. “Dear Bees I’ve known you for six years and I can definitely say that you have the biggest heart of anyone I’ve ever met. It wasn’t easy for me here when I married Sam but you welcome me instantly, and I’ll never forget that. Your generosity knows no bounds. Like the time when you lent Jack a bike because his was broken, only it was mine and I had to walk to work”¹²² diz Dodo com um sorrisinho sem graça. “I was furious with you then, but I regret that now, because it is your spirit. You’d give anything to anyone. When Sam died I lost a husband and you a brother. We saw each other through that and promised to look after one another. You are the reason I have stayed when I almost gave up in this cold place. And now your warmth has embraced another outsider. His name is Jan and I don’t know much about him, but I’ll accept his right to be here because of you Bess. If he doesn’t take care of you and give you everything you need, I’ll kill him”¹²³ Diz Dodo novamente tentando ser engraçada. “Thank you for all you’ve given me Bess. I love you very much”¹²⁴, termina ela com a voz bastante embargada. As duas se abraçam sob os aplausos dos demais.

Este discurso foi reproduzido na íntegra como forma de demonstrar o seu alto valor informativo. Através dele tomamos conhecimento do caráter altruísta de Bess, de sua facilidade em se relacionar com estrangeiros - ao contrário do que normalmente acontece em sua comunidade -, de que Dodo é também uma estrangeira, da relação fraternal e de cuidado mútuo entre Dodo e Bess, da morte do irmão de Bess e de como isso contribuiu para unir as duas mulheres e de que Dodo não conhece Jan muito bem, insinuando uma pequena desconfiança dela em relação a ele.

¹²² Tradução: “Querida Bess, eu lhe conheço por seis anos e posso definitivamente dizer que você tem o coração maior do que qualquer outra pessoa que eu já tenha conhecido. Não foi fácil para mim aqui quando eu me casei com Sam, mas você me acolheu instantaneamente, e eu jamais esquecerei isto. Sua generosidade não conhece limites. Como quando você emprestou uma bicicleta ao Jack porque a dele estava quebrada. Só que a bicicleta não era sua, mas minha, e eu tive que ir a pé para o trabalho”. (Tradução nossa).

¹²³ Tradução: “Eu fiquei furiosa com você naquele momento, mas me arrependo disto agora, porque assim é o seu caráter. Você daria qualquer coisa à qualquer pessoa. Quando Sam morreu eu perdi o marido e você um irmão. Nós nos vimos através desta situação e prometemos cuidar uma da outra. Você é a razão pela qual permaneci quando quase desisti neste lugar frio. E agora sua bondade acolheu outro estrangeiro. Seu nome é Jan e eu não sei muito sobre ele, mas aceito seu direito de estar aqui por causa de você, Bess. Se ele não cuidar de você e te der tudo o que você precisa, eu o matarei”. (Tradução nossa).

Esta valorização do discurso falado será uma estratégia recorrente no filme. Através da fala tomamos conhecimento de informações importantes ao desenvolvimento da narrativa ao mesmo tempo em que entramos em contato com o universo ético e moral dos personagens. Este recurso é característico do melodrama e opera no sentido de construir o vínculo afetivo com o personagem que possibilitará a solicitação do compadecimento.

Como nos ensina BROOKS (1976): “One of the most striking features of melodrama is the extent to which the characters tend to say, directly and explicitly, their moral judgments of the world. From the start, they launch into a vocabulary of psychological and moral abstractions to characterize themselves and others”.¹²⁵ (pp. 36 – 37). As declarações de Dodo a respeito de Bess como, por exemplo: “(...) you have the biggest heart of anyone I’ve ever met”, “Your generosity knows no bounds” e “You’d give anything to anyone”, exemplificam esta estratégia.

No caso de *Ondas do Destino*, as declarações dos personagens ajudam ainda a demarcar sua posição na oposição moral que o filme cria entre o entendimento de fé da comunidade presbiteriana e o de Bess. É esta oposição que legitimará e fornecerá a carga dramática ao sacrifício da personagem mais adiante.

Depois do discurso, Bess vai até o banheiro com Jan e pede a ele que faça amor com ela. Ele olha em volta e diz que pensava que ela preferisse algo mais romântico. “This is lovely”¹²⁶ responde ela docemente. Ele vacila ainda alguns instantes, mas ela olha para ele com uma expressão de desapontamento e ele acaba cedendo. Eles fazem sexo de pé, apoiados contra a parede.

Após a festa os noivos saem, seguidos pelos convidados, sob vivas e votos de felicidade. Há um corte para um intertítulo que anuncia o início de um novo capítulo.

¹²⁴ Tradução: “Obrigada por tudo que você me deu Bess. Eu te amo muito”. (Tradução nossa).

¹²⁵ “Uma primeira característica mais imediata do melodrama é a extensão pela qual os personagens tendem a dizer, direta e explicitamente, seus julgamentos morais do mundo. Desde o princípio eles lançam mão de um vocabulário de abstrações morais e psicológicas para caracterizarem a si próprios e aos outros”. (Tradução nossa).

¹²⁶ Tradução: “Assim está ótimo”. (Tradução nossa).

Todo este primeiro capítulo é bastante didático e propõe-se a apresentar os personagens, localizá-los e determinar suas principais características. O contraponto entre a felicidade descontraída de Bess, Jan e seus amigos e a frieza e austeridade da comunidade religiosa onde vive Bess, esboçado aqui, estabelece as bases morais e afetivas sobre as quais desenvolver-se-á narrativa.

A composição da protagonista é elaborada no sentido de retratar Bess como uma menina grande. Suas reações são infantis, e ela deslumbra-se facilmente à vista de um presente, de uma bela paisagem, um passeio, ou uma sessão de cinema. Suas reações são sempre espontâneas e passionais. Por estas características, Bess costuma ser taxada de ingênua, fraca e “doente”. O filme nos informará, aos poucos, que ela foi internada em uma instituição para doentes mentais por conta de uma provável depressão, logo depois da morte de seu irmão, o que na rígida comunidade de Bess é considerado como fraqueza e/ou doença. “*Stupid*”¹²⁷ é a palavra desabonadora comumente empregada pelos outros habitantes da ilha para defini-la. Bess é o “bobo”, a figura que cativa e incomoda pela sinceridade desconcertante de suas atitudes. Jan, ao contrário, identifica em Bess um encanto pela vida em suas manifestações mais simples e apaixona-se sinceramente por ela, recusando a explicação oferecida por alguns amigos de que ela seria “fraca da cabeça”.

Um elemento fundamental na composição da protagonista de *Ondas do Destino* é a atuação. Este é um elemento de difícil descrição, que este trabalho tentará, na medida do possível, ilustrar. Emily Watson consegue emprestar a sua personagem Bess um ar bastante infantilizado e ingênuo, especialmente por sua maneira de olhar – ela tem os olhos grandes que alternam entre olhar fixa e timidamente para o chão e abrirem-se como se tentassem abarcar todo o mundo de uma única vez - e sorrir. O sorriso é um elemento fundamental da atuação de Emily Watson. A personagem sorri muito, às vezes timidamente, às vezes um sorriso sapeca, quase desafiador, e outras um sorriso melancólico, como se tentasse através dele, minimizar a dor de uma situação sofrida que se apresenta a ela ou outros.

¹²⁷ Traduzido literalmente como “estúpido”, mas não no sentido de rude como empregamos em português em algumas ocasiões. Aqui estúpido tem o sentido de bobo, doente, mentalmente pouco capacitado.

Este e o próximo capítulo trabalham no sentido de estabelecer a oposição entre os dois núcleos, afirmar o amor de Bess e Jan e construir o vínculo afetivo com estes personagens.

O intertítulo que anuncia o segundo capítulo segue o formato do primeiro: um largo plano geral e fixo. Todo o canto esquerdo do quadro é tomado pelo mar enquanto o canto direito é composto por uma montanha ao fundo e uma singela casinha campestre em primeiro plano. Nuvens e uma suave neblina dominam toda a parte superior da imagem. O letreiro que anuncia o início do segundo capítulo é igualmente simétrico. Na parte esquerda lê-se: “Chapter Two” e na parte direita: “Life With Jan”. Sobre a imagem ouve-se a música *In A Broken Dream* de Rod Stewart.

Na primeira cena deste novo capítulo Bess e Jan estão no quarto. Ele está se despindo. Bess olha para sua nudez com uma cara muito sapeca, que traduz há um só tempo espanto e graça. Jan também diverte-se com a situação. Ele faz uma dancinha ridícula, sacudindo-se de lá para cá. Bess ainda está descobrindo a nudez e o amor, e Jan é sempre paciente e carinhoso nesta descoberta. Ele coloca a mão dela no seu corpo para que ela possa explorá-lo sem medo. Eles fazem amor. Quando terminam, ele pergunta a ela, como ela pôde se manter virgem durante tanto tempo. Ela diz que estava esperando por ele. Ele diz que ela deve ter se sentido só e pergunta com quem ela conversava. Há um corte para Bess rezando.

“I thank you for the greatest gift of all. The gift of love”¹²⁸, diz Bess em suas preces. Como boa ovelha do rebanho, Bess acredita que Deus efetivamente responda, que ele converse com ela. Esses diálogos são encenados através de Bess. Ela franze o cenho e imita uma voz austera e seca como se encarnasse a resposta divina: “But remember to be a good girl Bess, for you know I give it and I take it away”.¹²⁹ Bess modifica a expressão do rosto e altera a voz novamente para responder docemente: “Yes I’ll be good, I’ll be really, really good”.¹³⁰

¹²⁸ Tradução: “Eu lhe agradeço pelo maior dos presentes, o presente do amor”. (Tradução nossa).

¹²⁹ Tradução: “Mas lembre-se de ser uma boa garota, Bess. Para o se governo assim como dou, posso tirar”. (Tradução nossa).

¹³⁰ Tradução: “Sim, serei boa. Serei muito, muito boa”. (Tradução nossa).

No quarto, Bess e Jan “fazem amor”. Novamente eles brincam de explorar o corpo, sem pressa. Jan é carinhoso e gentil com ela. Eles dormem e Ian ronca sonoramente ao ouvido de Bess. Ela, ao invés de se incomodar com o barulho, sorri docemente a cada vez que Ian rressona, achando graça do barulho e gostando da proximidade.

Jan leva Bess, de carro, até a igreja. Eles encontram o pastor, ainda do lado de fora. Jan pergunta para o pastor sobre a ausência dos sinos na igreja. “We don’t need any church bells in our church to worship god”¹³¹, responde ele secamente. Jan e Bess riem. “I like church bells. Let’s put them back again”¹³², diz Bess sorrindo. Bess entra para o sermão. Jan vai embora. Durante a missa, os homens podem se levantar e se pronunciar publicamente. Na saída, já do lado de fora da igreja, Bess comenta com um dos pastores que acha um costume estúpido que só os homens possam falar durante os sermões. “Hold your tongue woman”¹³³, diz o pastor.

Bess e Jan assistem no cinema um episódio de Lassie. Bess olha para a tela boquiaberta, encantada com a sessão como se fosse a primeira vez na vida que ela vai ao cinema. Jan por sua vez, quase não assiste ao filme, ele olha para Bess, sorrindo docemente, cativado pela sua simplicidade.

Bess Jan e Dodo estão sentados na parte traseira de um carro. Ali por perto está acontecendo um enterro. Bess diz para Jan ir até o enterro ouvir o sermão do pastor. Dodo diz que ele pode ir se quiser, já que os homens, ao contrário das mulheres, são aceitos nos enterros. Ele acaba indo por curiosidade. Os pastores da igreja estão reunidos em volta da cova. “Anthony Dod Mantle you are a sinner and you deserve your place in Hell”¹³⁴, diz o pastor durante o sermão. Jan volta, então, para o carro, senta ao lado de Bess e Dodo e comenta que o pastor havia dito que o homem iria para o inferno. Dodo parece surpresa.

¹³¹ Tradução: “Nós não precisamos de sinos em nossa igreja para adorar a Deus”. (Tradução nossa).

¹³² Tradução: “Eu gosto de sinos. Vamos colocá-los de volta”. (Tradução nossa).

¹³³ Tradução: “Segure sua língua, mulher”. (Tradução nossa).

¹³⁴ Tradução: “Anthony Dod Mantle você é um pecador e merece seu lugar no inferno”. (Tradução nossa).

“Did he say that?”¹³⁵, diz Dodo. “Bloody cheerfull”¹³⁶, diz Jan. Bess, contudo, não parece nem um pouco admirada. “Antony will go to hell, everyone knows that”¹³⁷, diz ela. Jan apenas sorri.

Até aqui o filme alterna cenas de amor entre Jan e Bess, com cenas que exploram a fé e o comprometimento religioso da protagonista, estabelecendo assim, os dois pilares da vida de Bess: sua fé em deus e seu amor por Jan. A afirmação deste amor, por enquanto, não se dá através dos grandes gestos, mas pela valorização do cotidiano em comum, fazer amor, passear, dormir, ir ao cinema. Tudo é retratado no sentido de expor o amor e felicidade de Bess diante da vida ao lado de Jan e construir, assim, o vínculo afetivo entre personagens e espectadores.

Deste ponto até o fim do capítulo, o filme dedica-se a construir o caráter passional de Bess, que leva os demais personagens, com exceção de Jan, à considerarem-na uma pessoa com propensão à doença devido à sua instabilidade emocional.

Durante um almoço de família o avô de Bess pergunta a Jan quando é que ele voltará à plataforma. Bess inventa que ele não voltará mais, e que eles ficarão juntos. Jan fica sem saber o que fazer, a situação causa um constrangimento geral. Bess sai da mesa chorando e vai para o quarto. A mãe de Bess entra no quarto, extremamente exaltada, e diz que não tolerará esse tipo de comportamento em sua casa e que se ela não puder controlar seus humores voltará para o hospital.

Note-se que até então não há informação de que Bess havia estado em um hospital psiquiátrico. Esta informação é dada através da fala da mãe que ameaça a filha e desenvolvida aos poucos, lentamente, durante o filme, o que exemplifica a estratégia citada anteriormente de valorização dos diálogos e da construção gradual e constante dos personagens através da introdução paulatina das informações relevantes. Assim, pouco a pouco o espectador conhece os personagens e envolve-se com eles. Esta construção

¹³⁵ Tradução: “Ele disse isso?”. (Tradução nossa).

¹³⁶ Tradução: “Muito animador”. (Tradução nossa).

gradual é fundamental para a manutenção da atenção, para a criação do vínculo afetivo e para a criação de expectativas, já que o filme induz o espectador a esperar uma nova informação a qualquer momento.

Dodo e Jan conversam. Ela diz a ele que teme por sua influência sobre Bess, que ela é muito susceptível e que ele pode levá-la a fazer qualquer coisa que ele queira. Ele não concorda. “You don’t understand, do you? She is not right in the head”¹³⁸, diz Dodo. “Come on, she just wants it all”¹³⁹, responde Jan.

Aproxima-se o dia de Jan partir. Bess está devastada com a possibilidade de ficar sem ele. Ela chora muito e apesar de saber que ele tem que ir, Bess tenta por diversas vezes impedir a sua partida, chegando mesmo a abrir a porta do helicóptero, que o transportará à plataforma, enquanto o aparelho está em movimento. Finalmente, segurada por Dodo, ela é obrigada a deixar o helicóptero partir. Ela chora, nos braços da amiga, que lhe dá alguns comprimidos.

Um novo intertítulo anuncia o começo do próximo capítulo.

Os dois primeiros capítulos de *Ondas do Destino* têm duas funções básicas: 1) mostrar o amor de Jan e Bess, construindo o vínculo afetivo com os personagens 2) estabelecer o contraponto entre os rígidos padrões morais da comunidade presbiteriana e a postura mais flexível diante da vida dos estrangeiros retratados no filme, a quem Bess acolhe e escolhe amar. No que diz respeito a Bess, contudo, não há exatamente uma contraposição, uma vez que o filme deixa claro que Bess faz parte da comunidade onde vive e segue suas regras sem opor nenhuma resistência a elas. Quando Jan diz que os pastores consagram um homem ao inferno enquanto o enterravam, por exemplo, Bess é a única que não parece surpresa. Ela acha natural que o homem vá para o inferno, por não seguir os padrões de conduta ditados pela igreja, e não se opõe a isso. Bess acredita fervorosamente em Deus e na igreja, embora deseje que algumas regras da igreja local fossem mais flexíveis. Como,

¹³⁷ Tradução: “Anthony vai para o inferno. Todo mundo sabe disso”. (Tradução nossa).

¹³⁸ Tradução: “Você não compreende. Ela não é certa da cabeça”. (Tradução nossa).

por exemplo, a proibição das mulheres se pronunciarem durante as cerimônias religiosas, regra que ela critica abertamente em um diálogo com um dos pastores.

Esta é a estratégia mais importante do filme: retratar Bess ao mesmo tempo como parte integrante do sistema, e como elemento de ligação entre este sistema fechado e o núcleo que representa a diferença, a oposição. O cuidado na composição desta estratégia, alternando as informações e construindo uma situação na qual Bess seja parte integrante dos dois núcleos é que garante os dois efeitos finais pretendidos pelo filme: a angústia diante da impotência - em seu intento de estabelecer um meio termo entre os padrões morais de sua igreja e salvar o marido - e o compadecimento pelo sacrifício voluntário e dignificante de Bess – que na falta de escolha não hesita em oferecer-se em sacrifício.

Retratando a rigidez e austeridade da igreja o filme minimiza sua autoridade e estabelece a fé no âmbito do sujeito, outro elemento característico da representação melodramática. A fé de Bess independe da igreja, já que ela crê incondicionalmente no poder divino, acreditando inclusive que pode conversar com ele. O fato de Bess afirmar a força e a importância da igreja e dos rituais religiosos reforça ainda mais a sua fé e estabelece nestes dois primeiros capítulos as bases sobre as quais se firmarão o dilema moral colocado no próximo capítulo e conduzirá todo o restante da narrativa: os dois entendimentos discordantes de bem, de moral e de fé. Enquanto para Bess a fé existe na bondade, no amor e altruísmo sacrificante, para a igreja ela não pode existir fora das rígidas regras de conduta moral que orientam o comportamento do religioso.

O novo intertítulo anuncia: “Chapter Three: Life Alone”. Desta vez, o quadro é dividido horizontalmente. Ao contrário dos outros dois intertítulos que apresentavam paisagens diurnas e coloridas, este é bastante escuro, enfatizando a diferença entre esta parte do filme, que abordará a solidão de Bess e as outras que retratavam a felicidade da vida em comum com Jan. A parte de cima do quadro é composta pelo céu noturno, quase completamente negro. Uma fina linha de sombra azul atravessa o centro do quadro horizontalmente, sobre ela uma plataforma de petróleo distante no horizonte, ocupa o

¹³⁹ Tradução: “Ora, ela apenas quer demais”. (Tradução nossa).

centro do quadro. A parte inferior do quadro, que compõe a maior parte da imagem, é composta pelo mar noturno. Os letreiros seguem a disposição dos intertítulos anteriores. Sobre a imagem ouve-se: *Cross Eyed Mary* de mais um grupo de rock britânico da década de 1970, o *Jethro Tull*.

Durante os dias em que Ian está na plataforma, Bess dedica-se sem prazer às suas atividades da casa e à limpeza da igreja local. Dodo se preocupa com ela e tenta convencê-la a cuidar melhor de si enquanto Jan está ausente. Em suas horas vagas, ela reza e pede a Deus que traga de volta o seu marido: “I pray for Jan to come home”¹⁴⁰ roga Bess em suas preces. “He will be coming home in ten days. You must learn how to endure, you know that”¹⁴¹, responde Bess imitando a voz divina. “Oh, I can’t wait”¹⁴², diz Bess candidamente, em sua conversa consigo mesma. Novamente a voz de Bess torna-se firme, decidida, e seu cenho se crispa para imitar a resposta divina: “This is unlike you Bess, out there, there are people who need Jan and his work. What about them?”¹⁴³ Mais uma vez Bess assume uma postura doce e amedrontada: “They don’t matter. Nothing else matters. I just want Jan home again. I pray to you. Oh please, won’t you send him home?”¹⁴⁴ Faz-se uma breve pausa e Bess retoma a imitação da resposta divina: “Are you sure that’s what you want?”¹⁴⁵ “Yes”¹⁴⁶, responde Bess.

Logo depois Ian volta para casa, paralisado do pescoço para baixo, em consequência de um grave acidente na plataforma.

A exploração das coincidências, dos acasos, como indicativo da interferência divina, elemento característico da narrativa melodramática, é colocado a partir deste momento e permeará todo o restante da trama. A coincidência entre a prece de Bess que pedia a volta

¹⁴⁰ Tradução: “Eu rezo para que Jan volte para casa”. (Tradução nossa).

¹⁴¹ Tradução: “Ele virá para casa em dez dias. Você precisa aprender a resistir”. (Tradução nossa).

¹⁴² Tradução: “Eu não posso esperar”. (Tradução nossa).

¹⁴³ Tradução: “Isto não é do seu feitio, Bess. Há pessoas que precisam de Jan e seu trabalho. O que será delas?”. (Tradução nossa).

¹⁴⁴ Tradução: “Elas não importam. Nada mais importa. Eu apenas quero Jan de volta. Eu rezo para você. Por favor, você traria ele de volta?”. (Tradução nossa).

¹⁴⁵ Tradução: “Tem certeza que é isso que você quer?”. (Tradução nossa).

¹⁴⁶ Tradução: “Sim”. (Tradução nossa).

de Jan e a paralisia sofrida por ele que culmina com o seu retorno definitivo é compreendida por Bess como uma manifestação divina que intenciona colocar o seu amor por Jan à prova. Estas coincidências entre as preces de Bess, suas atitudes e a melhora ou piora do estado de saúde de Jan acontecerão repetidamente ao longo do filme e reforçarão a crença de Bess na interferência divina. A reiteração continuada destas coincidências trabalha, na narrativa melodramática, no sentido de estabelecer a fé no sujeito na medida em que Bess conversa diretamente com Deus e ele responde diretamente a ela, estabelecendo uma conexão direta entre eles. Além disso, a repetição das coincidências opera no sentido de construir a reiteração do sofrimento sacrificante, já que a cada nova coincidência, Bess se oferece novamente em sacrifício em nome do seu amor, como será demonstrado mais adiante pela descrição da narrativa.

Jan é levado ao hospital, onde Dodo trabalha, e passa por uma complicada operação. Bess assiste a tudo pelo vidro da sala de cirurgia. Mais tarde ela é chamada ao consultório dos médicos que operaram Jan. “Will he live?”¹⁴⁷, pergunta Bess ansiosa. Um dos médicos responde friamente que as condições de Jan estão estabilizadas no momento. Ela repete a pergunta. O segundo médico Dr. Richardson (Adrian Rawlins), parece mais amistoso. Ele sorri para ela e diz que sim, que Jan irá sobreviver. Ela sorri agradecida. O primeiro médico diz para Bess que seu marido sofreu traumatismos muito graves e que a vida não deve ser preservada sempre a qualquer custo. “You don’t know Jan, or you could not say such a thing”¹⁴⁸, diz Bess. O médico, então, diz a Bess que seu marido ficará completamente paralisado. Bess, então, sorri e repete a pergunta: “But will he live?”¹⁴⁹. “Yes. He will live, it seems”¹⁵⁰, diz o médico. Bess sorri aliviada.

Depois da maratona no hospital Bess almoça sozinha em um restaurante. Muito abatida, ela conversa com Deus.

¹⁴⁷ Tradução: “Ele vai sobreviver?”. (Tradução nossa).

¹⁴⁸ Tradução: “Você não conhece Jan, ou não diria tal coisa”. (Tradução nossa).

¹⁴⁹ Tradução: “Mas ele vai sobreviver?”. (Tradução nossa).

¹⁵⁰ Tradução: “Sim, é o que parece”. (Tradução nossa).

Bess:

Father, are you there, are you still there?

Bess imitando a resposta divina:

Of course I am, Bess. You know that.

Bess:

What's happening?

Bess imitando a resposta divina:

You wanted Jan home.

Bess:

I've changed my mind. Why did I ask for that?

Bess imitando a resposta divina:

Because you are a stupid little girl Bess. I had to test you. Your love for Jan have been put to the test.

Bess:

Thank you for not let him die.¹⁵¹

Bess está devastada pela culpa. Ela olha para a câmera, como fez no início do filme. Esta estratégia de direcionamento do olhar será repetida ainda algumas vezes e coloca Bess em contato visual direto com o espectador, em momentos chave, aumentando o vínculo entre personagem e espectador.

Um intertítulo anuncia o início do próximo capítulo: “Chapter four: Jan's Illness”. Novamente uma paisagem escurecida apresenta o novo capítulo, desta vez trata-se de um crepúsculo. Vemos apenas a sombra do horizonte na parte debaixo, pontuada por alguns poucos cumes de casas e torres. A parte direita é dominada por grandes nuvens negras enquanto que a esquerda apresenta um rasgo de claridade do sol que se põe. Aos poucos, um arco-íris em forma de meia lua surge no centro da imagem. Sobre esta imagem ouve-se

¹⁵¹ Tradução: Bess: “Pai, você continua aí?”. Bess imitando a voz divina: “Claro que estou Bess. Você sabe disso”. Bess: “O que está acontecendo?”. Bess imitando a voz divina: “Você queria Jan de volta”. Bess: “Eu mudei de idéia. Porque eu fui pedir isso?”. Bess imitando a voz divina: “Porque você é uma menina idiota Bess. Eu tive que testá-la. Seu amor por Jan foi posto a prova”. Bess: “Obrigada por não deixá-lo morrer”. (Tradução nossa).

a música: *A Whiter Shade of Pale* grande sucesso das paradas de 1967, do grupo britânico de rock progressivo *Procol Harum*.

Bess comparece todos os dias ao hospital e procura estar com ele em todos os momentos. Ainda que triste pela situação do marido, ela parece resignada e de alguma forma, feliz pela sua presença. Jan, no entanto, está devastado pela possibilidade da paralisia perpétua. Ele torna-se cada vez mais distante. Em uma das visitas, Jan pede a Bess que use roupas soltas quando for visitá-lo pra que ele não tenha que ver o corpo dela.

Quando não está no hospital, Bess demora a voltar para casa e Dodo preocupa-se com ela. “I don’t want you getting ill again. Like you did when Sam died”¹⁵², diz Dodo, referindo-se ao falecido irmão de Bess. Ela pede a Bess que vá se consultar com o Dr. Richardson.

No dia seguinte Bess vai ao consultório de Dr. Richardson. Ela tem medo que ele possa interná-la como fizeram quando seu irmão morreu. Dr. Richardson, outro estrangeiro naquela cidade, diz que não é como o seu predecessor e que não vê porque as pessoas devam ser internadas por fazerem coisas normais, já que antes ela estava triste porque seu irmão havia morrido e agora estava triste porque seu marido estava doente. Ela confessa a ele sua “culpa” no acidente de Jan. Ele acha graça, mas esforça-se por acalmá-la. Ela chora bastante. “Come on, things will pick up once he gets home”¹⁵³, diz Dr. Richardson tentando consolá-la.

Neste momento há um pequeno *clip* de imagens, ao som da música *Hot Love* do *T. Rex*, banda britânica de Glam Rock da década de 1970. A música animada e as imagens divertidas com Dodo e Bess fazendo graça para Jan no hospital, os trabalhadores da plataforma de petróleo dançando, Jan sendo levado para casa, ou Bess brincando com a comida, induzem o espectador a acreditar na fala de Dr. Richardson, de que as coisas realmente irão melhorar dali para frente. Este é o único momento em todo o filme, com

¹⁵² Tradução: “Eu não quero que você adoça novamente. Como aconteceu quando Sam morreu”. (Tradução nossa).

¹⁵³ Tradução: “As coisas vão se normalizar quando ele voltar para casa”. (Tradução nossa).

exceção dos intertítulos, em que a música é utilizada fora da ação, o que reforça a estratégia e proporciona um breve momento de alívio, frente às situações graves que se apresentaram no capítulo anterior.

Em casa Bess e Dodo fazem de tudo para reanimar Jan. Ele, contudo, só deseja afastar Bess, libertá-la do fardo que ele agora representa. Ele a aconselha que arrume um amante, sem que ninguém perceba - já que a rígida comunidade local nunca concordaria com um divórcio – e siga com sua vida. Bess fica profundamente abalada e sai do quarto chorando. Jan aproveita o tempo sozinho para tentar tomar um frasco inteiro de comprimidos, mas não consegue levá-los à boca. Os comprimidos caem no chão e Dodo chega no quarto. Eles conversam e Jan diz a Dodo que Bess deve seguir com sua vida: “She’s got to get on with life. Help me to set her free”¹⁵⁴, diz Jan. Ao que Dodo retruca: “She’d do anything for you Jan, you know that. She don’t care anything about herself, but she’d do anything for you. Just to see a smile on your face”.¹⁵⁵

Preocupada com a situação de Jan, Dodo decide levá-lo de volta ao hospital onde trabalha. Bess vai visitá-lo e ele tenta convencê-la novamente: “Love is a mighty power. Isn’t it? If I die, it will be because love can not keep me alive. But I can’t hardly remember what’s like to make love, and if I forget that, then I’ll die”¹⁵⁶, diz Jan a Bess. Ele pede a ela que encontre um homem, faça amor com ele e que volte ao quarto para contá-lo. Assim será como se eles estivessem juntos de novo. “This morning when I told you to get a lover, it wasn’t for your sake, it was for my sake, because I don’t want to die”¹⁵⁷, diz Jan, tentando finalmente convencê-la. Bess sai do quarto muito abalada, e desmaia na escadaria do hospital, onde é socorrida pelo doutor Richardson.

Um intertítulo anuncia o início do capítulo cinco.

¹⁵⁴ Tradução: “Ela deve seguir com sua vida. Me ajude a libertá-la”. (Tradução nossa).

¹⁵⁵ Tradução: “Ela faria qualquer coisa por você. Você sabe disso. Ela não liga nem um pouco para si mesma. Mas faria qualquer coisa por você. Apenas para ver um sorriso no seu rosto”. (Tradução nossa).

¹⁵⁶ Tradução: “O amor é uma força poderosa. Não é mesmo? Se eu morrer foi porque o amor não pôde me manter vivo. Mas eu mal posso me lembrar como é fazer amor. E seu eu esquecer disso, então morrerei”. (Tradução nossa).

¹⁵⁷ Tradução: “Esta manhã, quando eu lhe pedi que encontrasse um homem e fizesse amor com ele, não era pelo seu bem. Era pelo meu bem, porque eu não quero morrer”. (Tradução nossa).

Este quarto capítulo instaura o dilema moral que orientará o restante da narrativa. Segundo a religião de Bess, qualquer tipo de adultério é pecado e resulta em destinar a alma do pecador ao inferno. Contudo, o filme já minou a autoridade da igreja nos capítulos anteriores e estabeleceu a fé no âmbito do sujeito, ou seja, Bess é a verdadeira representante da fé, e sua virtude está assegurada pela devoção verdadeira que ela dedica a Deus e ao marido. Assim, o caminho para o sacrifício dignificante já foi construído e assegurado. Resta agora a operação de tornar visível a virtude através do sacrifício dignificante. Seguindo a cartilha melodramática, este sacrifício não pode ser apenas sugerido ou insinuado, mas deve ser construído progressivamente através da reiteração contínua do sofrimento e das atitudes sacrificantes, o que acontecerá nos próximos capítulos.

“Chapter Five: Doubt” anuncia o novo intertítulo. Este plano é um pouco mais fechado que nos intertítulos anteriores, mas é ainda um plano geral. A imagem mostra uma antiga construção de pedra em ruínas, vislumbrada através de uma intensa neblina. Sobre a imagem ouve-se *Susanne* do canadense Leonard Cohen, o único músico não britânico de toda a trilha sonora.

Depois do desmaio no fim do capítulo anterior, Bess fora levada para a sala do Dr. Richardson. Ele conversa com ela, diz que ela deve pensar um pouco mais em si própria, sair, dançar. Porém, quando Bess volta para o quarto de hospital para ver Jan, ele já está novamente na sala de cirurgia.

Ela conversa com Deus. Pede a ele que não deixe Jan morrer. “Prove to me that you love him, and then I’ll let him live”¹⁵⁸, diz Bess imitando a voz divina.

Compreendendo a piora de Jan como uma confirmação divina para que ela ceda ao pedido de Jan, e assim salve o marido, Bess vai até a casa do Dr. Richardson. Ela chega com uma garrafa de bebida e diz que foi até lá para dançar. Dr Richardson deixa que Bess entre e

¹⁵⁸ Tradução: “Prove-me que você o ama, e eu o deixarei viver”. (Tradução nossa).

assiste impotente enquanto ela dança no meio da sala. Ele tenta conversar, mas ela não o ouve. Bess pede um momento e retira-se para o interior do apartamento. Como ela demora a voltar para a sala Dr. Richardson vai atrás dela e encontra Bess nua em sua cama. “You can have me now”¹⁵⁹, diz Bess a ele. Ele percebe que ela está abalada e se recusa a fazer amor com ela. Ela chora muito, mas ele é firme e diz a ela que vista suas roupas e vá embora.

Bess volta ao quarto de Jan, ele está deitado na cama com tubos por todo o corpo e impossibilitado de falar. Ela descreve para ele o sexo com outro homem. Ele pede um bloco para escrever e pergunta a ela quem foi este homem. Ela mente que foi o Dr. Richardson. Jan sorri e escreve que ela está mentindo. Bess fica muito abalada e confirma a mentira chorando.

Dodo e Dr. Richardson tiram Jan do respirador por alguns minutos para que ele exercite os pulmões. Ele delira. Chama Bess, pergunta o que ela está fazendo naquele ônibus. Pede que ela o encontre na parte de trás do ônibus. Bess sai do hospital extremamente abalada. Dr. Richardson tenta conversar com ela, mas ela entra no ônibus que está passando e vai embora.

Dentro do ônibus um estranho passa por ela e vai sentar-se no fundo do veículo. Ela se levanta, caminha até o desconhecido e senta-se ao seu lado. Bess, então, coloca a mão dentro de suas calças e o masturba. Quando Bess termina de masturbar o desconhecido, ela sai do ônibus e vomita. Depois de vomitar, Bess volta para a estrada, dá um leve sorriso de missão cumprida e põe-se a caminhar de volta pela estrada vazia.

De volta ao quarto de hospital Bess descreve para Jan o sexo com outro homem: “I go to the back of the bus and you are there, and you are so huge, that you are almost bursting out

¹⁵⁹ Tradução: “Você pode me ter agora”. (Tradução nossa).

of your pants. I undo your fly and I touch you...”¹⁶⁰, descreve ela. Ele está deitado, com os olhos fechados, aparentemente inconsciente.

Na igreja, Bess e Dodo entoam cânticos. Bess pergunta a Dodo se ela esteve no quarto de Jan para vê-lo, Dodo diz que sim. Bess pergunta como ele está e Dodo diz que ele está melhor. “He is better?”¹⁶¹, repete Bess apenas para ouvir a confirmação. “Just a bit”¹⁶², responde Dodo, acenando para que elas prestem atenção à missa. Bess sorri satisfeita.

Esta coincidência entre as atitudes sacrificantes de Bess e o estado de Jan vão se repetir até o fim do filme, reforçando a estratégia reiterante citada anteriormente, garantida pela montagem que alterna as cenas de Bess se prostituindo ou rezando, sempre no intuito de salvar Jan e as cenas das melhoras e pioras de Jan no hospital.

Depois da missa, Bess volta ao hospital e Dr. Richardson diz a ela que Jan está melhor: “Hey Bess it looks like your prayers have been answered. We’ve been able to take him out of the respirator”¹⁶³, diz textualmente Dr. Richardson. Ela sorri timidamente e entra no quarto para ver Jan.

Jan ainda está fraco e fala com dificuldade. Segue-se o diálogo abaixo:

Jan:
Do you think that we turn to different people when we get close to the edge? That we turn bad, when we are going to die?
Bess:
You are not going to die. I know you are not. I promise you.¹⁶⁴

Ela olha para Jan apaixonadamente e ele retribui o olhar igualmente apaixonado.

¹⁶⁰ Tradução: “Eu caminho até o fundo do ônibus e você está lá, e você é tão grande que está quase estourando suas calças. Eu abro o seu zíper e te toco”. (Tradução nossa).

¹⁶¹ Tradução: “Ele está melhor?”. (Tradução nossa).

¹⁶² Tradução: “Apenas um pouco melhor”. (Tradução nossa).

¹⁶³ Tradução: “Ei Bess, parece que suas preces foram atendidas. Nós conseguimos tirá-lo do respirador”. (Tradução nossa).

¹⁶⁴ Tradução: Jan: “Você acredita que nos tornamos pessoas diferentes quando estamos perto da morte?”. Bess: “Você não vai morrer. Eu sei que você não vai. Eu te prometo”. (Tradução nossa).

A partir deste momento o pacto melodramático está selado e está lançada a corrida contra o relógio da morte. Conforme nos ensina Brooks (1976, p. 31): “Estes juramentos e pactos melodramáticos são sempre absolutos, não há nunca o pensamento de violá-los. O mesmo vale para os prazos inexoráveis que forçam uma corrida contra o relógio. Os juramentos e prazos fornecem uma estrutura de *plot* inelutável, uma versão da antiga *moira* da tragédia”.¹⁶⁵

A representação melodramática tem na estrutura da corrida contra o relógio uma de suas estruturas primeiras. Ela pode manifestar-se narrativamente como: a fuga desesperada de um vilão, a luta contra a morte diante de uma catástrofe natural ou provocada, ou ainda, ambos ao mesmo tempo como em *Titanic* (Cameron, 1997), no qual a dupla de mocinhos luta para sobreviver ao naufrágio do navio ao mesmo tempo em que foge dos ataques do vilão Call que tenta matá-los a tiros. A luta contra o tempo funciona na narrativa melodramática como a provação moral dos personagens virtuosos. Uma vez que o pacto melodramático está selado, neste caso o juramento de amor e salvação, não há mais possibilidade de retroceder. A luta contra o relógio será o fator que levará os esforços sacrificantes ao limite e conduzirão a narrativa à hiper-exposição do sofrimento e à hiper-solicitação do compadecimento.

O momento da declaração do juramento melodramático é também o momento da comoção e da evidência da virtude, conforme nos diz Brooks (1976, p. 26): “O momento melodramático da comoção é o momento da evidência ética e do reconhecimento”.¹⁶⁶

Um novo intertítulo anuncia: “Chapter 6: Faith”. No canto direito do quadro vemos uma estrada vazia que margeia um imenso vale que toma todo o restante do quadro. Lentamente um único carro surge e cruza a estrada. Sobre a imagem ouve-se a música: *Goodbye Yellow*

¹⁶⁵ No original: “These melodramatic vows and pacts are always absolutes; there is never a thought of violating them. The same is true of the inexorable deadlines that force a race against the clock. Vow and deadline provide an iron and ineluctable structure of plotting, a version of ancient tragedy’s *moira*”.

¹⁶⁶ No original: “The melodramatic moment of astonishment is a moment of ethical evidence and recognition”.

Brick Road, de mais um britânico, o músico pop Elton John. A letra parece referir-se à narrativa. Abaixo transcrevemos o trecho da canção.

When are you gonna come down?
When are you going to land?
I should have stayed on the farm
I should have listened to my old man

You know you can't hold me forever
I didn't sign up with you
I'm not a present for your friends to open
This boy's too young to be singing the blues¹⁶⁷

O plano é extremamente aberto, fixo, mostrando a estrada proporcionalmente muito pequena em relação à exuberância da natureza escocesa que ocupa quase a totalidade do quadro. A beleza da imagem que se assemelha a uma pintura e a música fortemente emocional de Elton John, provocam o contraponto formal entre o intertítulo e a encenação da trajetória de Bess, enfatizando a comoção e solicitando o compadecimento, ambos já estabelecidos pelo juramento melodramático.

Dodo e Bess saem em um passeio com os amigos de Jan. Dodo alerta Bess para que ela não fique muito esperançosa quanto às condições de Jan, porque o Dr. Richardson acha que ele pode piorar novamente. Ela diz a Dodo que foi ela quem salvou a vida de Jan e que ela pode fazer isso de novo. Dodo fica muito brava por perceber no que ela está se metendo. “I’ve saved Jan, I can save him again”¹⁶⁸, diz Bess. Elas brigam e Dodo diz que é estúpido dizer coisas como esta. Bess fica magoada porque ela nunca havia chamado Bess de estúpida antes.

Elas voltam ao hospital. Jan está consciente, mas se torna cada vez mais amargo e cruel. Ele diz insultos a Bess na frente de Dodo, diz que ela está horrível, que se veste como uma

¹⁶⁷ Tradução: “Quando você vai se acalmar? Quando vai aterrissar? Eu devia ter ficado na fazenda. Devia ter ouvido meu velho pai. Você sabe que não pode me segurar para sempre. Eu não assinei nenhum contrato com você. Eu não sou um presente para seus amigos abrirem. Este garoto é muito novo para estar cantando o blues”. (Tradução nossa).

¹⁶⁸ Tradução: “Eu salvei Jan. Eu posso salvá-lo novamente”. (Tradução nossa).

viúva e que faz isso para que ele se sinta culpado. Diz que ela não fez o que ele pediu. Bess começa a chorar. Ela diz que o ama, e não a outro homem. “Prove it”¹⁶⁹, diz Jan.

Dodo percebe que algo está acontecendo e fica irada. Ela pega na mão de Bess e a leva para fora do quarto. Quando chegam a uma pequena saleta do hospital Dodo dá um tapa no rosto de Bess. “What is going on here? Are you sleeping with other men to feed his sick fantasies?”¹⁷⁰, pergunta Dodo. “He did get better”¹⁷¹, responde Bess. Dodo explica que isso é próprio da doença, que alguns dias ele está melhor e em outros está pior que não tem nada a ver com as atitudes de Bess. Elas brigam e se agredem verbalmente. Dodo termina pedindo desculpas e abraça Bess.

Bess aspira o chão da igreja. Ela conversa com Deus: “Am I going to go to hell?”¹⁷², pergunta Bess jovialmente, sem nenhum peso na voz. “Whom do you want to save? Yourself or Jan?”¹⁷³, replica Bess imitando a voz divina, desta vez, também um pouco menos grave, apenas didática.

Bess vai até a casa de uma moça que ela conhece da cidade, e pede algo emprestado para vestir. Vestida com as roupas da moça ela vai até um bar da cidade freqüentado por prostitutas, um homem lhe pergunta seu preço e eles saem de moto. No caminho passam por um dos sacerdotes locais que vê o homem na garupa de Bess.

Jan entra em nova cirurgia. Seu coração pára. Os médicos tentam reanimá-lo com o desfibrilador. Bess chora enquanto o desconhecido a penetra. O coração de Jan volta a bater.

Bess chega ao hospital vestida como uma prostituta. Dr. Richardson tenta conversar com ela, mas ela passa por ele sem lhe ouvir.

¹⁶⁹ Tradução: “Prove!”. (Tradução nossa).

¹⁷⁰ Tradução: “O que está acontecendo aqui? Você está dormindo com outros homens para alimentar as fantasias doentias dele?”. (Tradução nossa).

¹⁷¹ Tradução: “Ele melhorou”. (Tradução nossa).

¹⁷² Tradução: “Eu vou para o inferno?”. (Tradução nossa).

¹⁷³ Tradução: “Quem você quer salvar? Você mesma ou Jan?”. (Tradução nossa).

As notícias começam a se espalhar, a mãe de Bess a encosta na parede. Diz que o avô dela não pode mais protegê-la perante os pastores. “Have you any idea what is like to be cast out? You would have nothing Bess. I’ve know strong men and women wither away after being cast out. Now, you are not strong, you are a feeble gril. It would kill you Bess”¹⁷⁴, diz a mãe de Bess.

Dr. Richardson vai visitar Bess. Ele tenta conversar com Bess a respeito do que está acontecendo e diz que Jan a está forçando a fazer sexo com qualquer um.

Bess
I don’t make love with them. I make love with Jan and I save him from dying.
Dr. Richardson
Well I’m sorry but to me it seems more like a dirty old man who wants to play the peeping Tom.
Bess
Sometimes, I don’t even have to tell him. Jan and me we have a spiritual contact. God gives everyone something to be good at. I’ve always been stupid. But I’m good at this. God gives everyone a talent.
Dr. Richardson
What is Jan’s talent?
Bess
He is a great lover
Dr. Richardson
Well what’s mine then?
Bess
I don’t know. Haven’t you found it yet?
Dr. Richardson
I see... And what is your talent then Bess because surely it can’t be being screwed by man you’ve never seen before.
Bess
I can believe.¹⁷⁵

¹⁷⁴ Tradução: “Você tem a mínima idéia do que significa ser banida? Você não teria nada, Bess. Eu conheci homens e mulheres fortes que definharam depois de serem banidos. Você não é forte. Você é uma menina fraca. Isto iria matá-la Bess”. (Tradução nossa).

¹⁷⁵ Tradução: Bess: “Eu não faço amor com eles. Faço amor com Jan e o salvo da morte”. Dr. Richardson: “Sinto muito, mas para mim isto parece mais com um velho babão que quer brincar de espiar”. Bess: Às vezes, eu não preciso nem contar para ele. Jan e eu temos uma ligação espiritual. Deus dá a todos algum dom. Eu sempre fui estúpida. Mas sou boa nisso. Deus dá a todos um talento”. Dr. Richardson: “Qual é o talento de Jan?”. Bess: “Ele é um ótimo amante”. Dr. Richardson: “Qual é o meu talento, então?”. Bess: “Eu não sei.

Dr. Richardson está transtornado. Ele sente raiva e tenta convencer Bess de que tudo isso é loucura da cabeça de Jan, ele a segura em seus braços e a sacode com força. Ela pergunta calmamente se ele sempre se envolve desta maneira nos problemas de seus pacientes. Ele fica desconcertado e confessa que a ama. Ela pede que ele saia de sua casa e não volte mais.

Ela tenta falar com Deus e pela primeira vez “ele não responde”.

Dr. Richardson e Dodo convencem Jan a assinar uma procuração com poderes familiares para que eles possam internar Bess.

“Chapter 7 Bess Sacrifice” – Horizonte da ilha no crepúsculo. Do lado direito do quadro, um resquício de pôr-do-sol rasga o céu de vermelho e laranja levemente e do lado esquerdo, a lua. Sobre a imagem ouve-se a música *Child In Time*, de outra banda inglesa o *Deep Purple*.

Bess segue num pequeno barco em direção a um navio onde nem as prostitutas costumam ir. No navio ela é recebida por um homem que a leva a uma cabine onde está outro homem, de frente a uma mesinha onde repousa uma arma. O homem pede a ela que transe com o marinheiro enquanto ele assiste. Ela aceita, mas o homem começa a machucá-la enquanto o outro pega uma faca e corta sua blusa nas costas. Bess se desespera, dá um chute que derruba o segundo homem, consegue desvencilhar-se do primeiro, pega a arma que está na mesinha e consegue fugir.

Do navio Bess vai direto à igreja toda descabelada, vestida como uma prostituta e com as roupas rasgadas. Quando ela chega à missa o pastor está dizendo que só há uma maneira de

Você ainda não descobriu?”. Dr. Richardson: “Certo... E qual é o seu talento então? Porque certamente não pode ser transar com homens que você nunca viu antes”. Bess: “Eu tenho o dom de acreditar”. (Tradução nossa).

servir à deus, amar suas palavras. Bess interrompe o sermão dizendo que não entende, que não é possível amar uma palavra, apenas outro ser humano. Ela é banida da igreja, retirada à força de lá pelos pastores.

Bess segue para o hospital. Lá homens da polícia lhe esperam para levarem-na ao hospital psiquiátrico em Glasgow, durante o caminho os policiais se distraem e ela consegue fugir, voltando para a ilha. Quando chega na cidade, alguns meninos começam a perturbá-la e jogam pedras nela. Bess vai até à casa de sua mãe, onde bate muitas vezes na porta, mas ela já foi banida e sua mãe se recusa a abrir. As crianças vão atrás dela, jogando pedras até a porta da igreja, onde ela finalmente desmaia. O pastor chega à igreja, vê Bess desmaiada e chama Dodo.

Dodo vai ao local e encontra Bess caída. Ela reanima Bess e conta a Bess que Jan está morrendo. Ela pede, então, a Dodo que vá até o quarto de Jan e reze para que ele se levante e ande. Bess volta ao navio. No caminho ela chama Deus novamente: “Are you with me now?”¹⁷⁶ e desta vez ele “responde”: “Of course I am Bess. You know that”¹⁷⁷. Ela segue, confiante.

Dodo ajoelha-se ao lado de Jan e reza. Dr. Richardson entra. Ela diz que Bess pediu a ela que rezasse por um milagre, ao que ele replica que se Jan sobreviver realmente será um milagre.

Dodo recebe um telefonema no hospital e minutos depois chega Bess completamente retalhada e cheia de ferimentos. Eles levam-na à sala de cirurgia. A mãe de Bess também comparece. “I’m sorry that I could not be a good girl mother”¹⁷⁸, diz Bess à sua mãe. “That’s all right Bessie”¹⁷⁹, diz a mãe. A mãe de Bess olha para ela muito emocionada. “Your grandfather is sorry he couldn’t come”¹⁸⁰, diz a mãe de Bess. “Will you tel him that

¹⁷⁶ Tradução: “Você está comigo agora?”. (Tradução nossa).

¹⁷⁷ Tradução: “Claro que estou Bess. Você sabe disso”. (Tradução nossa).

¹⁷⁸ Tradução: “Desculpe-me por não poder ter sido uma boa garota mãe”. (Tradução nossa).

¹⁷⁹ Tradução: “Tudo bem, Bessie”. (Tradução nossa).

¹⁸⁰ Tradução: “Seu avô sente muito por não poder vir”. (Tradução nossa).

I love him?”¹⁸¹, pede Bess á mãe. A mãe de Bess não consegue responder, apenas põe sua mão sobre a mão de Bess, com os olhos embargados. Dr. Richardson faz os procedimentos de praxe. Bess não parece responder. Ela perde pulsação. Dr. Richardson tenta reanimá-la em vão. Bess morre. Dodo recusa-se a acreditar. Ela segura Bess em seus braços e diz que tudo vai terminar bem. Dr. Richardson segura Dodo e diz que Bess morreu. Ela grita e chora muito pedindo desculpas insistentemente.

Estes últimos capítulos trabalham no sentido de hiper expor o sofrimento, o juramento melodramático, a virtude e o comprometimento de Bess e orientam a narrativa para o momento do reconhecimento da virtude, quando da morte de Bess. A morte de Bess é o sacrifício último e o reconhecimento de sua virtude que reverte todo o quadro da virtude vilipendiada. É o momento de, como nos diz Brooks, colocar os bárbaros de joelhos: “A excitação espetacular, a situação hiperbólica, e o fraseado grandioso que esta situação provoca estão em plena evidência; e a virtude, triunfante, dispara um movimento de conversão que coloca os homens bárbaros de joelhos”¹⁸² (BROOKS, 1976, p.25).

Esta conversão começa com a mãe de Bess. É a primeira e única vez, durante todo o filme, que ela trata Bess, carinhosamente, pelo apelido de Bessie. É a primeira vez que ela diz palavras de carinho e consolo para a filha. Esta conversão se inicia com a família, que é a base ética do melodrama.

“A estrutura familiar que o melodrama (como a tragédia grega) tão comumente explora, contribui para a experiência da excruciação: as lealdades e relações mais básicas se tornam uma fonte de tortura. Como os personagens, a audiência experiencia emoções básicas em sua condição primária, integral, não reprimida. De sua completa encenação, a “cura” pode ser efetuada. A virtude pode finalmente dizer seu nome, e se libertar do horror primário, satisfazer seus desejos. Nós acordamos do pesadelo”.¹⁸³ (BROOKS, 1976, p. 35).

¹⁸¹ Tradução: “Você diz a ele que o amo?”. (Tradução nossa).

¹⁸² No original: “The spectacular excitement, the hyperbolic situation, and the grandiose phraseology that this situation elicits are in full evidence; and virtue, triumphant, sets off a movement of conversion that brings barbarian tribesmen to their knees”.

¹⁸³ No original: “The familial structure that melodrama (like Greek tragedy) so often exploits contributes to experience of excruciation: the most basic loyalties and relationships becomes a source of torture. Like the characters, the audience experience basic emotions in their primal, integral, unrepressed condition. From

O movimento de conversão que o reconhecimento público da virtude pressupõe, começa com o reconhecimento familiar, mas se alastra para o restante da sociedade, conforme se verifica no próximo e último capítulo.

“Epílogo: The Funeral”, anuncia o intertítulo. A imagem deste intertítulo é uma ponte de pedras sobre um córrego manso. Sobre a imagem ouve-se a música: *Your Song*, de Elton John.

Em um tribunal um juiz fala ao Dr. Richardson: “You described the deceased as an imature unstable person, a person who, due to the trauma of her husband’s illness, gave way an obsessive fashion to an exaggerated perverse form of sexuality”.¹⁸⁴ Ele parece perturbado.

Dr. Richardson:

“If you were to ask me again to write the conclusion, instead of writing neurotic or psychotic then I might just use a word like good”.

Juiz:

You wish the records of this court to state that in your medical opinion the deceased was suffering from being good? Perhaps that was the psychological defect that led to her death. Is that what we should write Dr. Richardson?

Dr. Richardson:

No. Of course not.¹⁸⁵

their full acting out the “cure” can be effected. Virtue can finally break through its helplessness, find its name, liberate itself from primal horror, fulfill its desires. We awake from the nightmare”.

¹⁸⁴ Tradução: “Você descreve a falecida como uma pessoa imatura, instável, uma pessoa que devido ao trauma da paralisia do marido, desenvolveu uma perversa forma de obsessão sexual”. (Tradução nossa).

¹⁸⁵ Tradução: Dr. Richardson: “Se você me pedisse para escrever novamente a minha conclusão médica, ao invés de escrever neurótica ou psicótica, eu poderia usar uma palavra como boa”. Juiz: “Você quer os autos deste tribunal registrem que, na sua opinião médica, a falecida sofria de bondade? Isso é o que nós devemos escrever Dr. Richardson?”. (Tradução nossa).

Dodo está na platéia. Ela assiste, apreensiva. Dodo leva sua mão à mão de outra pessoa a seu lado. Em um lento movimento a câmera revela Jan, sentado em uma cadeira de rodas.

Na próxima cena, os pastores estão reunidos. O mais velho deles diz aos outros que eles acordaram em enterrá-la, mas que não pode haver uma cerimônia religiosa em seu funeral, e que o fato de alguns deles conhecerem a moça pessoalmente não pode influenciar em sua decisão. “Bess Mcneill’s funeral should be the same as anyone else of her kind”¹⁸⁶, diz o pastor.

Outro pastor vai até a porta da igreja contar a decisão a Dodo e Jan que se movimenta agora com o auxílio de muletas.

Jan e seus amigos entram em uma sala onde está o caixão de Bess. Eles abrem o caixão.

Os pastores estão reunidos em torno do caixão de Bess. “Bess McNeill you are a sinner. And for your sins, you are consigned to hell”¹⁸⁷, diz um deles. Dodo chega neste exato momento. Ela grita com os pastores e diz que nenhum deles tem o mínimo direito de mandar Bess para o inferno. Os homens olham-na em silêncio e baixam o caixão. Dodo percebe uma fina areia que escorre por uma das emendas do caixão.

Jan está em um barco com seus amigos. Ele acorda um deles e diz que já é hora. Eles vão para o convés e abrem um caixão de madeira, lá dentro está Bess. Jan chora muito sobre seu corpo e beija levemente sua boca. Os amigos dizem que a deixe ir e jogam o corpo de Bess no mar.

Mais tarde, quando todos estão dormindo, um dos amigos de Jan vem acordá-lo, dizendo que ele não vai acreditar no que está acontecendo. Eles vão até a sala de controle e o amigo pergunta ao operador do radar se há qualquer outra embarcação ou cidade nas redondezas.

¹⁸⁶ Tradução: “O funeral de Bess McNeil deve ser exatamente igual ao de qualquer outra pessoa do seu tipo”. (Tradução nossa).

¹⁸⁷ Tradução: “Bess McNeil, você é uma pecadora. E por seus pecados, você será consagrada ao inferno”. (Tradução nossa).

Ele diz que não, que ele já tentou todas as frequências e que não há ninguém por perto. O amigo sorri “Just to be sure”¹⁸⁸, diz ele. Os dois seguem para o convés. Lá fora sinos tocam continuamente. Todos os homens do barco olham para cima procurando a origem do barulho, mas não conseguem avistar nada. Apenas ouvem os sinos nitidamente. Em um único plano que será também o último do filme vemos a plataforma lá em baixo, cercada de nuvens, e em primeiro plano, os sinos celestes, suspensos no ar.

Todo este último capítulo é destinado às honrarias públicas da virtude. O seu reconhecimento máximo, no final do filme, é o próprio milagre, manifestado pelo toque dos sinos e ilustrado no plano final.

Segundo Brooks:

Podemos dizer que o centro de interesse e a cena fundamentando o drama residem no que podemos chamar de “moral oculta”, o domínio dos valores espirituais operativos no drama que estão ao mesmo tempo indicados e mascarados pela superfície da realidade. A moral oculta não é um sistema metafísico, é ao contrário o depósito de fragmentadas e dessacralizadas reminiscências do mito sagrado. Pode ser comparado ao inconsciente, na medida em que é uma esfera onde subsistem nossos desejos e interdições mais primários, um domínio que na experiência cotidiana pode parecer inacessível, mas que devemos acessar, já que é o domínio do significado e da valoração. O “modo melodramático” em larga medida existe para localizar e articular a moral oculta.¹⁸⁹ (BROOKS, 1976, p. 5).

É importante esclarecer que a moral oculta de que fala Brooks, assim o é devido a um processo de transformação sofrido pela sociedade a partir da experiência moderna que separa fortemente o terreno espiritual, moral e ético do racional, do real, e do cotidiano. A moral, segundo o autor, não está oculta na representação, mas na experiência social O

¹⁸⁸ Tradução: “Apenas para ter certeza”.

¹⁸⁹ No original: “We might say that the center of interest of the scene of the underlying drama reside within what we could call the “moral occult”, the domain of spiritual values wich is both indicated within and masked by the surface of reality. The moral occult is not a metaphysical system ; it is rather the repository of the fragmentary and desacralised remnants of sacred myth. It beras comparison ro unconscious mind, for it is a sphere of being where our most basic desires and interdictions lie, a realm wich in quotidian existence may appear closed off from us, but wich we must accede to since it is the realm of meaning and value. The melodramatic mode in large measure exists to locate and to articulate the moral occult”.

melodrama opera então no sentido de hiper expor esta moral oculta, tornando-a visível e reconhecível.

Em *Ondas do Destino* a representante desta moral oculta, ou seja, dos valores morais, éticos, espirituais e da manifestação passional dos desejos reprimidos é a protagonista Bess, que tem sua sanidade e sua moral questionadas durante todo o filme, e obtém o derradeiro reconhecimento através do sacrifício que opera o milagre, manifestado na cura de Jan – reconhecimento terreno - e no toque dos sinos em mar aberto – reconhecimento divino.

No que diz respeito à encenação, *Ondas do Destino* segue a encenação dos demais filmes da Trilogia do Coração de Ouro. A câmera na mão, que tremula constantemente e a montagem despreocupada com os cortes imperceptíveis criam, conforme foi dito no início deste capítulo, uma experiência quase testemunhal. Sobreposta à narrativa melodramática, esta encenação funciona como elemento enfático da hiper-exposição natural do melodrama. A sensação de participar do sofrimento reiterado reforça a estratégia e multiplica o efeito. Assim, o efeito de angústia, e impotência diante da situação inalterável, ganha novos contornos, tanto pelo sacrifício dignificante do melodrama, quanto pela encenação enfática.

A estratégia de contraposição entre as imagens geradas digitalmente dos intertítulos e as imagens quase documentais do resto do filme, também funciona como elemento enfático ampliando o compadecimento melodramático e construindo a angústia frente a expectativa de fracasso da protagonista.

Por fim, a exploração dos elementos melodramáticos em *Ondas do Destino* parece ilustrar precisamente a frase de Ismail Xavier a respeito deste modo de representação: “O melodrama zomba do verossímil e não tem medo de milagres” (XAVIER,2003, p. 116).

4.2. OS IDIOTAS

O segundo filme da Trilogia do Coração de Ouro é *Os Idiotas* (1998), o único de toda a cinematografia de Lars Von Trier, até o presente momento, que recebeu o certificado *Dogma 95*.

Os Idiotas é um filme de muitos personagens. Em linhas gerais, o filme conta a estória de Karen (Bodil Jørgensen), uma mulher de classe média baixa, que encontra um grupo de homens e mulheres da burguesia que se fazem passar por doentes mentais como forma de criticar o estilo de vida da burguesia dinamarquesa.

A cena inicial do filme revela Karen em um passeio por uma cidade dinamarquesa não identificada. Ela senta-se à mesa de um restaurante para comer e pede camarões. O garçom informa que eles infelizmente não têm camarões naquele dia. Ela pede então uma salada. O garçom pergunta se ela quer a salada com queijo parmesão ou com presunto de Parma. Ela fica constrangida e diz que parece ótimo, mas que não tem dinheiro para pagar. Ele pergunta, então, se ela pode pagar uma água mineral ou se prefere água da torneira, ela diz, novamente constrangida, que prefere água mineral.

Enquanto come, Karen percebe um grupo de doentes mentais, que almoçam na mesa ao lado, sob os cuidados de uma moça. A moça tenta dar comida a um deles, mas ele recusa-se a comer. Levantando-se, ele passa de mesa em mesa cumprimentando as pessoas, pegando os guardanapos das mesas, enfim constrangendo os demais fregueses do restaurante. Outro homem do grupo começa a chorar, consolado pela moça. O primeiro homem, de nome Stoffer (Jens Albinus), continua indo de mesa em mesa, causando confusão no restaurante. Ele chega à mesa de Karen, ela o cumprimenta. Stoffer passa a mão pelo rosto de Karen. Ela não reage, apenas se deixa acariciar. O garçom pede à moça, que cuida dos doentes mentais que controle o homem, mas ele está indócil, recusa-se a se sentar. Karen, então, ao contrário dos demais fregueses do restaurante, mostra-se solícita e se oferece para acompanhá-los até o lado de fora do restaurante, para que o rapaz se

acalme. A moça que cuida dos rapazes, de nome Susanne (Anne Louise Hassing) agradece e eles saem.

O grupo entra no táxi, mas Stoffer recusa-se a largar a mão de Karen. Susanne briga com ele, ordenando-lhe que solte a mão de Karen, mas todos os pedidos são em vão. Karen, então entra com eles no táxi e segue com os dois homens e a moça.

A bordo do táxi, a moça ralha com os dois homens e diz que não vai mais suportar esse tipo de atitude. Os dois homens entreolham-se e não podem mais conter o riso. Caem na gargalhada e pedem desculpas a Susanne, alegando que aquele almoço teria custado uma fortuna. Neste momento Karen percebe que eles não possuem nenhum tipo de deficiência mental, que estavam apenas encenando a deficiência. Stoffer olha para ela. Ela se encolhe, constrangida.

Os Idiotas, de forma parecida com *Epidemic* ou *Dançando no Escuro*, trabalha com mais de um universo narrativo ao mesmo tempo. Enquanto *Epidemic* alterna a encenação do roteiro escrito com a encenação do processo de escrevê-lo e *Dançando no Escuro* alterna a estória de Selma com os seus sonhos musicais, *Os Idiotas* alterna a estória do encontro de Karen com o grupo de falsos idiotas com uma parte documental, onde um entrevistador oculto faz perguntas aos membros do, agora extinto, grupo sobre sua trajetória.

Assim que Karen descobre estar diante de falsos idiotas há um corte para a parte documental, na qual diversos homens e mulheres – que posteriormente descobriremos fazerem parte de um grupo maior de pessoas que se fingem de doentes mentais - dão o seu depoimento sobre Karen.

- Karen foi a última a se juntar ao grupo, diz um dos homens.
- Ela era muito legal, não era isso. Ela era muito legal, mas é que... acho que ela teria se juntado a qualquer coisa, diz outro homem.
- Eu não sei como ela veio para a fábrica, mas ela veio... Eu não sei o que ela pensava. Diz uma mulher.

O táxi segue viagem, eles param em frente a uma fábrica e juntam-se a um grupo ainda maior de pessoas que agem como deficientes mentais. Um funcionário da fábrica os recebe. Karen apenas olha de longe. Quando o grupo está entrando na fábrica o funcionário diz à Susanne: “Não a deixe para trás”. Susanne apenas olha para Karen, mas o funcionário vai atrás dela. Ela, então, junta-se ao grupo em sua visita à fábrica. Karen é muito tímida, e tem um sorriso um tanto quanto idiótico, por isso é tratada como uma do grupo, sem distinções.

Depois da visita eles entram em um mini-ônibus para irem embora, Karen segue com o grupo. Eles seguem cantando animadamente, dispensando os personagens idióticos que antes encarnavam. Stoffer pergunta a Karen o que ela achou da visita à Fábrica, ela diz que não achou muita graça e que eles zombam das pessoas.

O mini-ônibus chega a uma bela casa em um bairro calmo e arborizado, o grupo entra. Dentro da casa, Karen encontra um aparelho de telefone, liga para um número, um homem atende. O homem pergunta se é ela quem está do outro lado da linha. Ela não responde, seus olhos marejam e ela começa a chorar.

Mais tarde todos se reúnem a luz de velas sentados no chão para jantar. Stoffer está irritado com um dos rapazes Jeppe (Nikolaj Lie Kaas). Stoffer argumenta que ele não estava lá de verdade, que sua representação não fora convincente o suficiente.

Susanne diz a Karen que ela pode dormir na casa com eles se ela quiser. Ela diz que não vai dormir ali, que só gostaria de ficar ali sentada por algum tempo.

De volta a parte documental alguém faz perguntas ao grupo, uma espécie de entrevistador, que não é revelado pela câmera e que dirige os depoimentos. Ele pede a um dos homens chamado Axel um sumário do que aconteceu. Axel pergunta: “Um rápido sumário?”, ao que o entrevistador responde “Um sumário compreensível. Já obtive 17 versões diferentes até agora”. O entrevistador pergunta às pessoas de quem foi a idéia de se fingir de doentes mentais e novamente recebe diferentes versões. No final desta parte, ele pergunta à

Suzanne se ela acha que Stoffer diria que o que fizeram era uma brincadeira. Ela diz que não. E ele pergunta então “mas era uma brincadeira não era?” E ela responde que sim.

De volta ao filme, Karen acorda ainda na casa. Ela dormiu no chão, ao lado de Suzanne. Karen se levanta e vai para o jardim onde os outros membros do grupo tomam café da manhã. Alguns divertem-se fingindo serem doentes mentais, outros comem ou andam pelo jardim. Karen senta-se à mesa. Uma das mulheres do grupo diz a um dos homens, de nome Axel (Knud Romer Jørgensen) que ele tem uma visita: Katrine (Anne-Grethe Bjarup Riis) está ali para vê-lo. Ele fica muito irritado e entra para falar com ela. Eles discutem e ele diz a ela que ela está ali para que eles se reconciliem. Ela, igualmente irritada diz que veio apenas para curtir¹⁹⁰ e que ele é muito pedante de pensar assim. Katrine se junta ao grupo. Axel sai irritado e batendo portas.

O grupo organiza-se para ir à piscina pública. Eles tentam decidir quem será o cuidador do grupo, ou seja: quem será o responsável pelos idiotas enquanto os outros se divertem. No entanto ninguém se disponibiliza e Suzanne acha que não faz sentido que sempre seja ela. O grupo então escolhe Karen que, novamente, se deixa levar.

Quando chegam à piscina Karen diz a Stoffer que preferiria não ajudá-los a zombar das pessoas. “De onde você tirou essa idéia de zombar da cara das pessoas?”, retruca ele levemente irritado. Eles entram. Toda a cena é uma sucessão de constrangimentos impostos pelo grupo aos demais frequentadores da piscina. Uma das mulheres do grupo, por exemplo, pede a alguns rapazes que a ajudem com a parte de cima do biquíni por que ela não consegue fechá-lo sozinha. Os rapazes se dispõem a ajudá-la. Ela tira o sutiã na frente deles e recoloca várias vezes. Em um determinado momento ela acusa os rapazes de estarem se aproveitando da situação para tocar nela. Os rapazes negam. Ela diz, então, que chamará o marido. O “marido” é um dos homens do grupo que se finge de idiota. Ele corre atrás dos rapazes babando e gemendo coisas incompreensíveis. Stoffer, por sua vez, agarra na mão de Karen e faz com que ela o acompanhe ao vestiário masculino, onde Suzanne

¹⁹⁰ A palavra usada no filme é *Spaß*, de origem alemã e cuja tradução aproximada é diversão. (Tradução nossa).

assume novamente o papel de cuidadora e dá banho em Stoffer. Karen está visivelmente constrangida, especialmente pelo fato de que enquanto Suzanne dá banho em Stoffer ele tem uma ereção. A câmera enquadra o membro de Stoffer sem pudores.

O filme faz um breve corte para a parte documental onde o assunto é novamente Karen. Um dos homens declara que ela precisava muito deles.

De volta à encenação da estória, o grupo está numa mata. Karen pergunta a Stoffer porque eles fazem aquilo. Ele responde que estão procurando seu idiota interno. Segue-se o diálogo abaixo:

Stoffer:

Qual é a validade de uma sociedade onde as pessoas ficam cada vez mais ricas se isso não torna ninguém mais feliz?

Karen apenas olha.

Stoffer:

Na idade da pedra todos os idiotas morriam. Não precisa ser assim hoje em dia. Ser um idiota é um luxo, mas também é um passo adiante. Os idiotas são as pessoas do futuro

Karen:

Mas há pessoas que realmente são doentes. É triste para eles não poderem ser como nós. Como podem justificar o fato de fingirem-se de idiotas?

Stoffer:

Não podemos.

Karen:

Eu gostaria de entender.

Stoffer:

Entender o que?

Karen:

Porque estou aqui, diz ela.

Stoffer:

Talvez porque haja um pequeno idiota aí dentro, que gostaria de se libertar e ter um pouco de companhia.

O grupo diverte-se fazendo brincadeiras inconseqüentes. Karen sorri. Aqui há música de fundo, sem diálogos, quase como um pequeno *clip*, marcando o caráter emocional da cena e estabelecendo o vínculo afetivo entre Karen e os demais.

Há um corte para a parte documental. O entrevistador pergunta sobre a relação entre os membros do grupo.

Eles eram uma família, diz Kathrine.

Talvez não fôssemos tão fortes como grupo quanto pensávamos, diz Henrik (Troels Lyby).

De volta à estória, Jeppe acorda Stoffer dizendo que Axel está quebrando as janelas do depósito. Stoffer diz que depósitos são bobagens burguesas e que se Axel quer quebrar as janelas que quebre. Jeppe diz que também chegou um homem que diz ser o tio de Stoffer. Stoffer, então, levanta-se bruscamente, dizendo que o nome do homem é Svend (Erik Wedersøe) e que ele é seu tio e o dono da casa onde estão, e que ele, Stoffer, só pegou a casa emprestada enquanto ela não é vendida.

Stoffer vai ao encontro de seu tio, que olha a bagunça da casa e as pessoas dormindo no chão, visivelmente contrariado. “Este chão, foi encerado todos os dias. Todos os dias, durante cinquenta anos. Cinquenta anos!”, diz Svend.

Stoffer tenta convencer o tio de que seus convidados são, na verdade, renomados artesãos e que estão ali para ajudá-lo a melhorar a aparência da casa para que ela seja vendida mais depressa. Neste momento, porém, uma das mulheres aparece na sala completamente nua. Svend apenas olha, muito contrariado. “Você encomendou a placa de vende-se?”, diz o tio. “Claro”, diz Stoffer, “tudo o que é preciso”. Do lado de fora, pela janela, vemos um dos homens do grupo brincando displicentemente com a placa.

O tio ameaça Stoffer, diz que se ele não começar a levar isso a sério, ele vai arrumar outra pessoa para vender a casa. Eles vão para o quintal e Svend pergunta que artesão é aquele homem perto das janelas do depósito. Stoffer diz que ele é um vidraceiro e que vai trocar as janelas pois elas não estão boas. Neste momento Axel joga uma pedra em uma das janelas quebrando-a. O tio vai embora, visivelmente contrariado.

Do lado de dentro da casa, Karen chora. Suzanne se aproxima. “Nós somos tão felizes aqui, diz Karen. Eu não tenho o direito de ser tão feliz”, diz Karen chorando. Suzanne tenta consolá-la “Você tem o direito de estar aqui e tem o direito de ser feliz. Você acredita em mim?”, diz Suzanne. “Sim”, responde Karen.

Um casal chega para ver a casa. Stoffer os recebe. Eles gostam da casa. Stoffer diz que há um pequeno detalhe: uma instituição para deficientes mentais logo ao lado da casa. Ele explica que os doentes costumam vir de vez em quando apanhar nozes no quintal. A mulher fica visivelmente constrangida. Stoffer pergunta se ela tem alguma objeção aos deficientes mentais e ela diz que obviamente não tem nenhuma. Ele a convida então para conhecê-los, já que eles vieram para o chá da tarde. A mulher fica completamente sem ação e acaba aceitando. Ele, então, chama o grupo que vem com Suzanne à frente como cuidadora. Ela pergunta à mulher se eles podem continuar usando o jardim nas segundas, quartas e sextas, porque os doentes precisam de ar fresco. A mulher fica ainda mais constrangida e diz que sim. O grupo comemora. Stoffer pergunta se já pode cuidar dos papéis e ela diz que ainda é cedo para isso, mas que dará notícias brevemente. O casal vai embora quase que fugindo do grupo. Eles riem muito.

Um grupo de deficientes mentais vai visitar a casa. Todos se divertem, menos Stoffer que acha que eles estão sendo paternalistas com os deficientes. Henrik pega uma câmera para tirar uma foto dos deficientes e Stoffer começa a humilhá-lo.

Depois que os deficientes vão embora, todos ficam pela sala, calados. Nana (Trine Michelsen), uma das mulheres do grupo provoca os demais. “Onde estão os retardados desta casa? Eles realmente mexeram com vocês não é?”, provoca ela. Ninguém responde. Nana aproxima-se então de Karen, que está sentada na beira da janela. Karen solta alguns leves grunhidos. Nana percebe o que está acontecendo e chama o resto do grupo: “Venham ver Karen está curtindo”.¹⁹¹

¹⁹¹ Novamente a palavra utilizada aqui é *Spaß*. Esta palavra é sempre utilizada pelo grupo em uma referência ao ato de fingir-se de doente mental.

Eles vão com Karen para a piscina. Ela flutua com bóias infantis nos braços, amparada por Suzanne e Jepe. Enquanto se finge de “idiota”, ela se entrega ao carinho dos dois e começa a chorar. Eles a consolam.

Axel recebe um telefonema de trabalho. Ele é um publicitário e tem que ir até sua agência para atender um cliente. Katrine pressiona Axel. Ela quer que eles conversem sobre a relação dos dois. Axel diz que conversará com ela em outra hora, mas que neste momento ele precisa ir trabalhar. Ela diz que ele tem mulher e um filho pequeno. Ele diz que não pode se imaginar empurrando um carrinho de bebê, “Isso é muito classe média!”, diz ele declarando que não deseja ter mulher e filho, que deseja apenas ela, Katrine. Eles se beijam.

Há um corte para a parte documental. O entrevistador conversa com Axel. Sua mulher e seu filho pequeno assistem à entrevista.

Entrevistador:

Kathrine diz que você tinha posições anti-classe média... ideologias... Axel está visivelmente constrangido.

Axel:

Sim, eu tenho.

Entrevistador:

Baseadas em que são as suas ideologias?

Axel:

Basicamente que há mais coisas além de significados e propósitos.

Entrevistador:

Ah... ela fez parecer que era algo ligado a família.

Axel solta uma gargalhada nervosa enquanto nega a afirmação de Kathrine.

Na seqüência seguinte, Axel está na agência em que trabalha. Ele mostra ao chefe um pequeno pedaço de papel com o slogan que ele desenvolveu para a campanha de uma grande companhia de comida pronta. Seu chefe critica duramente o trabalho e lembra a Axel a importância de conseguirem aquela grande conta. Diz que está apreensivo e que gostaria de passar este trabalho para outra pessoa, mas que o contato da empresa, Benedikte, parece gostar muito dele. O chefe de Axel chama a representante da empresa, Benedikte, para a reunião. Benedikte é na verdade, Kathrine que está ali para pregar uma

peça em Axel. Katrine alterna momentos em que conversa normalmente sobre a campanha com outros em que baba, fingindo-se de idiota. Axel fica furioso e tira Katrine do escritório. Ela concorda em ir embora, desde que ele dê a ela seu cartão de crédito.

Katrine vai ao supermercado e faz uma compra enorme, com muitas latas de caviar e coisas caras na conta de Axel.

Stoffer, Josefine (Louise Mieritz) e Jeppe vão a um bar. Jeppe é o único dos três que está se fingindo de doente neste momento. No bar há um grupo de homens e uma mulher sentados em uma mesa. Os homens são muito fortes, com o corpo coberto de tatuagem no estilo *Hell's Angels*. Stoffer aproveita-se da situação e pede ao grupo de homens que tome conta do seu “irmão” Jeppe enquanto ele vai ao banco, deixando Jeppe com o grupo de homens. Jeppe precisa representar bem o seu papel ou levará uma bela surra. Josephine repreende Stoffer mas ele diz que será bom para Jeppe. Depois de algum tempo Josephine e Stoffer voltam para levar Jeppe embora. Eles saem do bar e Jeppe vai embora correndo, muito bravo com Stoffer, por deixá-lo naquela situação.

Um representante do conselho distrital do subúrbio em que o grupo está morando chega para falar com Stoffer. Ele propõe a Stoffer que eles transfiram o “instituto para doentes mentais” para outro distrito e em troca ganharão recursos para manter a instituição. Stoffer faz uma cena. Sai correndo nu atrás do carro e gritando pelas ruas que o homem é um facista. Os outros vão atrás, colocam-no a força dentro do micro ônibus e levam-no para a casa ainda gritando. Ainda dentro da casa ele não para de gritar e se debater. Os outros membros do grupo amarram Stoffer na cama.

Na parte documental do filme o entrevistador pergunta a Kathrine se ela sente falta da família. Katrine diz que sim, que não sabe como chegou a esta conclusão e que antes não queria mais vê-los. Mas que agora acha que não encontra em outro lugar o que tinha lá. Suzanne diz que ela esteve com Karen no último dia. Foi ela quem lhe disse adeus.

Eles decidem fazer uma festa para Stoffer, tentando minimizar os últimos acontecimentos. Todos dançam e se divertem enquanto se fingem de idiotas. Em um determinado momento Suzanne diz que Stoffer deve decidir o que eles devem fazer depois, já que a festa é dele. Ele quer uma orgia. Nana gosta da idéia e começa a tirar a roupa. O grupo se engaja em um sexo grupal enquanto fingem-se de idiotas. Katrin apenas olha.

Josephine vai pra um quarto na parte de cima da casa, Jeppe vai atrás dela. Eles fazem sexo. Ela diz que o ama. Eles se beijam amorosamente.

Na manhã seguinte chega o pai de Josephine. Ele quer levá-la embora, diz que não pode confiar nela porque ela não anda tomando seus remédios. Ela diz que continua tomando os remédios, mas seu pai diz que o frasco ficou na gaveta do seu quarto.

O pai é ponderado e não entra na agressividade do grupo. Durante toda a discussão apenas Stoffer e Kathrine interferem. Ao final, quando Josephine entra no carro do pai chorando muito para ir embora com ele, Jeppe sai correndo e se joga em cima do carro. Ele não diz nada apenas grita muito e obstrui a passagem do carro. O pai de Josephine joga o carro em cima dele e o grupo interfere levando Jeppe para dentro da casa.

Stoffer tem mais uma de suas crises de agressividade. Ele provoca a todos os membros do grupo. Stoffer e Kathrine discutem. Ele diz que não confia no grupo. Kathrine pede que ele diga o que espera. Ele, então, diz que quer uma prova de que os membros do grupo acreditam no que estão fazendo. Stoffer pede a Axel que vá para a sua casa e se finja de doente mental. “Se vocês puderem ir para as suas casas ou empregos e continuar a serem idiotas, então acreditarei que vocês realmente estão fazendo isso a sério”, diz Stoffer.

Ped diz que eles fariam isso, “ou você é um idiota ou não é”, diz Ped. No entanto, ninguém se oferece voluntariamente para realizar a tarefa proposta por Stoffer. Stoffer, então, pega uma garrafa e diz que vai girá-la e a pessoa para quem a garrafa apontar deve ir para sua casa ou trabalho e se fingir de doente mental. A única deixada de fora do jogo é Karen.

Stoffer justifica Karen dizendo que nunca ouviu ela dizendo por aí que fosse uma grande idiota.

A garrafa aponta para Axel, mas ele se recusa a cumprir a prova. Axel deixa o grupo.

Eles giram a garrafa de novo. Desta vez o sorteado é Henrik, o artista. Ele topa. Susanne e Stoffer vão com ele a uma de suas aulas de arte. Mas na hora ele não se dispõe a fazê-lo. Ele também abandona o grupo.

Com as dissidências, o grupo está se dissolvendo. As pessoas começam a pegar suas coisas para irem embora da casa. Stoffer apenas assiste. Karen, então, pede a atenção do grupo para dizer algo.

Karen:

“Eu gostaria de dizer o quanto fui feliz aqui. Ser um idiota com vocês, foi uma das melhores coisas que me aconteceu. Jeppe, que é quase como um filho que eu poderia ter tido. Nanna que é tão doce e divertida. Miguel que tem olhos tão doces. Ped que é tão sábio. A forte, forte Kathrine. E Susanne que sorri para todos como se o próprio céu brilhasse sobre nós. Eu acredito que amo você mais do que jamais amei alguém. Talvez com uma exceção, mas isso faz tanto tempo agora. Que dia é amanhã? Sábado. Então ainda pode ser feito. É a minha vez de ir pra casa e ver se eu posso ser uma idiota lá. Eu tenho de levar um de vocês, mas não posso levar todos. Pode não ser muito agradável, então gostaria de levar Susanne. Vamos ver se consigo mostrar a vocês que tudo valeu a pena”.

Elas chegam à casa de Karen. Sua mãe (Lone Lindorff) abre a porta e diz apenas: “Oi Karen”, sem olhar Karen no rosto. Na seqüência vem Britta (Lotte Munk Fure) sua irmã. Britta parece sinceramente preocupada e pergunta onde Karen esteve, ela diz que achavam que Karen estivesse morta.

Britta conta a Susanne que Karen era casada com Anders (Hans Henrik Clemensen), que o filho deles havia morrido e que Karen estava desaparecida desde o dia de seu funeral. Britta conta ainda que Anders ficou muito magoado. Susanne vai atrás de Karen, e a encontra chorando enquanto olha uma foto do bebê que perdera. A campainha toca e Karen

diz a Susanne que Anders está chegando. Ela enxuga as lágrimas e vai recebê-lo. Eles trocam um “olá” bastante seco. Karen se desculpa por não ter comparecido ao enterro de Martin, Anders diz que isso significa que ela não se importou tanto, e que para ele está tudo bem. Karen senta-se no sofá da sala onde toda a família está reunida: sua mãe, seu avô, o marido, a irmã e a sobrinha. Britta serve bolo e café para todos e eles comem em silêncio.

Karen, então, começa sua representação, ela baba enquanto come o bolo, e gira a cabeça em pequenos espasmos. Todos olham sem entender. Anders levanta-se, de sopetão, e dá uma forte bofetada em Karen. Susanne chora. Karen continua comendo enquanto chora também. Susanne se levanta e diz que já é suficiente. “Podemos ir embora?” pergunta Susanne. Karen responde que sim. Elas saem.

Este filme, assim como foi *Epidemic* na Trilogia Europa, é o filme mais deslocado da Trilogia do Coração de Ouro. *Os Idiotas* não é exatamente um melodrama, já que a maior parte do filme não está ancorada na hiper-exposição do sofrimento e na conseqüente hiper-solicitação do compadecimento, mas sim centrado em um programa de efeitos mais cognitivo e que visa o desconforto e o constrangimento como efeitos principais. Toda a narrativa de *Os Idiotas* persegue este desconforto, quer seja na encenação da idiotia que coloca os demais personagens do filme – os não pertencentes ao grupo – em situações limite de constrangimento e exposição, quer na parte documental onde o entrevistador oculto inverte os papéis, fazendo, ele próprio, perguntas constrangedoras que colocam os integrantes no grupo em situações embaraçosas, ou desfavoráveis.

Entretanto, mesmo em *Os Idiotas*, é possível encontrar elementos melodramáticos. As relações pessoais, de amizade e família, são a força motriz do filme, são os laços familiares e de amizade que garantem tanto a coesão do grupo quanto sua dissolução. As verdadeiras famílias dos homens e mulheres que fazem parte do grupo são a razão pela qual os laços afetivos que se estabelecem ali devem permanecer confinados ao espaço daquela casa. O pai de Josphine que vai buscá-la, a família oficial de Axel composta de sua mulher e um filho pequeno, assim como as outras relações familiares e profissionais dos demais

integrantes do grupo provocam, em última instância, a sua dissolução. Ainda que os integrantes do grupo se refiram a ele como uma família, a narrativa é orientada no sentido de demonstrar que aqueles dois universos – o grupo e sua “curtição” e as relações familiares e profissionais de seus integrantes - não são compatíveis. A única disposta a fazer a passagem de um a outro é Karen. Suas motivações não são políticas, nem estão atreladas a nenhuma causa. Ela é movida pelo amor, pela amizade e pelo sentimento de gratidão que devota ao grupo que a acolheu sem fazer perguntas.

O filme trabalha no sentido de estabelecer a diferença entre Karen e os demais integrantes do grupo desde o começo. Na cena inicial em que Karen encontra Stoffer, Suzanne e Ped, eles não parecem se importar com a conta do restaurante. O constrangimento imposto aos demais clientes funciona como um passe livre. Ninguém fará perguntas, contanto que eles vão embora. De qualquer forma, o filme fornece indícios de sua classe social que fundamentam a suposição de que eles provavelmente teriam o dinheiro para pagá-la. Karen, ao contrário, constrange-se facilmente quando o garçom lhe oferece um prato que ela não tem condições de pagar.

Na seqüência final do filme, quando Karen vai até sua casa com Susanne, o filme revela a disparidade entre a enorme casa da família de Stoffer, e o apertado apartamento da família de Karen, com seus corredores e cômodos estreitos onde vivem sete pessoas.

A diferença de classe social traz em si a diferença cultural. Karen não compreende as reivindicações e as críticas sociais dos falsos idiotas. Aquilo não faz nenhum sentido para ela, que entende o ato como zombaria e apieda-se dos verdadeiramente doentes. O diálogo entre ela e Stoffer demarca bem a diferença entre os dois. Ela é a última integrante do grupo. Aquela que se juntou a eles por pura inércia – como exemplifica um dos homens do grupo: “Karen juntaria-se a qualquer coisa”, diz ele em seu depoimento ao entrevistador. Já Stoffer é o representante mais ferrenho da “causa idiótica”, possivelmente um dos fundadores do grupo, e disposto a indispor-se com os demais integrantes a fim de defender um ideal bastante confuso ao qual somente ele parece aderir completamente. Abaixo reproduzimos novamente o diálogo para melhor exemplificar o argumento.

Stoffer:
Qual é a validade de uma sociedade onde as pessoas ficam cada vez mais ricas se isso não torna ninguém mais feliz?
Karen apenas olha.
Stoffer:
Na idade da pedra todos os idiotas morriam. Não precisa ser assim hoje em dia. Ser um idiota é um luxo, mas também é um passo adiante. Os idiotas são as pessoas do futuro
Karen:
Mas há pessoas que realmente são doentes. É triste para eles não poderem ser como nós. Como podem justificar o fato de fingirem-se de idiotas?
Stoffer:
Não podemos.
Karen:
Eu gostaria de entender.
Stoffer:
Entender o que?
Karen:
Porque estou aqui, diz ela.
Stoffer:
Talvez porque haja um pequeno idiota aí dentro, que gostaria de se libertar e ter um pouco de companhia.

A parte final do diálogo dá a dimensão da adesão inicial de Karen ao grupo. Ela não crê nesta causa, sequer a compreende completamente. Ela apenas deixa-se levar. O que assegura a permanência de Karen não é o envolvimento racional em qualquer tipo de ideologia, mas os laços de amizade e a aceitação dela por parte do grupo, conforme ilustra um outro diálogo, desta vez entre Karen e Susanne:

Karen:
Nós somos tão felizes aqui. Eu não tenho o direito de ser tão feliz.
Susanne:
Você tem o direito de estar aqui e tem o direito de ser feliz. Você acredita em mim?
Karen:
Acredito

A diferença de Karen em relação ao grupo, construída ao longo do filme, manifesta-se de forma definitiva quando da dissolução do grupo. Ao contrário dos demais que dizem acreditar em uma causa ela é a única disposta a sacrificar-se pelo grupo, não por uma

causa, mas como forma de demonstrar àqueles homens e mulheres que a acolheram que “tudo valeu a pena”.

Apesar de *Os Idiotas* não ser um melodrama em sua totalidade, o filme apresenta elementos melodramáticos que garantem sua inclusão na Trilogia do Coração de Ouro. A influência da representação melodramática está presente em *Os Idiotas* na importância que o filme dá aos laços pessoais de família e amizade, no estabelecimento de um pacto que leva ao sacrifício (o juramento melodramático), na exploração das diferenças sociais e culturais entre os mais e menos afortunados financeiramente e no sacrifício dignificante que reconhece como valor o que antes era mera diferença. O sacrifício de Karen pelo grupo, quando ninguém mais se dispôs a fazê-lo – expondo-se perante sua família mesmo sabendo que isso agravará as dificuldades de relação com seus familiares – é a operação de reconhecimento público de sua virtude, e alçam-na à condição de mártir, figura emblemática desta trilogia e um dos elementos básicos do modo de representação melodramático.

No que diz respeito à encenação *Os Idiotas* aprofunda a experiência testemunhal proposta por *Ondas do Destino*. Sua câmera é ainda mais tremulante e movimenta-se bruscamente, acompanhando a movimentação dos inúmeros personagens do filme. Os ajustes de foco e enquadramento durante os planos são constantes. A montagem despreocupa-se com os *racords* e privilegia cortes ainda mais perceptíveis do que no filme anterior.

Os créditos iniciais e finais são escritos com giz em um piso de madeira e filmados diretamente com câmera na mão. O nome do diretor não aparece e o nome dos atores e técnicos envolvidos aparece sem a discriminação das funções exercidas no filme, seguindo a cartilha do movimento *Dogma 95* que certifica o filme.

A oscilação entre a estória do falso grupo de idiotas e a simulação de um documentário sobre a trajetória do grupo reforça a sensação testemunhal conseguida pela encenação. Esta estratégia conjugada entre encenação e dupla narrativa, que empresta um certo “realismo” ao conteúdo geral do filme, colabora para o efeito geral de desconforto pretendido pelo

filme, uma vez que simula o registro e aproxima o espectador da estória como se ele a estivesse testemunhando.

4.3. DANÇANDO NO ESCURO

É habitual que a crítica jornalística classifique *Dançando no Escuro* (2000), o último filme da Trilogia do Coração de Ouro, como um musical. De fato, *Dançando no Escuro* apresenta partes que se valem da encenação típica dos filmes musicais Hollywoodianos produzidos na década de 1950 e 1960 – como, por exemplo, os grandes planos gerais, apresentando muitos personagens ao mesmo tempo; coreografias envolvendo um grande número de pessoas; e montagem pautada pelo ritmo musical - e que o imaginário do gênero permeia toda a narrativa, através da personagem Selma, apaixonada por musicais.

Contudo, como pretendemos demonstrar através da descrição detalhada da narrativa seguida de análise embasada nesta descrição, a estrutura narrativa de *Dançando no Escuro* é essencialmente melodramática, ainda que dialogue constantemente com elementos do gênero musical.

O filme se passa nos Estados Unidos, na década de 1960, o chamado “período de ouro” dos musicais hollywoodianos.

Antes dos créditos iniciais, o filme apresenta dois minutos e trinta segundos de cartelas com manchas coloridas que se transformam lentamente, mudando de cor e tamanho em desenhos abstratos, ao som de trilha sonora original composta pela atriz e compositora islandesa Bjork. Após as cartelas entram os letreiros iniciais do filme, que seguem o padrão de *Ondas do Destino*. Trata-se de uma cartela filmada com a câmera na mão, onde se lê em letras grandes: Lars Von Trier e em letras menores, sobre o nome do diretor, lê-se o nome do filme: *Dancer In The Dark*. Este tipo de cartela inicial é como uma marca da Trilogia do Coração de Ouro. O único filme da trilogia a fugir deste padrão é *Os Idiotas* que segue o voto de castidade do movimento *Dogma 95* e que, portanto, não deve revelar o nome do diretor. Contudo, mesmo *Os Idiotas* apresenta créditos iniciais filmados com a câmera na

mão, garantindo o modelo de créditos não fixos em coerência com o estilo de câmera solta que predomina na trilogia.

A primeira cena de *Dançando no Escuro* revela Selma (Björk) ensaiando, animadamente, uma versão de *A Noviça Rebelde* com o que parece ser um grupo de teatro amador, em que está, também, sua melhor amiga Kathy (Catherine Deneuve).

Na cena seguinte, Selma está no banheiro decorando as letras de um exame oftalmológico de rotina para a fábrica em que trabalha. Ela guarda o papel com as letras na bolsa e vai até o consultório do médico realizar o exame no qual é aprovada.

Na fábrica, Selma opera uma espécie de prensa, e apesar de ser um trabalho repetitivo, exige atenção para que ela não se machuque nem danifique o equipamento. Selma trabalha cantando trechos do musical que está ensaiando. Várias máquinas são operadas ao mesmo tempo dentro do espaço da fábrica e Selma ouve-as ritimadamente sentindo a musicalidade que emana das prensas. Este recurso se repetirá ao longo do filme servindo, em alguns momentos, de introdução para as partes musicais de *Dançando no Escuro*.

Kathy trabalha na mesma fábrica, e não se surpreende muito quando o policial Bill (David Morse) aparece com o filho de Selma, Gene (Vladica Kostic). Gene, de doze anos, estava matando aula, e Selma é avisada para ir ao encontro de Bill e Gene do lado de fora da fábrica. Selma sai extremamente exaltada e antes de qualquer pergunta ou explicação, ela dá uma forte bofetada no rosto de Gene. Selma mostra-se bastante preocupada com o desinteresse do filho pela escola e diz a ele que é muito importante que ele estude. Gene, entretanto, não parece se importar muito com o que pensa sua mãe.

Do lado de fora da fábrica também está o prestativo Jeff (Peter Stormare), um admirador de Selma, que tenta oferecer-lhe uma carona pra casa. Ela, contudo, recusa rispidamente alegando que não sairá antes de duas horas. Bill leva Gene de volta à escola na viatura policial.

Quando Selma sai da fábrica Jeff tenta novamente oferecer-lhe carona, mas ela recusa novamente, desta vez polidamente, dizendo que prefere ir de bicicleta. Kathy, que presencia a cena, tenta minimizar a atitude de Selma dizendo a Jeff que tem certeza de que Selma gosta dele. Jeff sorri, esperançoso.

Em casa, Selma aproveita o tempo livre para um trabalho extra, arrumando grampos de cabelo em cartões comerciais. Ela vive em um *trailer* alugado, no quintal da propriedade do policial Bill e sua esposa Linda (Cara Seymour). Quando Linda a convida para ir escutar música em sua casa, ela mostra-se bastante reservada e educada, mas aceita. Pede a Gene que pergunte a Bill sobre seu dinheiro, pois acredita que Linda se orgulha quando eles falam do assunto.

Bill e Linda são o típico casal americano que se regozija quando Selma elogia o “*american way of life*”, falando dos musicais que viu quando era criança, em que as pessoas comiam bombons tirados de uma lata. “In Czechoslovakia, I saw a film, and they were eating candy from a tin just like this. And I thought to myself how wonderful it must be in the United States”¹⁹², diz Selma segurando um dos bombons que acaba de tirar de uma latinha. Linda gosta de pensar que sua casa aparenta ser “cinematográfica” e presenteia Selma com a lata. Os bombons, ela embrulha e põe na bolsa de seu filho, e na lata ela guarda suas economias, muitas notas de 1, 5 e 10 dólares, que esconde cuidadosamente em um armário, atrás da tábua de passar roupas.

Quando Selma e Kathy vão ao cinema assistir a um musical, evidencia-se a paixão de Selma por este gênero e também a sua dificuldade para enxergar. Kathy conta a ela o que acontece no filme, de um modo que compreendemos que ela já o viu algumas vezes, mas por estarem falando durante a sessão acabam despertando a irritação de um homem da platéia. Kathy, apesar de séria, aparenta ser uma amiga muito afetuosa para Selma, que a chama carinhosamente de Cvalda – uma palavra tcheca para descrever “alguém grande e feliz”, como a própria Selma explica.

Na ocasião do aniversário de Gene, os amigos de Selma se mobilizam para comprar uma bicicleta para ele, mesmo sob a relutância de Selma. No entanto, ao ver que seu filho está muito contente, acaba cedendo e permite que ele aceite o presente, contanto que ele prometa ir à escola. Ela afirma que não pode comprar para ele coisas caras, pois envia todo o dinheiro extra a seu pai na Tchecoslováquia. Selma diz a Gene que ela não é esse tipo de mãe – o tipo que dá presentes caros - ao que ele pergunta se ela não pode vir a ser.

Um dia Bill vai visitar Selma. Ele parece bastante abalado e lhe confidencia que não tem mais dinheiro. Tudo o que herdou já acabou e o banco vai tomar sua casa porque ele atrasou pagamentos. Bill sofre porque Linda gasta demais e ele não consegue recusar nada a ela, por medo de perdê-la, insistindo, assim, em manter um padrão de vida pelo qual não pode pagar. Selma argumenta que ele deveria contar-lhe a verdade, pois acredita que Linda o ama, mas ele não se convence.

Selma, no intuito de “consolá-lo”, conta-lhe também o seu segredo. Diz que até o final do ano estará cega devido a uma doença hereditária, e que Gene sofrerá do mesmo mal, a menos que se submeta a uma cirurgia quando completar treze anos. A estória de que manda dinheiro para seu pai na Tchecoslováquia é mentira. É para pagar esta cirurgia que ela trabalha tanto e economiza todo o dinheiro que pode. Ela se sente culpada por ter tido o filho mesmo sabendo que ele sofreria desta doença e faz tudo para protegê-lo, escondendo dele sua condição para que o abalo emocional não dispare a cegueira progressiva.

Selma conta a Bill que está perto de conseguir a quantia suficiente para garantir a visão de seu filho, e fala de sua estratégia para manter-se firme mesmo quando está exausta: diz que quando as coisas não vão bem, ou quando ela está muito cansada, se imagina em um musical, percebendo o ritmo produzido pelos barulhos das máquinas da fábrica. Eles falam, então, do gosto mútuo por musicais, e de como nesse gênero nunca ocorrem coisas horríveis. Selma conta que não gosta quando os filmes chegam ao fim e que, quando era

¹⁹² Tradução: “Na Checoslováquia, eu vi um filme em que os personagens comiam bombons tirados de uma lata igual a esta. E eu pensei comigo mesma: como deve ser maravilhoso nos Estados Unidos”. (Tradução

criança, costumava sair do cinema na penúltima canção, para que os filmes não terminassem nunca. Ao final, Bill reitera à Selma o estatuto de segredo daquela conversa.

Num dia de trabalho na fábrica, Kathy descobre na bolsa da amiga um lenço em que estão anotadas as letras do exame oftalmológico e conclui que Selma mentiu para o médico. Neste mesmo dia, Selma, sonhando acordada ao som das máquinas, coloca duas chapas na prensa que está operando. Colocar duas chapas na prensa significa quebrar o equipamento e paralisar as atividades da prensa por um dia inteiro até a conclusão do concerto. Kathy, contudo, interrompe Selma antes que ela acione o mecanismo de prensagem, evitando que a máquina se quebre.

Na saída da fábrica Jeff espera Selma para oferecer-lhe novamente uma carona. Selma fala com ele sinceramente que não deseja um namorado no momento, que se ela quisesse um namorado, com certeza seria ele, mas que agora simplesmente não tem tempo para isso. Selma monta em sua bicicleta e começa a pedalar de volta para casa, mas quase é atropelada por um caminhão, o que mostra que sua visão está cada vez pior. Bill aparece neste momento e lhe dá uma carona de volta para casa. No caminho, Bill pára o carro e diz a Selma que está precisando muito de dinheiro para pagar o banco. Ele quer que Selma lhe empreste por um mês o dinheiro que economizou, mas ela recusa e diz que aquele dinheiro não é dela, e sim de Gene. Bill está perdido e não agüenta a pressão do banco, ao mesmo tempo em que Linda quer sofás novos. Ele diz a Selma que deveria dar um tiro na cabeça, e ela se incomoda por ele pensar assim.

Na casa de Bill, Gene pede para ver a arma dele. Selma fica assustada por Bill manter a arma em casa. Ela pergunta a Linda se não está na hora de aumentar o valor do aluguel, que é o mesmo há um ano. Linda responde que não, que Selma precisa mais do dinheiro que ela e Bill, o que reforça o fato de que ela não tem idéia da atual situação financeira do marido.

A visão de Selma continua piorando, ela já não pode mais guiar a bicicleta. Ela passa a

nossa).

trabalhar mais para compensar o pouco tempo de visão que lhe resta, pegando inclusive o turno da noite. Kathy briga com ela, temendo que ela se acidente ou fique exausta, pois ainda há os ensaios para a peça. Selma diz que tudo correrá bem. Kathy fica muito brava e diz a ela que vá em frente, mas que não pense que ela virá para salvá-la. Na saída da fábrica, Selma pede a Jeff que a leve ao ensaio teatral, desta vez.

No ensaio, o diretor apresenta a Selma sua substituta, para o caso de ela não poder apresentar-se no papel de Maria. Ele pede também que ela represente sem os óculos. É importante notar que a cegueira progressiva de Selma ainda é um segredo que poucas pessoas conhecem ou mesmo desconfiam.

No turno da noite na fábrica, é necessário que Selma fique encarregada de duas máquinas, e não apenas de uma só. Ela deve, então, trabalhar mais rápido, mas não consegue. A supervisora noturna fica ao lado de Selma ordenando que ela trabalhe mais rápido, mas tudo o que ela consegue é derrubar as bacias de metal no chão. Durante as cenas da fábrica em que Selma está trabalhando, há muitos planos enfocando a máquina e as mãos de Selma embaixo da prensa, induzindo o espectador a suspeitar que em algum momento ela se machucará ou quebrará a máquina. Este suspense construído pelo filme gera um sentimento de angústia e uma expectativa de que algo de ruim aconteça a qualquer momento.

Quando tudo parece perdido para Selma, Kathy surge para lhe ajudar. Kathy pede a Selma que trabalhe um pouco mais rápido e ela brinca com Kathy “I like you better when you dance. You should dance more Cvalda”¹⁹³, diz Selma à Kathy. “I’ll dance when there is music”¹⁹⁴, responde Kathy. Neste momento, ouvem-se os sons das máquinas sob a perspectiva de Selma. O barulho das prensas e das pessoas trabalhando tem uma sonoridade própria e compõe uma música feita de ruídos e estalos que só Selma consegue ouvir. Em sua brincadeira de sonhar acordada Selma imagina que canta e dança com os funcionários da fábrica, inclusive a séria Cvalda. Durante o devaneio musical de Selma as

¹⁹³ Tradução: “Eu gosto mais de você quando dança. Você deveria dançar mais Cvalda”. (Tradução nossa).

¹⁹⁴ Tradução: “Eu dançarei quando houver música”. (Tradução nossa).

cores são um pouco mais brilhantes, e o ambiente parece levemente mais iluminado. Os planos são fixos, ao contrário do resto da encenação que é completamente filmada com a câmera na mão. A coreografia é típica dos musicais da década de cinquenta, com muitas pessoas dançando coordenadamente. Ao contrário do resto da encenação, há, neste momento, muitos planos gerais que contemplam o grande número de pessoas em cena ao mesmo tempo. Há, também, maior quantidade de planos, do que no resto da encenação, adequando-se a velocidade da montagem ao ritmo da música e da coreografia. Assim, a passagem entre a dura realidade de Selma - uma imigrante operária, portadora de uma doença que a levará progressivamente à cegueira completa em menos de um ano - e seu devaneio musical, onde nada de ruim jamais acontece, é bem demarcada pela encenação, provocando um contraponto fílmico entre o real e o desejado, na perspectiva da protagonista.

O devaneio termina quando Selma coloca duas chapas na máquina e trava o mecanismo. Quando ela percebe o que aconteceu, tenta levantar a prensa e corta o dedo. Na saída do turno, Jeff está esperando para levá-la pra casa, mas ela diz que prefere caminhar pelos trilhos do trem. Kathy observa emocionada, enquanto Selma se afasta tateando seu caminho pelos corrimões que margeiam a fábrica.

Selma chega em casa cansada, e lá está Bill. Ele diz que resolveu contar sua situação a Linda. Enquanto Bill fala, ele percebe que Selma coloca o dedo dentro do copo que está enchendo de água para que a água não derrame. Bill percebe, então, que Selma já não enxerga. Eles se despedem. Bill finge sair pela porta e espera que ela guarde o dinheiro que recebeu junto às suas economias. Ao descobrir o esconderijo do dinheiro de Selma, ele vai embora.

Selma e Kathy vão novamente ao cinema, e Kathy reproduz com seus dedos na mão de Selma os passos dos bailarinos da tela. Durante o ensaio da peça musical, Selma tem dificuldades de chegar até sua posição no palco. Kathy conta para ela os passos necessários até o ponto em que ela deve ficar. Contudo, o diretor resolve pedir que Selma rodopie em volta do ator que contracena com ela. Ao perceber que não vai conseguir seguir adiante

com a peça, Selma pede para conversar em particular com o diretor. Ela lhe diz que não vai representar o papel de Maria. “I shouldn’t be wasting my time on something that isn’t that important really”¹⁹⁵, diz Selma. O diretor diz que não compreende, que pensava que ela vivesse para os musicais. Ele pergunta a ela se ela fingiu o interesse por musicais durante todo aquele tempo. Ela diz que sim, visivelmente entristecida. O diretor, contudo, não parece acreditar muito no que ela diz e acaba arranjando para Selma um papel menor na peça. Ela fica agradecida e novamente animada por participar, ainda que com um papel menor.

Na fábrica, Selma é chamada para a sala do coordenador, onde é demitida. Selma não está triste, ela aceita sua condição. Ao sair da fábrica, procura por Jeff, mas ele ainda não está lá. Ela vai caminhando pelos trilhos, onde Jeff a encontra. Ela pede que ele vá buscá-la em sua casa às 15h, porque tem um compromisso importante. O trem se aproxima. Selma sai rapidamente dos trilhos. Jeff apressa-se em juntar-se a ela agarrando-se ao corrimão que margeia os trilhos do trem. Selma, contudo, não pode vê-lo e diz a ele que saia dos trilhos porque o trem se aproxima. Diante da recomendação de Selma, Jeff percebe que ela está cega. “You can’t see. Can you?”¹⁹⁶, pergunta Jeff. “What is there to see?”¹⁹⁷, responde Selma em um plano muito fechado e fora de foco, enquadrando apenas seus olhos. Neste momento, os barulhos do trem começam a ficar mais audíveis e ritmados, conformando a música que embalará o próximo devaneio de Selma. Ela joga fora os seus óculos e começa a cantar a canção na qual ela responde às inquietações de Jeff a respeito de sua cegueira, conformada porque já viu tudo o que deveria ver.

No fim da canção Selma e Jeff estão na mesma posição em que estavam no começo da música. Jeff responde a pergunta: “You can’t see. Can you?”¹⁹⁸, ao que Selma responde “See you at three”¹⁹⁹, com um sorriso animador. Jeff vai embora, entristecido.

A encenação deste musical segue o anterior, contraponto em planos largos e fixos, o resto

¹⁹⁵ Tradução: “Eu não deveria gastar o meu tempo com algo que não seja tão importante”. (Tradução nossa).

¹⁹⁶ Tradução: “Você não pode ver. Pode?”. (Tradução nossa).

¹⁹⁷ Tradução: “O que há para se ver?”. (Tradução nossa).

¹⁹⁸ Tradução: “Você não pode ver. Pode?”. (Tradução nossa).

da encenação.

Ao chegar em casa, Selma pega o salário recebido para colocá-lo na lata, mas percebe que ela está vazia. Ela vai à casa de Linda e Bill, e encontra Linda na cozinha. Selma diz a ela que quer falar com Bill, e está prestes a subir as escadas quando Linda a interrompe dizendo que sabe de tudo e que quer que Selma se mude do *trailer*. Selma não compreende, e Linda lhe explica que Bill contou que Selma convidou-o ao *trailer* e que tentou seduzi-lo, ao que ele recusou. Selma diz apenas que precisa falar com Bill e sobe as escadas a sua procura.

Bill está sentado no escritório, e Selma pousa levemente a mão em seu ombro. Ele lhe diz que Linda o viu entrando no *trailer* e que ele disse a ela que Selma estava apaixonada por ele. Selma, bastante calma, diz que Linda acabou de lhe contar isso, e que ela não desmentiu, pois tinha prometido a Bill manter seu segredo. Bill conta que foi ao banco, mas não conseguiu um adiamento para pagar as contas. Ele então, levou para casa seu cofre, pois sabe que Linda se orgulha quando o vê sentado com ele. Bill consente quando Selma lhe pergunta se ele pegou o dinheiro dela. Selma diz que precisa levar seu dinheiro de volta. Ele diz que ela pode ter o dinheiro de volta em um mês. Selma diz que não pode mais juntar dinheiro, então decidiu pagar a cirurgia de Gene naquela tarde. Ela tateia em busca do dinheiro na mão de Bill, diz o valor que continha na lata e que não pode contar o dinheiro para conferir, mas que confia nele.

Selma já está saindo da sala, quando Bill aponta para ela uma arma e diz que vai matá-la. Ela duvida e acredita que ele só está tentando assustá-la, então ele a agarra e faz com que ela sinta a arma. Ele diz a ela que aquele dinheiro não é dela, que ela estava tentando roubar dele, e começa a gritar chamando por Linda, que ouve o chamado e entra no escritório. Ele repete essa história para ela e pede que ela vá buscar suas algemas na viatura. Ela obedece, e Bill ordena a Selma que lhe dê o dinheiro e vá embora, mas ela resiste. Eles lutam e a arma dispara, atingindo Bill. Ele diz a Selma que ela agiu corretamente atirando nele. Pede que ela tenha pena dele, que seja sua amiga e o mate.

¹⁹⁹ Tradução: “Vejo você às três”. (Tradução nossa).

Neste momento, Linda volta dizendo que não encontrou a algema. Bill percebe que ela chegou e começa a repetir "just show me some mercy Selma".²⁰⁰ Bill está caído no chão, agarrado à bolsa com o dinheiro. Ele pede a Linda que corra até a fazenda vizinha para chamar a polícia.

Bill diz a Selma que ela só terá o dinheiro se matá-lo. Ela tenta arrancar a bolsa de suas mãos, mas não consegue. Por fim, dispara a arma algumas vezes, mas nem sempre acerta. Tenta novamente recuperar a bolsa, mas diante do insucesso, e extremamente desesperada, recorre ao cofre de ferro à mesa, com o qual golpeia a cabeça de Bill diversas vezes, matando-o. Selma senta-se à escrivaninha e chora muito. Ao seu lado há uma vitrola e nela um disco. O disco chegou ao fim e roda na vitrola produzindo um som seco e baixinho a cada vez que a agulha passa por ele.

Atônita Selma se perde em mais um devaneio musical. Nesta canção ela pede a Bill que a perdoe. Ele lava o sangue de seu rosto e diz que ele a magoou mais do que ela o machucou, que tudo está bem e pede a ela que permaneça forte. Seu filho anda de bicicleta em volta dela enquanto canta e diz que ela fez o que deveria fazer. No devaneio, ela se reconcilia com Bill e Linda, que a advertem que seja rápida e fuja, pois a polícia está a caminho. Selma vai embora, cantando. "I just did what I had to do"²⁰¹, canta ela enquanto caminha. O devaneio musical termina.

Já do lado de fora da casa, Selma encontra Jeff lhe esperando. Ela pede, então, que ele a leve, até seu compromisso. Na estrada vêm-se os carros da polícia chegando na casa de Bill. Selma adormece no percurso, e Jeff lhe acorda ao chegar ao local que ela pediu. Ele nota gotas de sangue nela. Selma faz ele prometer que não vai segui-la. Na beira de um lago ela coloca o dinheiro dentro de sua bolsa e livra-se de seu casaco e da bolsa de Bill que continha o dinheiro. A bolsa, no entanto, não cai na água conforme ela esperava, ficando enganchada no tronco de uma árvore.

²⁰⁰ Tradução: "tenha pena de mim, Selma". (Tradução nossa).

²⁰¹ Tradução: "Eu apenas fiz o que tinha que fazer". (Tradução nossa).

Selma segue até encontrar uma trilha guiada por um corrimão, que a leva até a clínica. Lá, ela conversa com o médico e diz que quer pagar pela cirurgia do filho. O dinheiro não é suficiente, mas o médico decide aceitar a quantia que ela possui. Ele diz que vai fazer o recibo, e ela replica que não é necessário. O médico, então, diz que precisa saber o nome do seu filho para que ele possa operá-lo. Selma diz que ele se chama Novi, como o bailarino tcheco.

Na volta, Jeff está esperando por ela, e a leva para o ensaio da peça. O diretor telefona para a polícia e faz tudo correr de modo a manter a atenção dela, que quer ir embora porque Gene não sabe onde ela está. Em uma das vezes que Selma deseja ir embora o diretor chama uma garota que toca tambor, para fazer uma das cenas exatamente como Selma sempre quis que ela fosse feita. A música dispara novo devaneio de Selma. Desta vez o devaneio é sobre sua paixão por musicais e a letra da canção enfatiza que nos musicais sempre há alguém para lhe segurar quando você cai. No fim da coreografia, Selma simula uma queda. Enquanto entoa a canção que diz que haverá sempre alguém para segurá-la, ela aterrissa dos braços de policiais a levam para fora do teatro, colocando-a na viatura. A batida forte da porta do carro da polícia encerra a música e o devaneio de Selma.

Há um corte para o julgamento de Selma. O discurso do promotor procura retratar Selma como uma pessoa egoísta e cínica, que planejou o assassinato de Bill, um homem que a teria acolhido quando ela chegou aos Estados Unidos. O promotor tenta, também, demonstrar que Selma tem simpatia pelo regime comunista de seu país de origem, o que na década de 60, época que ambienta o filme, era praticamente um crime nos Estados Unidos.

“The state will show that the defendant has not only perpetrated the most callous, and well planned homicide in recent memory. But is also a fundamentally selfish individual who cynically hides behind a handicap, devoid of sympathy for anybody but herself”²⁰², diz o promotor.

²⁰² Tradução: “A promotoria irá demonstrar que a ré, não apenas perpetrou o mais hediondo e premeditado dos crimes na história recente. Mas que também é fundamentalmente um indivíduo egoísta, que se esconde por trás de uma deficiência física, sendo destituída de piedade por qualquer pessoa que não seja ela mesma”. (Tradução nossa).

Durante o julgamento são chamados a depor: o médico que examinou Selma, afirmando que ela é capaz de enxergar; o encarregado do turno diurno na fábrica em que Selma trabalhava, afirmando que ela dissera que o sistema comunista era melhor para os seres humanos e Linda que declara que Selma perguntava várias vezes sobre o dinheiro de Bill e sobre a arma, e que quando ela chegou em casa Bill implorava à Selma por sua vida.

O promotor explora a relação de amizade entre o casal, Selma e seu filho. Ele pergunta a Selma porque matou Bill. Selma responde que ele pediu a ela que o matasse. O promotor ironiza o fato e diz achar estranho que um homem com uma boa carreira, alguma riqueza e um casamento estável quisesse morrer. “Why would he ask for that?”²⁰³, pergunta o promotor. “I promised not to say”²⁰⁴, diz Selma mantendo seu juramento. O promotor pergunta a ela sobre o dinheiro que ela diz ser dela, ironizando o fato de as economias de Bill terem desaparecido no mesmo dia do crime. Ela reitera que o dinheiro era dela e que o havia conseguido economizando o salário da fábrica. O promotor pergunta para que seria utilizado o dinheiro já que ela não comprava nem um simples presente de aniversário para seu filho. Selma continua firme em seus propósitos de não revelar a doença de seu filho para que ele não piore devido ao abalo emocional e insiste que economizava para ajudar seu pai na Tchecoslováquia, Oldrich Novi (Joel Grey). O nome que Selma inventou para um suposto pai, que na verdade não existe, é o nome de um bailarino tcheco, famoso por suas participações em filmes musicais da Tchecoslováquia. O bailarino é convidado a participar do julgamento, e diz que não conhece Selma, que não é seu pai e que nunca recebeu dinheiro dela.

Selma concentra-se no barulho produzido pelos lápis dos desenhistas que registram o julgamento. O barulho dispara um novo devaneio de Selma, com o mesmo mote da canção anterior de que nos musicais sempre há alguém para segurá-lo quando você cai. Desta vez, o devaneio musical de Selma envolve as pessoas presentes no julgamento, inclusive Oldrich Novi em uma apresentação de sapateado, que Selma adora, juntamente com a

²⁰³ Tradução: “Porque ele pediria isso?”. (Tradução nossa).

²⁰⁴ Tradução: “Eu prometi não dizer”. (Tradução nossa).

própria Selma. O devaneio termina na cena final do julgamento, em que Selma é considerada culpada e condenada à morte por enforcamento.

Todo o julgamento de Selma é uma sucessão de depoimentos condenatórios. Não há uma manifestação sequer da defesa. Esta cena é planejada de forma a construir a sensação de impotência, frente ao desfecho inevitável da condenação e morte de Selma, já que tudo o que assistimos, leva a crer que ela será condenada.

Kathy vai visitar Selma na penitenciária. Selma mostra-se calma e informa a Kathy que Gene receberá uma carta importante quando completar treze anos. Ela não revela o conteúdo da carta, ainda que Kathy pergunte. Kathy diz que Gene quer visitá-la na prisão, mas Selma recusa, diz que agora ele tem a Kathy e que deve esquecê-la.

Selma volta à cela muito chorosa, onde é amparada pela carcereira Brenda (Siobhan Fallon) que a trata com muito cuidado.

Jeff vai à beira do lago onde deixou Selma na tarde do assassinato, e percebe uma pessoa cega caminhando pela trilha. Ele a segue e descobre a clínica.

Kathy volta à prisão e diz a Selma que um novo advogado vai reabrir o caso, e que ela já sabe sobre a cirurgia de Gene. Selma precisa, então, pedir o adiamento da execução. Na cela, Brenda a conforta enquanto esperam o telefonema que confirma ou não o adiamento. Selma reclama que a prisão é muito silenciosa, que ali não há barulhos que favoreçam os seus sonhos musicais. “When I used to work in the factory, I used to dream that I was in a musical, because in a musical nothing dreadful ever happens. But it’s so quiet in here”²⁰⁵, diz Selma à carcereira. Selma diz também que às vezes ela escuta o rádio da prisão pelo duto de ventilação. Brenda explica que não permitem rádios na área de isolamento e que o que ela escuta devem ser hinos vindos da capela. Brenda vai embora. Selma sob na cama e cola o ouvido ao duto de ventilação tentando escutar os cânticos da capela. Como não

²⁰⁵ Tradução: “Quando eu trabalhava na fábrica eu costumava sonhar que eu estava em um musical, porque nos musicais nada de terrível jamais acontece. Mas aqui é tão quieto”. (Tradução nossa).

consegue ouvir, ela chora e canta *My favourite things*, do musical *A noviça rebelde*. Ela dança, reproduzindo os passos do musical. Brenda vem lhe dizer que ela conseguiu o adiamento.

Selma encontra-se com seu novo advogado, Luke (Luke Reilly). Ele lhe diz que provavelmente conseguirá a comutação da pena, mas quando Selma descobre que Kathy o pagou com o dinheiro da operação de Gene, ela o dispensa.

Selma briga com Kathy por ela ter usado o dinheiro de Gene, pois se ele não for operado dentro de um mês não haverá cura para sua doença, e isso é tudo o que importa para ela. Quando Kathy, muito chateada, diz que Gene precisa de uma mãe, ela diz que ele precisa é de seus olhos. “Listen to reason once”²⁰⁶, diz Kathy tentando convencê-la. “I listen to my heart”²⁰⁷, diz Selma.

Selma dispensa o advogado e se diz preparada para cumprir sua pena. Jeff vai visitá-la. Ele tenta convencê-la a ligar para Gene, e diz que ele queria ser a pessoa presente na execução de Selma, mas ele é muito novo para isso. Jeff diz que se Selma quiser, ele estará lá. Ela diz que se ele puder suportar, ela gostaria que ele fosse. Ele chora e ela, também chorando, tenta confortá-lo. Ele lhe pergunta porque ela teve o bebê, se sabia que ele teria a mesma doença que ela. Ela diz que só queria segurar um bebê em seus braços. Jeff diz que a ama.

Brenda vai buscar Selma para que a levem à outra ala, para seu último dia. Na nova cela, Selma permanece, todo o tempo, deitada, chorando baixinho. Quando chega a hora de levarem-na para a execução, ela chora muito e não consegue levantar-se. Os policiais estão dispostos a levá-la à força, mas Brenda vem em seu auxílio, dizendo que ela pode caminhar sozinha. Selma, contudo, não consegue dar nem um passo. Brenda diz que fará barulhos para que ela siga e que contarão, juntas, passo a passo até que ela chegue. Selma chora muito, tentando seguir Brenda, mas o barulho dos passos e a contagem ritmada de Brenda disparam outro devaneio musical de Selma. Sua canção agora conta os passos do

²⁰⁶ Tradução: “Ouça à razão pelo menos uma vez”. (Tradução nossa).

²⁰⁷ Tradução: “Eu ouço ao meu coração”. (Tradução nossa).

corredor da morte. Ela passa por outros condenados e os policiais conduzem-na até a sala de execução. O tempo inteiro ouve-se a contagem sussurrada de Brenda, e os passos de seus sapatos. Quando a contagem chega aos 107 passos, a música é bruscamente interrompida e Selma já está na sala de execução.

Selma está posicionada na marca, e emudece à solicitação de suas últimas palavras. Ao colocarem o capuz sobre sua cabeça, ela cai no chão. Kathy está presente para assistir a execução. Selma chora muito e Brenda vai socorrê-la. A despeito dos protestos desta última, os outros policiais prendem Selma a uma prancha, para que ela fique de pé. Selma diz que tem muito medo. Linda, também está na platéia, de cabeça baixa, e Kathy chora muito. Quando recolocam o capuz, Selma grita desesperada e diz que não consegue respirar. O capuz faz parte do regulamento, mas Selma não pára de gritar que não consegue respirar e que ninguém havia lhe dito nada sobre o capuz. Brenda retira o capuz, alegando que ele não tem utilidade já que ela é cega. Um dos policiais diz que não pode fazer nada já que o regulamento diz que ela deve usar o capuz. Brenda diz que não se importa com o regulamento e que a mulher é cega e que, portanto não precisa de um capuz. O supervisor, então, diz que vai dar um telefonema para consultar seu superior a respeito desta situação, que ele considera irregular. Ele liga e o supervisor pede que ele espere o seu telefonema de volta. A situação de espera se prolonga e gera um desconforto enorme na platéia que assiste à execução de Selma.

Selma continua gritando muito, e chama repetidamente o nome de seu filho. Kathy percebe uma escada que liga o andar onde ela está à sala ao pavimento superior onde se encontra Selma, e corre até ela. Kathy a beija e lhe entrega os óculos de Gene Diz a ela que ele fez a cirurgia, que tudo correu bem, e que ele está do lado de fora da penitenciária. Enquanto os policiais retiram Kathy daquele pavimento, ela grita a Selma que ela estava certa, e que ela deve ouvir seu coração.

Selma agora chora baixinho e começa a cantar uma música para seu filho, em que lhe diz que não há nada a temer e que esta é a penúltima canção. Segue-se a letra da música.

Dear Gene, of course you are here
And now it's nothing to fear
Oooh, I should have known
Oooh, I was never alone

This isn't the last song
There is no violin
The choir is so quiet
And no one takes a spin
This is the next to last song
And that's all, all

Remember what I have said
Remember, wrap up the bread
Do this, do that, make your bed

This isn't the last song
There is no violin
The choir is quiet
And no one takes a spin
This is the next to last song.²⁰⁸

Selma canta a música praticamente inteira enquanto o telefone não toca. A situação é de desconforto geral, os policiais não sabem o que fazer. Ela segue cantando. O telefone toca e esta é a confirmação para a execução. A canção de Selma é interrompida quando ela cai no buraco. Os óculos de Gene caem no chão. Brenda chora. Vemos Selma pendendo, com a corda no pescoço. Linda e alguns homens estão sentados de costas para a câmera. Aparece na tela a frase: "They say it's the last song. They don't know us. You'll see it's only the last song if we let it be".²⁰⁹ Ao fundo os policiais fecham as cortinas. A câmera deriva lentamente para o andar superior revelando Brenda, sozinha, olhando para o buraco no chão. A câmera continua subindo e a tela escurece.

Nos créditos finais são mostradas diferentes cenas do filme, acompanhadas pelo nome dos

²⁰⁸ Tradução: "Caro Gene, claro que você está aqui. E agora não há nada a temer. Oooh, eu deveria saber. Oooh, eu nunca estive sozinha. Esta não é a última canção. Não há violinos. O coro está quieto. E ninguém gira sobre si mesmo. Esta é a penúltima canção. E isto é tudo. Tudo. Lemre-se do que eu disse. Lembre-se de cobrir o pão. Faça isso, faça aquilo, arrume sua cama. Esta não é a última canção. Não há violinos. O coro está quieto. E ninguém gira sobre si mesmo. Esta é a penúltima canção". (Tradução nossa).

²⁰⁹ Tradução: "Eles dizem que esta é a última canção. Eles não nos conhecem. Você verá. Esta só será a última canção se deixarmos que seja". (Tradução nossa).

atores e de uma música cantada por Björk.

A estrutura melodramática de *Dançando no Escuro* é muito semelhante à de *Ondas do Destino*. Se no último a narrativa gira em torno do sacrifício da protagonista na tentativa vã de salvar seu marido, no primeiro é o amor materno que move a atitude sacrificante. Em ambos os casos são os laços de família e os pactos melodramáticos que sustentam a narrativa e que movem as operações de exposição do sofrimento e a solicitação do compadecimento melodramático.

Assim como em *Ondas do Destino*, temos em *Dançando no Escuro*, uma amiga que acompanhará a protagonista durante toda a narrativa. Enquanto no primeiro era Dodo quem estava sempre pronta a amparar e proteger Bess, no segundo é a fiel escudeira Cvalda (Kathy), que acompanha Selma até seu sacrifício final, tentando confortá-la e protegê-la. Assim como Dodo, Kathy é o elo de ligação entre a protagonista, seus devaneios e a realidade que ela deve vivenciar. Kathy compartilha com ela a sua paixão por musicais e divide o dia a dia na fábrica, tentando na medida do possível, fazer com que ela sonhe um pouco menos no intuito de protegê-la.

As cenas de Selma trabalhando na fábrica são filmadas de forma que Selma apareça com as mãos debaixo da prensa, tocando chapas de aço afiadas, ou colocando mais de uma chapa na prensa, sem que nos seja mostrado que ela já retirou a primeira. A opção por estes enquadramentos e este tipo de montagem que enfatiza as situações de perigo, coloca o espectador em posição de alerta, esperando que a qualquer momento vá acontecer um acidente ou que Selma venha a quebrar um equipamento. O que finalmente acontece na cena em que Selma é despedida por colocar duas chapas na prensa quebrando o aparelho. Quando Selma vai para o turno da noite, a rapidez exigida no trabalho e o conhecimento do espectador de que sua visão está cada vez pior – “It’s always so dark in here?”²¹⁰, diz Selma à supervisora em sua primeira vez no turno da noite. “It is the same as the day light”²¹¹, replica a supervisora – reforçam a estratégia, aumentando a sensação de angústia

²¹⁰ Tradução: “É sempre tão escuro aqui?”. (Tradução nossa).

²¹¹ Tradução: “A iluminação é a mesma que durante o dia”. (Tradução nossa).

gerada pela expectativa de que algo de ruim esteja prestes a acontecer. Esta estratégia é comum na filmografia de Lars Von Trier e já foi abordada na trilogia anterior. A criação da expectativa de uma catástrofe eminente ajuda a construir a sensação de fracasso futuro, estratégia fundamental para o efeito de angústia e impotência perante o fracasso iminente.

Os indicativos do fracasso de Selma estão intimamente relacionados à sua personalidade sonhadora. Kathy a alerta mais de uma vez para que ela pare de sonhar acordada e tenha cuidado com as máquinas ou poderá se acidentiar gravemente. As cenas dos devaneios musicais de Selma, intercaladas com as cenas em que ela opera distraidamente máquinas perigosas colaboram para atrelar o futuro insucesso de Selma à sua falta de pragmatismo, ao seu hábito de sonhar acordada. Esta estratégia coloca o espectador em posição de simpatia para com Selma - cuja única possibilidade de escapar da dura realidade que a cerca é o devaneio que ela associa à sua paixão por musicais, gênero no qual “nada de ruim acontece”, segundo a personagem – construindo o vínculo afetivo com a protagonista que ancora a solicitação do compadecimento perante o sacrifício da personagem.

A oposição racional x emocional, elemento característico da representação melodramática, é garantida pelo contraponto criado entre o dia a dia árido e perigoso da fábrica e os devaneios musicais de Selma, e corroborada, posteriormente, pela obstinação de Selma em sacrificar-se, a fim de salvar seu filho da cegueira. Esta oposição é ilustrada pelo diálogo entre Selma e Kathy, quando a última vai visitar a primeira na cadeia. “Listen to reason once”²¹², diz Kathy tentando convencer Selma a aceitar o advogado pago com o dinheiro da operação de seu filho. “I listen to my heart”²¹³, replica Selma, reafirmando a disjunção melodramática entre razão e emoção, que elege o terreno emocional como representante dos valores morais e espirituais depositados no sujeito, foco da narrativa melodramática.

Esta estratégia é reforçada pela encenação que alterna a câmera solta e tremulante, que privilegia os planos fechados e os movimentos de câmera constantes da trajetória de Selma, com os planos fixos e gerais da encenação da parte musical que ao invés da

²¹² Tradução: “Ouça à razão pelo menos uma vez”. (Tradução nossa).

²¹³ Tradução: “Eu ouço o meu coração”. (Tradução nossa).

personalidade dos planos fechados e médios da trajetória de Selma, contempla o grande número de personagens envolvidos nas coreografias da parte musical. Criando assim um contraponto visível e bastante marcante entre a dura “realidade” fílmica de Selma e seus sonhos musicais nos quais ela se refugia.

Vale notar que as partes musicais de *Dançando no Escuro* são filmadas com cerca de cem câmeras digitais ao mesmo tempo, como forma de tentar reproduzir as coreografias em tempo real o que favorece a encenação das coreografias e possibilita uma montagem bastante dinâmica, com um grande número de planos por cena. Ao contrário, da encenação da trajetória de Selma, que privilegia a mudança de enquadramento de um personagem a outro através da movimentação da câmera dentro de um mesmo plano.

A utilização da música, como forma de ênfase dramática, elemento melodramático por excelência, ganha em *Dançando no Escuro* o auxílio luxuoso das coreografias musicais que reforçam a estratégia enfática, auxiliando na criação do vínculo afetivo e na solicitação do compadecimento.

Também como em *Ondas do Destino*, a força motriz da narrativa de *Dançando no Escuro* são os juramentos e pactos melodramáticos que põem à prova o caráter virtuoso da personagem, promovendo seu posterior reconhecimento através da atitude sacrificante. No caso de *Dançando no Escuro*, o pacto melodramático é explorado reiteradamente provocando a hiper-exposição do sofrimento e a conseqüente hiper-solicitação do compadecimento. Algumas cenas do filme ilustram este argumento, como por exemplo, o momento em que Selma desiste do papel principal de Maria, na peça teatral *The Sound of Music*, que ela vinha ensaiando ao longo do filme. Diante da impossibilidade de seguir com os ensaios, devido a sua cegueira em estágio avançado, Selma prefere retirar-se da peça. Contudo ela deve cumprir o juramento melodramático de não revelar a ninguém a sua doença para que seu filho não fique sabendo ser portador da mesma condição e não venha a ter a doença prematuramente devido ao abalo emocional. Assim, Selma prefere negar a sua paixão pelos musicais a revelar o verdadeiro motivo da desistência. A cena é construída de maneira a carregar os diálogos de um tom fortemente emocional que culmina

com a negação de Selma. I shouldn't be wasting my time on something that isn't that important really"²¹⁴, diz Selma. "But I thought that you lived for musicals. So you have been pretending the whole time?"²¹⁵, diz o diretor da peça. "Yes I've just been pretending"²¹⁶, diz Selma quase chorando.

Em outro momento, quando Selma vai à casa de Bill e Linda a acusa de ter tentando seduzir seu marido e ordena que ela deixe sua propriedade, Selma também não viola o pacto que fez com Bill de não revelar o segredo compartilhado.

A seqüência do julgamento é, contudo, o teste maior que visa provar o caráter virtuoso de Selma e seu comprometimento com os pactos melodramáticos estabelecidos no filme até então. Mesmo acuada e correndo o risco de ser condenada à execução por enforcamento, Selma mantém-se firme em sua disposição de cumprir seus juramentos. A cena é construída de forma a colocar sua disposição a prova seguidamente. O promotor lhe faz perguntas que envolvem os dois segredos, uma após a outra acuando a personagem em uma armadilha construída pelo filme de forma a pô-la em cheque e testar a virtude de seu caráter e o seu comprometimento com os pactos melodramáticos que ela firmou.

Os julgamentos são uma estratégia comum em narrativas melodramáticas, e servem como forma de execração pública do personagem virtuoso, o que favorece o seu posterior reconhecimento através da atitude sacrificante²¹⁷. Brooks (1976), traz um exemplo da peça *Le Chien de Montargis*, de Guilbert de Pixérécourt, um dramaturgo francês do século XIX, famoso por seus melodramas, em que um personagem, que também sofre de uma deficiência física, neste caso a mudez, é julgado publicamente por um crime que não cometeu, sem chance de defesa: "Temos então esta peça dramatúrgica intensamente

²¹⁴ Tradução: "Eu não deveria gastar meu tempo em algo que não seja tão importante". (Tradução nossa).

²¹⁵ Tradução: "Mas eu achei que você vivesse para os musicais. Quer dizer que você fingiu durante todo este tempo?". (Tradução nossa).

²¹⁶ Tradução: "Sim, eu fingi". (Tradução nossa).

²¹⁷ Nos filmes melodramáticos lançados entre as décadas de 1930 e 1950, nos Estados Unidos, os julgamentos serviam ainda a um propósito punitivo. Os filmes deste período deviam adequar-se ao "*Decency Code*", código moral que vigorou desde de 1934 até a meados da década de 1950, e que postulava que os crimes e outros delitos, como prostituição ou desvio de conduta sexual e/ou moral deveriam ser punidos com a morte. Esta informação é importante na medida em que os filmes deste período são a referência melodramática maior de *Dançando no Escuro*.

emocional: um homem inocente e digno de compaixão enfrentando uma condenação por assassinato diante de um júri impiedoso e impossibilitado de falar em sua defesa”.²¹⁸ (p. 58)

É impossível deixar de perceber a semelhança com o julgamento de Selma, a única diferença entre um caso e outro é que o que impede Selma de falar em sua defesa não é a mudez, mas o comprometimento incondicional com os juramentos melodramáticos.

Os juramentos e pactos melodramáticos têm também a função de estabelecer o dilema moral da narrativa e disparar a “corrida contra o relógio”, na qual o personagem lutará contra o tempo em busca da salvação. Neste caso, o objeto de salvação não é Selma, mas o “outro” a quem ela tenta salvar, seu filho Gene. Assim, sua resignação diante da morte provoca um processo de inversão do elemento melodramático no qual a espera tornar-se o elemento fundamental. A certeza da morte e a espera do desfecho sacrificante é um elemento através do qual tanto *Ondas do Destino*, quanto *Dançando no Escuro*, constroem o efeito de angústia, perante a impotência. Impotência do espectador que construiu com as personagens um vínculo afetivo e que agora, aguarda pela morte inevitável das protagonistas.

Em *Dançando no Escuro* a espera pela morte é levada ao extremo na cena final da execução de Selma. O artifício, utilizado pelo filme, da ligação telefônica que confirmará a execução de Selma, sem o capuz normalmente utilizado em enforcamentos, prolonga a expectativa pelo desfecho sacrificante, ampliando o efeito de angústia e impotência diante da morte. Alia-se a esta estratégia uma outra, o uso da música como elemento enfático que sublinha o padecimento e solicita a piedade do espectador.

No que diz respeito à encenação, *Dançando no Escuro* segue a cartilha da trilogia, utilizando os mesmos recursos de filmagem e montagem que marcam os outros dois filmes: a câmera solta e a montagem de cortes perceptíveis. Novamente o filme aproxima-

²¹⁸ No original: “One has, then, this impressive piece of highly emotional dramaturgy: a sympathetic and innocent young man facing a charge of murder before an imposing court, and unable to speak in his

se de *Ondas do Destino*, em sua estratégia de intercalar a encenação da trajetória de suas heroínas, que seguem o padrão de encenação de filmagem e montagem supracitado, com partes que fogem a esta encenação, privilegiando os planos abertos, fixos e com larga utilização de música.

4.4 – CONSIDERAÇÕES FINAIS SOBRE A TRILOGIA DO CORAÇÃO DE OURO:

Acreditamos ter demonstrado a hipótese de que os filmes desta trilogia apropriam-se do modo de representação melodramático agenciando seus principais elementos formadores, a fim de configurar uma experiência fílmica própria, cujos principais efeitos são a angústia derivada da impotência e o compadecimento. Os meios utilizados para tanto foram o estabelecimento primeiro do caráter altruísta das personagens, a apresentação dos indicativos de seus futuros fracassos e a hiper-exposição do sofrimento sacrificante, através da reiteração.

Em uma entrevista, Lars Von Trier, reflete sobre a sua escolha de realizar um musical melodramático em *Dançando no Escuro*:

Às vezes eu procuro voltar no tempo e reencontrar a fascinação que eu tinha, na minha infância, quando eu assistia musicais na televisão, aqueles com o Gene Kelly. Eles eram muito encantadores e eu pensei que talvez eu pudesse recriar um pouco deste sentimento. Eu não vejo muitos musicais hoje em dia, mas naquele tempo eu os via montes de vezes.

(...) Eu acredito que os musicais sejam parte da família do melodrama, mas os que eu assistia quanto criança, nunca eram realmente perigosos. Você não chorava. Musicais são como operetas; eles são caracterizados pela leveza. Como gênero eles não demandam muito de você, quase nada. Os primeiros musicais que assisti eram muito leves. Então conheci um fantástico "West Side Story", este era mais como uma estória dramática.

A diferença entre uma ópera e uma opereta é que a “coisa pesada” está na ópera. (...) O que eu gostaria de alcançar com *Dançando no Escuro* é que o espectador leve as coisas seriamente como acontece com as

óperas. Há alguns anos atrás, as pessoas realmente choravam em óperas. Eu acredito que é uma habilidade ser capaz de encontrar tal emoção em algo tão estilizado. Eu adoraria me sentir tão comovido por alguém que está sendo assassinado com uma espada de papelão...²¹⁹

Esta declaração de Lars Von Trier, vai ao encontro tanto de nossas intuições primeiras, quanto de algumas das conclusões a que chegamos ao logo desta trajetória investigativa. Acreditamos que, não apenas *Dançando no Escuro*, mas os filmes da Trilogia do Coração de Ouro, de uma forma geral, pretendem ser uma apropriação do modo de representação melodramático provocando o sofrimento e o compadecimento, em limites extremos. Filmes que transformam o compadecimento melodramático em angústia, um estado de consternação profunda em que ansiedade mistura-se a sensação de impotência, diante do fracasso, do sacrifício voluntário e da morte.

A encenação destes filmes, elaborada para colocar as protagonistas como foco principal da atenção – em termos de enquadramento, iluminação e montagem – ao mesmo tempo em que simula uma experiência testemunhal por parte do espectador, soma-se á hiper-exposição narrativa do sofrimento - própria do modo de representação melodramático - criando uma realidade fílmica, em muitos momentos insuportável, sufocante, angustiante. A proximidade construída entre espectador e personagem propõe, como efeito, uma impotência que deriva da simulação do testemunho, do fingimento da presença, quase como se o espectador se sentisse apto a interferir na trajetória das personagens evitando a atitude sacrificante, e livrando-as de seus desfechos funestos. No entanto, esta interferência é impossível, e o espectador assiste impotente ao martírio voluntário das personagens.

O sacrifício das heroínas da Trilogia do Coração de Ouro, não pretende provocar a restauração de uma ordem perturbada e posteriormente reestabelecida pelo sacrifício dignificante, como é comum em algumas narrativas melodramáticas. O martírio consciente e voluntário destas heroínas provoca, sim, o reconhecimento da virtude, mas a dignidade conferida pelo sacrifício, não visa nestes filmes, mitigar o sofrimento no espectador. A

²¹⁹ Disponível em: http://www.geocities.com/lars_von_trier2000/index1.html. Acesso em: 13 de novembro de 2006.

reiteração da sensação angustiante é cuidadosamente elaborada para durar, para persistir quando hiper-solicitada.

CONCLUSÃO

De forma geral acreditamos que esta dissertação conseguiu alcançar os objetivos principais a que se propôs. Por um lado, estabelecer parâmetros de classificação a partir de uma contextualização histórica e social para compreender e analisar o modo de representação melodramático no cinema contemporâneo. Por outro lado, identificar em filmes de cineastas contemporâneos, como Lars Von trier, o agenciamento de estratégias melodramáticas e seus efeitos pretendidos. Para Tanto, selecionamos e examinamos os filmes da Trilogia do Coração de Ouro.

Enquanto experiência analítica, esta trajetória de pesquisa exigiu a busca pelo desenvolvimento de duas capacidades distintas, a saber: a investigação do modo de representação melodramático e a análise de agenciamentos e efeitos, em determinadas obras destes modos de representação. Ficou evidente que uma primeira capacidade não persiste sem a outra. Ficou claro, ainda, que esta experiência como um todo estimulou à indagações sistêmicas sobre o lugar dos gêneros no funcionamento das obras de arte e no processo comunicativo em geral. Dito de outra forma, permitiu aprimorar o entendimento das relações que se estabelecem no âmbito do processo comunicativo, sejam elas entre espectador e obra, entre as obras e outras obras a elas anteriores ou posteriores e entre espectador e obras num determinado momento histórico e social.

Sabemos que esta dissertação não pôde dar conta das muitas variáveis envolvidas neste processo comunicativo. Algumas questões suscitadas ao longo da trajetória investigativa permanecem superficialmente tocadas, como, por exemplo, a contribuição do modo de representação melodramático para a conformação da experiência moderna e para a construção de um imaginário associado ao ‘popular’. Chamou-nos a atenção, especialmente, a presença do homem comum, do personagem ordinário, buscando criar uma representação genérica deste tipo abstratamente chamado de “popular”, tanto no interior das narrativas melodramáticas, quanto no seu endereçamento. O processo que permitiu o estabelecimento do gênero melodramático na França pós-revolucionária, parte da perspectiva de tentar contar histórias de tipos populares; escritas por tipos populares, ou

pelo menos por alguém que conheça esse universo, e endereçadas à uma população de proletários, operários, pequenos burgueses, autônomos etc.

O que seria exatamente este tipo popular? Quais os elementos que conformam esta abstração genérica? Quais os processos que elegeram estas estórias e estes personagens e não outros? O que garante a sobrevivência pós-moderna do melodrama? Estaria ela associada, justamente à sobrevivência deste imaginário e à tentativa constante de adequar os modos de sua representação às questões correntes? Estas são algumas das perguntas que se encontram apenas formuladas e brevemente tocadas e as quais esta dissertação não pôde responder. Em algum momento nos interessaria retornar a elas, como forma de apresentar alguma contribuição ao entendimento de um imaginário representativo tão difundido e tão resistente a ponto de sobreviver há pelo menos três séculos, adequando-se às mudanças históricas e sociais e conformando um imaginário tão novo quanto antigo, tão original quanto modelar, tão resistente quanto maleável.

Acreditamos ainda que, se o modo de representação melodramático é pródigo em adaptar-se às novas questões sociais e tecnologias emergentes, como forma de sobrevivência, o cinema certamente contribuiu, no início do século passado para a conformação deste imaginário melodramático, conformando, no século XX, uma de suas mais importantes variantes e constituindo-se em uma das principais vias de sua propagação. A organização dos elementos tradicionalmente melodramáticos, pelo cinema, certamente ajudou a conformar no século XXI, muito das manifestações audiovisuais de cunho melodramático que conhecemos hoje.

Enquanto experiência investigativa, a análise de produtos audiovisuais coloca alguns desafios que nos esforçamos para superar, como, por exemplo, a apresentação dos resultados da análise em forma de texto, a superação de hábitos ou pré-concepções pessoais que possam influenciar o olhar do analista sobre o filme ou ainda desafios de ordem prática como dificuldade em encontrar alguns dos filmes em questão. Acreditamos, que ainda que cientes dos desafios, eles continuam sendo obstáculos consideráveis e que nos dedicamos a superar, exercitando a construção textual para que ela permanecesse fiel

ao filme, tentando levar o leitor a enxergar, na medida do possível, os elementos nele considerados importantes para examinar as estratégias melodramáticas. Buscamos exercitar a abstração e o olhar, fazendo o esforço de ir ao filme em si mesmo e às afetações por ele pretendidas. No que diz respeito ao material, alguns destes filmes ainda encontram-se inéditos no Brasil, como é o caso de *Epidemic* o que nos tomou muitas horas de pesquisa e procura.

Acreditamos, assim, que esta experiência nos tenha sido muito rica e proveitosa para próximos trabalhos, tanto no que diz respeito à investigação da representação melodramática, quanto à análise de filmes e produtos audiovisuais.

Por fim, esperamos ter contribuído, ainda que modestamente e no limite dos desafios propostos por esta investigação, para a compreensão das relações entre melodrama e o cinema, visando aprimorar o entendimento de um imaginário melodramático que se configurou atrelado à experiência moderna, e que ao nosso ver, continua, ainda hoje, permeando os mais diferentes materiais expressivos, nos mais diversos meios de comunicação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDREW, J. Dudley. **As principais teorias do cinema**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989.
- ARISTÓTELES. **Arte Poética**. São Paulo: Martin Claret, 2002.
- AUMONT, Jaques, BERGALA, Alain, MARIE, Michel et al. **A estética do filme**. Campinas: Papirus, 1995.
- AUMONT, Jaques. **A Imagem**. Capinas: Papirus Editora, 2001.
- BAKER, H. Barton. **The Old Melodrama**. Belgravia, 50.199, may 1883.
- BAZIN, André. **What is Cinema?**. 2 vols. Trad e org. Hugh Gray. Berkley: University of California Press, 1957. [Trad. Bras.: **O cinema: Ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1992].
- BENTLEY, Eric. **The Life of Melodrama**. New york: Atheneum, 1964.
- BOOTH, Michael, R. **English Melodrama**. London: Herbert Jenkins, 1965.
- BOURDIEU, Pierre. **As Regras da Arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BROOKS, Peter. **Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess**. New Haven and London: Yale University Press, 1976.
- BUÑUEL, Luis. **Meu Último Suspiro**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1982.
- BYARS, Jackie. **All That Hollywood Allows: Re-reading Gender in 1950s Melodrama**. The University of North Carolina Press, 1991.
- CAMPER, Fred. **The Films of Douglas Sirk**. Revista Screen 12.2, 1971.
- CARRIERE, Jean Claude. **A Linguagem Secreta do Cinema**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1995.
- ECO, Umberto. **Seis Passeios pelos Bosques da Ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- _____. **Lector in Fabula**. A cooperação interpretativa nos textos narrativos. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- _____. **Interpretação e superinterpretação**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- _____. **Obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- EINSENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.
- ELEASSER, Thomas. **Tales of Sound and Fury: Oservations on the Family Melodrama**. Monogram 4, 1972.
- GLEDHILL, Christine. **Home is Where the Heart is**. Studies in Melodrama and The Woman's Film. Londres: British Film Institute, 1987.
- GOLIOT-LÉTÉ, Anne; VANOYE, Francis. **Ensaio Sobre Análise Fílmica**. Campinas: Papirus, 1994.
- GOMES, Wilson. **Princípios de Poética** (com ênfase na poética do cinema). In: Comunicação, Representação e Práticas sociais, nº 21, 2004. 93-124p.
- _____. **A poética do cinema e a questão do método em análise fílmica**. Não publicado. Salvador, 2002.
- HADON, Archibald. **Sensational Melodrama: Extreme Popularity of the Drama of Crime**. London Daily Express, August 28, 1905.
- HEILMAN, Robert. **Tragedy and Melodrama: Speculation on Generic Form**. Texas Quarterly 3.2, 1960.
- _____. **Tragedy and Melodrama: versions of Experience**. Seattle: University of Washington Press, 1968.
- JAKOBSON, Roman. **Linguística. Poética. Cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

- KLINGER, Bárbara. **Melodrama and Meaning: History, Culture, and the films of Douglas Sirk.** EUA, 1994
- MACCABE, Colin. **Tracking the signifier: Theoretical essays: Film, linguistics, literature.** Mineapolis: University of Minnesota Press, 1985.
- MAYER, David. **The Music of Melodrama.** In Bradby et al. 1981
- METZ, Christian. **The Imaginary Signifier.** Revista Screen 16.2, 1975.
- _____. **A significação no cinema.** São Paulo: Perspectiva, 1972.
- MULVEY, Laura. **Visual Pleasure and Narrative Cinema.** Revista Screen 22.1, 1981.
- _____. **Notes on Sirk Melodrama.** Revista Movie 25, 1977-78.
- NOWELL-SMITH, Geoffrey. **Minelli and Melodrama.** Revista Screen 18.2, 1977.
- OROZ, Silvia. **Melodrama: O cinema de lágrimas da América Latina.** Rio de Janeiro: Rio Fundo Editora, 1992.
- POLLOCK, Griselda. **Report on the Weekend School.** Revista Screen 18.2 (1977). 64p.
- RAHILL, Frank. **The World of Melodrama.** Philadelphia: University of Pensilvania Press, 1967.
- RICOUER, Paul. **Tempo e Narrativa.** vols. 1, 2 e 3. São Paulo: Papyrus, 1995.
- SALLY, Mitchell. **Sentiment and Suffering: Women's Recreational Readings in the 1809s.** Victorian Studies, vol21, nº 1, Outono de 1977.
- SANTOS, Amaranta César. **A Rosa Azul.** Um Estudo Poético do Cinema de David Lynch. UFBA, 2002.
- SARRIS, Andrew. **The American Cinema: Directors and Directions.** New York: Dutton, 1968.
- SCHAEFFER, Jean Marie. **Por qué la ficción?.** Espanha: Ediciones Lengua de Trapo, 2002.
- SHOWALTER, Elaine. **Desperate Remedies: Sensation Novels of the 1860s.** The Victorian Newsletter, nº 49, primavera de 1976.
- SINGER, Ben. **Melodrama and Modernity: Early Sensational Cinema and Its Contexts.** New York: Columbia University Press, 1991.
- STAM, Robert. **Introdução à Teoria do Cinema.** Campinas: Ed. Papyrus, 1941
- SYMPHER, Wylie. **Aesthetic of Revolution: the Marxist Melodrama.** In Corrigan, Robert W. (ed.), *Tragedy: Vision and Form* (New York: New York University Press, 1965).
- TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo.** São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- TODOROV, Tzvetan. **Os Gêneros do Discurso.** São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1980.
- VARDAC, Nicholas. **Stage to Screen: Theatrical Origins of Early Film.** Cambridge: Harvard University Press, 1949.
- VICINUS, Marta. **Helpless and Unfriended: Nineteen-Century Domestic Melodrama.** New Literary History 13.1, 1981.
- XAVIER, Ismail. **O Olhar e a Cena.** São Paulo: Ed. Cosac & Naif, 2003.
- WALKOWITZ, Judith. **City of Dreadful Delight: Narratives of Sexual Danger in Late Victorian London.** Chicago: University of Chicago Pres, 1992.
- WILLEMEN, Paul. **Distanciation and Douglas Sirk.** Screen 12.2. 1971.
- WILLIAMS, Linda. **Playing the Race Card: Melodramas of Black and Withe from Uncle Tom to O.J. Simpsons.** Estados Unidos da América: Princeton University Press, 1946.
- WILLIAMS, Raymond. **Modern Tragedy.** London: Chatoo and Windus, 1966.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

Lars Von Trier (Filmes citados):

Forbrydelsens Element (Elemento do Crime)

Direção: Lars von Trier.

Roteiro: Niels Vørsel; William Quarshie.

Direção de Fotografia: Tom Elling.

Produção Executiva: Peter Holst.

Trilha sonora original: Bo Holten.

Montagem: Tómas Gislason.

Elenco: Michael Elphick (Fisher); Esmond Knight (Osborne); Me Me Lai (Kim); Jerold Wells (Kramer).

35mm. Cor. Mono. 104 min.

Dinamarca, maio de 1984.

Epidemic

Direção: Lars von Trier

Roteiro: Niels Vørsel; Lars von Trier

Direção de Fotografia: Henning Bendtsen

Produção: Jacob Eriksen

Trilha sonora original: Peter Bach

Trilha sonora não original: Richard Wagner (a ópera "Tannhäuser")

Montagem: Thomas Krag; Lars von Trier

Elenco: Niels Vørsel (Niels Vørsel); Lars von Trier (Lars von Trier); Svend Ali Hamann (Svend); Gitte Lind (Gitte); Claes Kastholm Hansen (Claes); Cæcilia Holbek Trier (Cæcilia)

16mm / 35mm. Preto e Branco. Mono. 106 min.

Dinamarca, setembro de 1987.

Europa

Direção: Lars von Trier.

Roteiro: Niels Vørsel; Lars von Trier.

Direção de Fotografia: Henning Bendtsen; Edward Klosinski; Jean-Paul Meurisse.

Produção Executiva: Patrick Godeau; François Duplat.

Trilha sonora original: Joachim Holbek.

Montagem: Hervé Schneid.

Elenco: Jean-Marc Barr (Leopold Kessler); Barbara Sukowa (Katharina Hartmann); Udo Kier (Lawrence Hartmann); Ernst-Hugo Järegård (Uncle Kessler); Jørgen Reenberg (Max Hartmann); Max von Sydow (narrador); Lars Von Trier (judeu).

35mm. Preto e Branco / Cor (*Pahtécolor*). Dolby SR. 112 min.

Alemanha, junho de 1991.

Breaking the Waves (Ondas do Destino)

Direção: Lars von Trier.

Roteiro: Lars von Trier; Peter Asmussen.

Direção de Fotografia: Robby Müller.

Produção Executiva: Lars Jönsson.

Montagem: Anders Refn.

Elenco: Emily Watson (Bess Mc Neill); Stellan Skarsgård (Jan Nyman); Katrin Cartlidge (Dodo Mc Neill); Jean-Marc Barr (terry); Adrian Rawlins (Dr. Richardson); Jonathan Hackett (pastor).

35mm (anamorphic). Cor (*Eastmancolor*). Dolby Digital. 153 min.

EUA, novembro de 1996.

The Kingdom - TV

Direção: Lars Von Trier; Morten Arnfred

Roteiro: Tómas Gislason; Niels Vørsel

Direção de Fotografia: Eric Kress

Trilha sonora original: Joachim Holbek

Montagem: Molly Marlene Stensgård; Jacob Thuesen

Elenco: Ernst-Hugo Järegård (Helmer); Kirsten Rolffes (Sigrid Drusse); Holger Juul Hansen (Moesgaard); Søren Pilmark (Krogshøj); Ghita Nørby (Rigmor); Jens Okking (Bulder); Otto Brandenburg (Hansen); Annevig Schelde Ebbe (Mary); Baard Owe (Bondo); Birgitte Raaberg (Judith); Peter Mygind (Mogge);

16 mm / vídeo. Cor. Dolby. 280 min.

Dinamarca, novembro de 1994.

Idioterne (Os Idiotas)

Direção: Lars Von Trier

Roteiro: Lars Von Trier

Direção de Fotografia: Casper Holm; Jesper Jargil; Kristoffer Nyholm; Lars von Trier.

Produção Executiva: Svend Abrahamsen; Dag Alveberg; Peter Aalbæk Jensen.

Montagem: Molly Marlene Stensgård

Elenco: Bodil Jørgensen (Karen); Jens Albinus (Stoffer); Anne Louise Hassing (Susanne); Troels Lyby (Henrik); Nikolaj Lie Kaas (Jeppe); Louise Mieritz (Josephine); Henrik Prip (Ped); Luis Mesonero (Miguel); Knud Romer Jørgensen (Axel); Trine Michelsen (Nana); Anne-Grethe Bjarup Riis (Katrine).

Formato de captação: vídeo (PAL). Formato final: 35mm. Cor. Dolby SR. 117 min.

Bélgica, maio de 1998.

Dancer in the Dark (Dançando no Escuro)

Direção: Lars Von Trier

Roteiro: Lars Von Trier

Direção de Fotografia: Robby Müller

Produção Executiva: Peter Aalbæk Jensen; Lars Jönsson; Marianne Slot

Trilha sonora original: Björk

Montagem: François Gédigier; Molly Marlene Stensgård

Elenco: Björk (Selma Jezkova); Catherine Deneuve (Kathy); David Morse (Bill Houston); Peter Stormare (Jeff); Joel Grey (Oldrich Novy); Cara Seymour (Linda Houston); Vladica Kostic (Gene Jezkova); Jean-Marc Barr (Norman).

Formato de captação: DVCAM. Formato final: 35mm. Cor. Dolby Digital. 140 min.

EUA, outubro de 2000.

Dogville

Direção: Lars Von Trier

Roteiro: Lars Von Trier

Direção de Fotografia: Anthony Dod Mantle

Produção Executiva: Peter Aalbæk Jensen; Lene Børglum; Peter Garde; Lars Jönsson; Marianne Slot

Montagem: Molly Marlene Stensgård

Elenco: Nicole Kidman (Grace Margaret Mulligan); Harriet Andersson (Gloria); Lauren Bacall (Ma Ginger); Jean-Marc Barr (The Man with the Big Hat); Paul Bettany (Tom Edison); Blair Brown (Mrs. Henson); James Caan (The Big Man); Patricia Clarkson (Vera); Jeremy Davies (Bill Henson); Ben Gazzara (Jack McKay); Philip Baker Hall (Tom Edison Sr.); Thom Hoffman (Gangster); Siobhan Fallon (Martha (as Siobhan Fallon Hogan); John Hurt (Narrator (voice)); Zeljko Ivanek (Ben).

Formato de captação: Vídeo (PAL) / Vídeo (HDTV). Formato final: 35mm. Cor. Dolby Digital. 178 min.

Bélgica, maio de 2003.

Manderlay

Direção: Lars Von Trier

Roteiro: Lars Von Trier

Direção de Fotografia: Anthony Dod Mantle

Produção Executiva: Lene Børglum; Peter Aalbæk Jensen

Trilha sonora original: Joachim Holbek

Montagem: Bodil Kjørhaug

Elenco: Bryce Dallas Howard (Grace); Isaach De Bankolé (Timothy); Danny Glover (Wilhelm); Willem Dafoe (Grace's Father); Michaël Abiteboul (Thomas); Lauren Bacall (Mam); Jean-Marc Barr (Mr. Robinsson); Geoffrey Bateman (Bertie); Virgile Bramly (Edward); Ruben Brinkmann (Bingo); Doña Croll (Vênus); Jeremy Davies (Niels); Llewella Gideon (Victoria); Mona Hammond (Old Wilma); Ginny Holder (Elisabeth); John Hurt (Narrador)

Formato de captação: Vídeo (PAL) / Vídeo (HDTV). Formato final: 35mm. Cor. Dolby Digital. 139 min.

Dinamarca, junho de 2005.

Outros filmes citados:

Written on the Wind. (Palavras ao Vento). Douglas Sirk, 1956
The Bad and the Beautiful. (Assim Estava Escrito). Vincent Minelli, 1952.
Touch of Evil. (A Marca da Maldade). Orson Welles, 1958.
Todo Sobre mi Madre. (Tudo Sobre Minha Mãe). Pedro Almodóvar, 1999.
Hable con Ella. (Fale com Ela). Pedro Almodóvar, 2002.
La Mala Educacion. (A Má Educação). Pedro Almodóvar, 2004.
The Trainer's Daughter / A Race for Love. Edwin S. Porter, 1906.
Open Switch. Kalem Company, 1913.
What Happened to Mary. Charles Brabin, 1912
The Adventures of Dorothy Dare. H. E. Hancock, 1916.
A Daughter of Daring.
The Hazards of Elen. J.P. McGowan, 1914
The Girl Spy. Kalem Company, 1909.
The Girl Detective. James W. Horne, 1915.
The Perils of Our Girl Reporters. George Terwilliger, 1916.
The Perils of Pauline. Louis J. Gasnier e Donald MacKenzie, 1914.
The Hazards of Helen. James D. Davis e J.P. McGowan, 1914.
The Girl and the Game. J. P. McGowan, 1915.
The Haunted Valley. George Marshall, 1923.
The Awakening of Helena Richie. John W. Noble, 1916.
Stella Dallas. King Vidor, 1937.
La Ronde. Max Ophüls, 1950.
Sommaren med Monika (Mônica e o Desejo). Ingmar Bergman, 1955.
Et Dieu... créa la femme. Roger Vadim, 1956.
Il Miracolo. Roberto Rossellini, 1948.
O Fantasma da Ópera (O Fantasma da Ópera). Rupert Julian, 1925.
Die bitteren Tränen der Petra von Kant (Lágrimas amargas de Petra Von Kant). Rainer Werner Fassbinder, 1972.
Angst essen Seele auf (O medo corrói a alma). Rainer Werner Fassbinder, 1973.
Melo. Alain Resnais, 1986.
The Blair Witch 1. (A Bruxa de Blair 1). Daniel Myrick 1999.
The Blair Witch 2. (A Bruxa de Blair 2). Daniel Myrick, 2000.
Titanic. James Cameron, 1997.
Schindler List (Lista de Schindler). Steven Spielberg, 1993.
King Kong. Peter Jackson, 2005.
Independence Day. Roland Emmerich, 1996.