

Sirk e Fassbinder: o que é o melodrama?

Edmundo Cordeiro

Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias

Resumo

Como começar a pensar a noção de melodrama no cinema e como perspectivar a relação Sirk/Fassbinder por seu intermédio.

Introdução

Pressentimos um ambiente de imagem com os seus elementos, e talvez mesmo um horizonte de imagem que possa configurar um tipo próprio. Também um género? Também, considerando que os géneros não são estanques, que muitas vezes se cruzam, havendo filmes que tomam explicitamente certos cruzamentos, mas que podem também reconhecer-se sem dificuldades de maior. Questões que queremos colocar, a oito: será que há uma era do melodrama? E a «evolução» do melodrama? E o «regresso» do melodrama?

Pesquisa

De alguma da muita literatura sobre o assunto pode retirar-se, claro, algumas coisas, podem encontrar-se pontos que podem definir aspectos. Percebe-se mais ou menos esses aspectos (o ambiente de imagem), mas parece que não se consegue chegar a uma definição satisfatória de melodrama. Trata-se mesmo disso? Caracterizar genericamente o melodrama por certas linhas de acção baseadas em certas figuras, como «a linha do destino - a sina, a queda», «o mau encontro», «o auxílio involuntário», «a obstinação», «a recompensa, o remédio ou a redenção» e, finalmente, «o *happy-end*»; ou caracterizá-lo por uma linha simples de acção do tipo: *inocente maltratado pelos encontros do destino, ou persistentemente por alguém manifestamente mau, que, ajudado por alguém e buscando forças no mais fundo de si, logra finalmente repor a situação, etc.*, não sendo evidentemente falso, não é suficiente.

Há ainda outras questões, tais como o exagero ou o excesso (o melodrama trabalha com emoções fortes e extremas), o moralismo (o restabelecimento, a vitória do justo, são motivos muitas vezes determinantes) e mesmo a pedagogia. Quanto à questão do excesso, parece que por aí se poderão estabelecer as diferenças entre a forma do melodrama e aquilo a que é chamado o «cinema narrativo clássico de Hollywood»¹. Segundo Bordwell, este último caracteriza-se por trabalhar com personagens psicologicamente definidas e, de entre estas, pela definição das que são principais agentes; pelo empenho (forçado ou não por circunstâncias exteriores) destas últimas na resolução de um problema ou no alcance de um objectivo; e, finalmente, o problema é ou não é resolvido e o objectivo é ou não é alcançado. Valendo este esquema o que vale, e parecendo ser transversal a vários géneros, o melodrama perturbaria esta linearidade, sobretudo pela instituição de um «sistema de excesso»², na expressão de Linda Williams. Esta autora cita Rick Altman (Altman, 1999) :

«unmotivated events, rhythmic montage, highlighted paralelism, overlong spectacles - these are the excesses in the classical narrative system that alert us to the existence of a competing logic, a second voice» - e propõe uma aproximação ao melodrama enquanto «filmic mode of stylistic and/or emotional excess that stands in contrast to more 'dominant' modes of realistic, goal-oriented narrative. In this extended sense melodrama can encompass a broad range of films marked by 'lapses' in realism, by 'excess' of spectacle and displays of primal, even infantile, emotions, and by narratives that seem circular and repetitive.»

Mas o melodrama, não é, porém, moderno relativamente a um cinema clássico. O melodrama é, por um lado, clássico e moderno, e, por outro, será *mais clássico* que a narrativa clássica «goal-oriented»: lembremos David Griffith e *Broken Blossoms*, 1919 - mas tantos outros, certamente, de diversificadas maneiras, de tal forma que a forma genérica inicial do filme seria o melodrama.

Embora também não pareça ser suficiente, retenhamos o «excesso emocional», as «emoções primárias», o «espectáculo» - são certamente aspectos que por si mesmos instabilizam a narrativa linear e, por conseguinte, os efeitos na narrativa são isso mesmo - efeitos, não causas (os signos cinemáticos, elementos não-linguísticos, não são efeitos

¹ David Bordwell, Kristin Thompson, *Film Art, an Introduction*, University of Wisconsin, sixth edition, 2001; também *The Classical Hollywood Cinema*, Columbia University Press, 1985.

² Linda Williams, «Film Bodies: Gender, Genre and Excess», *Film Quarterly*, 44/4 [Summer 1991], 2-13

de narrativa - é esta que decorre daqueles³). Relativamente à questão do excesso, Linda Williams vai ainda mais longe ao dizer que o melodrama, assim latamente definido, pode abarcar os três «sistemas de excesso», tal como ela designa o filme melodramático, o filme pornográfico e o filme de terror (ou horror). Mas agora centrando-se numa questão: no corpo; envolvendo não só o corpo representado, mas também o corpo do espectador. Todos estes três géneros seriam «body genres». Trata-se do corpo representado enquanto apanhado nas «malhas de uma intensa emoção» (representação do orgasmo, representação da violência e do terror, representação do choro), e pela insistência numa forma de êxtase ligada a convulsão ou espasmo (gemidos, gritos, soluços). Linda Williams chama a atenção para o facto de o corpo da mulher ter tradicionalmente funcionado enquanto encarnação (*embodiment*) do prazer, do medo e da dor. Trata-se também, no caso, da imitação ou do reflexo (*mimicry*) desencadeados no corpo do espectador correspondendo às emoções e sensações do corpo no ecrã (representado):

«whether the spectator at the porn film actually orgasms, whether the spectator at the horror film actually shudders in fear, whether the spectator of the melodrama actually dissolves in tears, the success of these genres seems a self-evident matter of measuring bodily response.»

Dentro da tipologia da imagem cinematográfica que Gilles Deleuze construiu, cuja base é a relação movimento/tempo inerente a essa imagem, todos os grandes géneros do cinema americano podem caber no tipo de imagem a que chama imagem-acção. Quer na sua grande forma (situação-acção-nova situação), quer na sua pequena forma (acção-situação-nova acção). (Seja dito que com isto, é claro, não se diz nada sobre um autor ou sobre um filme: com isto apenas se pode começar a dizer.) Porém, há um tipo de imagem que, mantendo as linhas genéricas da imagem-acção, trabalha mais com os afectos, ficando apanhada, apertada (*coincé*) entre a imagem-acção e a imagem-

³ Vj. ideia de Deleuze em *L'image-mouvement* e *L'image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1983, 1985.

afecção - é a imagem-pulsão. Deleuze refere-se sobretudo às obras de Buñuel, Stroheim, Losey, algum Vidor e Nicholas Ray. Trata-se aí de afectos ligados a pulsões elementares e a acções primárias. Mas esse tipo de imagem (imagem-pulsão) poderá incluir também o melodrama, criando assim *signos melodramáticos*. Esses signos compor-se-iam de maneiras muito diversas, dado que há a considerar o trabalho dos autores: Douglas Sirk nos anos 50, o *príncipe do melodrama*, por exemplo, ou Minnelli (numa relação particular com o musical), ou certos filmes de determinados autores, como Chaplin (*Limelight*, «o melhor melodrama de todos os tempos», com diz com graça Bénard da Costa e que se poderia considerar numa relação particular com o burlesco e a comédia de costumes) ou Hitchcock (que disse um dia que o que gostava de fazer era melodramas, mas acabou por ser levado para os filmes de *suspense* - e *Under Capricorn*, o seu grande melodrama, foi um fracasso na época), ou a relação R. W. Fassbinder / Sirk. Não tem a obra de Fassbinder, homem de teatro tal como Sirk, que ver com a imagem-pulsão? Laura Mulvey assinala as duas direcções pelas quais Fassbinder desenvolveu (prolongou, transformando) o melodrama americano: a atenção à histeria e aos sintomas de afectos reprimidos (ou afectos de repressão), e a deslocação daquela para o corpo masculino, em homens apanhados em situações ambíguas e opressivas, social e psicologicamente, por um lado, e o salto do melodrama para além dos confins da burguesia e da pequena burguesia, por outro lado⁴.

Certos autores (a mesma Laura Mulvey, por exemplo) acentuam o lado crítico do melodrama. No caso, no que concerne às mulheres, pela atenção dada às suas posições e funções na sociedade e na família, sendo as suas emoções e frustrações objecto de uma atenção mais fina. O choro das mulheres, as suas convulsões, o queixume, seriam componentes dos *signos melodramáticos*. E se outros autores salientam a questão do nivelamento pela paixão do público (o melodrama cinematográfico seria um prolongamento da novela popular e de certo teatro romântico também popular; por exemplo, relativamente à forma teatral do melodrama, Geoffrey Nowell-Smith diz o seguinte:

«Autor, audiência e assunto eram colocados numa posição de igualdade. [...] de um burguês para um burguês, sendo o tema a vida da burguesia»⁵

⁴ Laura Mulvey, *Visual and Other Pleasures*, Indiana University Press, 1989

⁵ «Minnelli and Melodrama»

Robin Wood pode, pelo contrário, dizer o seguinte da arte de Sirk:

«One can, however, see the extremeness of some of Sirk's effects as the result of a desire to break the audience's absorption in the narrative and force it to conscious awareness.⁶»

Por outro lado, há o conceito de *ritornelo* (*ritournelle*): Deleuze e Guattari criaram-no salvo erro primeiro em *Mille Plateaux*⁷. Caracteriza uma disposição colectiva dominada pelo som, se bem que a sua materialidade não seja somente sonora. Parece-me que este conceito pode trazer qualquer coisa para a compreensão do melodrama, onde as repetições acompanhadas de pequenas diferenças assumem o aspecto de uma *cantilena*, *sempre a mesma cantiga*. À parte isso, há a acção sublinhada pela música ou acompanhada pelo canto, que respondem ao primeiro sentido de *melo-drama*.

Como considerar aqui o caso português? Há, por um lado, a série de melodramas dos anos 30 (mudos e sonoros) de Leitão de Barros, por sinal todos centrados em mulheres: *Maria do Mar* (1930), *A Severa* (1931), *As pupilas do Senhor Reitor* (1935), *Maria Papoila* (1937)⁸. Bénard da Costa relata a influência de António Ferro (mais pretendida, certamente, que efectiva) na viragem dos anos 30 para os anos 40: que se deixasse as comédias - «cancro do cinema nacional» (Bénard da Costa, 1991: 85) - e os filmes «folclóricos», e se passasse a adaptar as grandes obras da literatura portuguesa. Os resultados não foram nada famosos. Mas talvez qualquer coisa de interessante possa resultar da análise das relações literatura/cinema em certas obras, por exemplo (como aliás Bénard da Costa ilustra alguns aspectos). O *Amor de Perdição* de António Lopes Ribeiro e de Manoel de Oliveira, separados no entanto por cerca de quarenta anos.

Sobretudo, interessa-nos a possibilidade estética e crítica (não somente na versão feminista) do melodrama no cinema. Quais os signos (imagens) que constrói? Como é

⁶ Wood, Robin, *Film Studies at Warwick University Vision*, 12 [Dec. 1974], 27-36 [sobre *Written on the Wind*, Douglas Sirk, 1957]

⁷ Paris, Éditions de Minuit, 1980

⁸ Bénard da Costa, João, *Histórias do Cinema*, INCM / Europália, 1991. O qual, aliás, nos diz dos anos 50 serem a «década negra do cinema português»: em 1955, por exemplo, não se fez nenhum filme.

que eles são compostos? De onde vem o seu fundo e que transformações sofre? Quais os motores dessas transformações?

Bibliografia

Altman, Rick, *Film/Genre*, B.F.I., London, 1999

Bénard da Costa, João, *Histórias do Cinema*, INCM / Europália, 1991

Bordwell, David e **Thompson**, Kristin, *Film Art, an Introduction*, University of Wisconsin, sixth edition, 2001

Bordwell, David, *The Classical Hollywood Cinema*, Columbia University Press, 1985

Deleuze, Gilles e **Guattari**, Félix, *Mille Plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980

Deleuze, Gilles, *L'image-mouvement*, Paris, Éditions de Minuit, 1983

Deleuze, Gilles, *L'image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1985

Mulvey, Laura, *Visual and Other Pleasures*, Indiana University Press, 1989

Williams, Linda, «Film Bodies: Gender, Genre and Excess», *Film Quarterly*, 44/4 [Summer 1991], 2-13

Wood, Robin, *Film Studies at Warwick University Vision*, 12 [Dec. 1974], 27-36 [sobre *Written on the Wind*, de Douglas Sirk, 1957]