a Freud, inspirada no ensaísmo lacaniano. Se hoje a teoria dos processos de identificação e o debate em torno do estatuto político do espetáculo envolvem uma nova forma de articular a esfera do desejo e a da cidadania, *Janela indiscreta* oferece-nos, com elegância, um paradigma para pensar o problema. Sua hipótese do espetáculo como *crime por procuração*, nos antípodas do puritanismo de Griffith e da defesa do cinema feita por advogados da indústria, elabora a resposta da inteligência mais avançada do sistema no momento do apogeu do filme clássico.

Como o próprio sistema de representação cristalizado na época de Griffith, as tensões entre as demandas da sedução e as do código moral tenderam a persistir no cinema clássico. E, conforme as teorias incorporadas, foram distintos os estratagemas de resolução, pelo menos imaginária, do que havia – e ainda há – de contraditório na dinâmica cultural produzida na sociedade de mercado. Não se trata aqui de avançar a discussão para um contexto mais recente, no qual o debate tem efetivamente se renovado, em alguns casos com inesperada veemência, como nos Estados Unidos, onde sempre retornam, muitas vezes embalados pelo oportunismo político de conservadores, velhos argumentos puritanos do início do século XX. A questão que me interessou – a teoria do espetáculo tal como exposta em dois momentos polares da tradição clássica – insere-se numa problemática que envolve séculos de debate sobre a representação ou sobre a função social da cena, um debate que se desloca mas não se fecha na medida em que novas referências entram no jogo. O percurso aqui feito ressaltou a permanência das perguntas e também apontou um deslocamento significativo na modalidade da resposta, pois o cinema tem encontrado formas variadas de articular as demandas do desejo e as da cidadania na história recente do espetáculo de massas que se quer legítimo perante o *establishment*. Griffith deu-nos uma versão da resposta, com ênfase na educação religiosa e nos valores da família. Hitchcock deu-nos outra, bem mais moderna e mais convincente, que resolve as contradições do espetáculo nos termos desse senso comum psicanalítico que tem permeado a indústria cultural, do cinema de meados do século à televisão de nossos dias.

** lui estatuto, estabelecimento, coisa.

* Contrário, o oposto

3 Melodrama

ou a sedução da moral negociada

A título de esquema é comum dizer que o realismo moderno e a tragédia clássica são formas históricas de uma imaginação esclarecida que se confronta com a verdade, organizando o mundo como uma rede complexa de contradições apta a definir os limites do poder dos homens sobre seu destino, ao mesmo tempo que os obriga a reconhecerem a própria responsabilidade sobre ações que terminam por produzir efeitos contrários aos desejados. Em contrapartida, ao melodrama estaria reservada a organização de um mundo mais simples em que os projetos humanos parecem ter a vocação de chegar a termo, em que o sucesso é produto do mérito e da ajuda da Providência, ao passo que o fracasso resulta de uma conspiração exterior que isenta o sujeito de culpa e transforma-o em vítima radical. Essa terceira via da fabulação traria, portanto, as reduções de quem não suporta ambigüidades nem a carga de ironia contida na experiência social, alguém que demanda proteção ou precisa de uma fantasia de inocência diante de qualquer mau resultado. Associado a um maniqueísmo adolescente, o melodrama desenha-se, nesse esquema, como o vértice desvalorizado do triângulo, sendo, no entanto, a modalidade mais popular na ficção moderna, aparentemente imbatível no mercado de sonhos e de experiências vicárias consoladoras.

Embora aceitável para um começo de conversa, tal esquema não dá conta de muitos problemas quando deparamos com obras concretas ou certos percursos históricos. A distinção entre melodrama e tragédia gera controvérsias que envolvem Shakespeare e, conforme o rigor do classicismo,

O real e o imaginário...

também Eurípides.[1] Por sua vez, as relações entre melodrama e realismo geram intrincado debate, havendo nítidas interfaces, por exemplo, na história do cinema, como em King Vidor, Pudovkin, Murnau, Marcel Carné e Vittorio de Sica. De uma produção mais recente, lembremos *Terra e liberdade* [1995], de Ken Loach, e *Segredos e mentiras* [1996], de Mike Leigh, para citar aqui o caso inglês que resulta de um trabalho marcado pelo diálogo entre cinema e televisão pública, no qual a questão dos gêneros e fórmulas tem sua forte incidência.

Apesar das dificuldades, as distinções que expus acima, *grosso modo*, serviram de baliza, ao longo do século XX, para estruturar a oposição entre uma ficção alternativa e a rotina dos meios de comunicação. 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.[2] No entanto, a década de 70 trouxe revisões de repercussão inegável, reabrindo o processo do melodrama.

Um movimento simultâneo, não coordenado, afastou muitos cineastas e críticos de um modernismo mais incisivo no ataque ao cinema narrativo de gênero e revalorizou o diálogo com os produtos da indústria como estratégia de sobrevivência de um novo cinema político que se queria mais estável na comunicação com o público. Naquela conjuntura, foi de Fassbinder a experiência emblemática, de maior risco e de maior interesse. Em 1972, ele encontra Douglas Sirk e escreve o ensaio crítico de elogio à figura símbolo do gênero nos anos 50, preparando seu próprio movimento de reapropriação em *Lágrimas amargas de Petra von Kant* [1972] e *O medo corrói a alma* [1973].[3] A dramaturgia de Fassbinder é peculiar e ainda espera uma análise capaz de esclarecer sua força inconteste, seu estatuto a meio caminho entre Brecht e o melodrama. Num outro contexto, algo similar acontece nos longos filmes de Manoel de Oliveira, o mais talentoso dentre os ironistas da península Ibérica, 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, Gutiérrez Alea, compõem-se 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.

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, música e emoção. Explora-se o potencial energético do gênero mas inverte-se o jogo, pondo em xeque a ordem patriarcal ou buscando, ao contrário de enlevos românticos, uma anatomia das lutas de poder na vida amorosa e no cenário doméstico. Além de Fassbinder, cujo campo não é a paródia como forma de revisão do melodrama mas o drama sério que exacerba as polaridades do gênero, há casos em que a estratégia adotada se fez de uma mescla de revalorização e deboche diante do império do *kitsch* e dos clichês da indústria cultural. Trata-se de um esquema reativado por produções recentes, mas

1. Essa questão das demarcações do trágico, seja ou não em cotejo com o melodrama, envolve muitos autores, desde o Nietzsche de *O nascimento da tragédia, ou helenismo e pessimismo*, trad., notas e posfácio de Jacó Guinsburg (São Paulo: Companhia das Letras, 1992), até acadêmicos como Robert Heilman, *Tragedy and Melodrama: Versions of Experience* (Seattle: University of Washington Press, 1968). No clássico *Paideia: a formação do homem grego*, trad. M. Parreira (Brasília: Universidade de Brasília, 1986), Werner Jaeger faz comentários sobre a questão na sua avaliação de Eurípides. Jean-Marie Thomasseau, um historiador do melodrama, volta ao assunto em *Drame et tragédie* (Paris: Hachette, 1995). Sobre a tragédia grega, ver Jean-Pierre Vernant e Paul Vidal-Naquet, *Mito e tragédia na Grécia Antiga* (São Paulo: Brasiliense, 2 v., 1988/1991); Albin Lesky, *A tragédia grega* (São Paulo: Perspectiva, 1976), H. D. F. Kitto, *Greek Tragedy, a Literary Study* (Londres: Methuen, 1994); Jacqueline de Romilly, *A tragédia grega* (Brasília: Universidade de Brasília, [1970] 1999).

2. A grande exceção vem de Luis Buñuel, o cineasta que, notadamente em seus filmes realizados no México no final dos anos 40 e ao longo dos anos 50, fez uma apropriação irônica do gênero, transformando-se na figura de referência para quem faça uma história desta relação especial assumida por alguns críticos da tradição patriarcal e da moral cristã com as formas do melodrama.

3. Ver Rainer Werner Fassbinder, "Fassbinder on Sirk", in *Film Comment*, nov.-dez. 1975.

ele se inaugurou 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, do mau gosto presente na mídia e dos clichês de um imaginário sentimental. A apropriação *pop* do melodrama ativa uma sensibilidade *camp*,[4] e teve múltiplas versões até encontrar em Almodóvar sua vertente mais visível a partir dos anos 80. O melodrama *pop* incorpora, por meio da paródia, os deslocamentos de valores operados pelo hedonismo da sociedade de consumo, desestabiliza as normas tradicionais de separação do masculino e feminino, trabalhando as formas de choque entre o arcaico e o moderno que tiveram seu lugar na Espanha com a queda do regime de Franco; formas de choque que nós brasileiros vivenciamos bem antes, e com densidade, na estética e na política do tropicalismo, a partir de 1967-68.

Ao apontar tais desdobramentos, não pretendo alinhar-me a todas as formas de apropriação crítica do melodrama, pois não são raras as euforias ingênuas quanto ao alcance do gênero, principalmente no caso em que as novas versões do melodrama se inserem na rotina da indústria e marcam a permanência das fórmulas mais convencionais. Pensando em tais versões, seja na TV ou no cinema, vale lembrar que, infelizmente, as estratégias de um cinema crítico e as revisões dos teóricos da mídia mostraram-se, na cultura de mercado, uma pequena onda quando as comparamos com o dado mais avassalador da retomada de iniciativa por parte de Hollywood, feita exatamente por meio de uma reciclagem do melodrama mais canônico, como nos exemplos de Spielberg e Lucas a partir de meados dos anos 70. O salto tecnológico, aliado à experiência já consolidada na expressão imagética das afetações sentimentais, engendrou a nova fórmula, marcando a persistência das polaridades do Bem e do Mal. Com a reciclagem da ficção científica a partir de *Guerra nas estrelas* [1977], o filme de gênero veio mostrar o quanto sua vertente mais industrial e infantil era capaz de assumir, numa versão domesticada, aquele *status* de representação de segundo grau, eivada de citações e referências ao próprio cinema, que se associa ao

4. Sobre a sensibilidade *camp*, ver Susan Sontag, "Notas sobre o *camp*" em *Contra a interpretação* (Porto Alegre: L&PM, 1987).

pós-moderno. O melodrama encontrou novas tonalidades vítreo-metálicas sem perder seu perfil básico, evidenciando sua adequação às demandas de uma cultura de mercado ciosa de uma incorporação do novo na repetição. *Titanic* [1997], de James Cameron, por exemplo, soube muito bem se inserir nessa via aberta pela nova geração da indústria: de um lado, as agonias do par amoroso, no caso temperadas pela oposição entre o altruísmo do jovem plebeu e a vilania dos aristocratas (tema do século XVIII que Hollywood não pára de reciclar); de outro, as imagens de impacto dando indício de alta tecnologia e dinheiro. Essa articulação entre melodrama e efeitos especiais é de uma enorme eficácia, pois nos gratifica das mais variadas formas em sua operação de "tornar visível". Ruínas perdidas no fundo do mar guardam o segredo de um romance mais precioso do que o diamante procurado. E a enorme engrenagem narrativa se põe em marcha para que, no final, a pedra finalmente vá ao fundo levando suas ressonâncias simbólicas, enquanto, em outro plano, a experiência romântica que o retira de circulação atinge o ápice do seu valor de troca.

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. Por mais de um século, *grosso modo* até a Primeira Guerra Mundial, a França definiu o pólo de maior vigor e interesse. A partir de então, o *show business* anglo-americano tem sido o foco privilegiado das experiências que dominam o mercado, e as análises mais sugestivas do estatuto do melodrama em nosso tempo têm vindo justamente das revisões feitas pela crítica de língua inglesa. Dessas revisões, tomo *The Melodramatic Imagination* [A imaginação melodramática], de Peter Brooks, como referência, pois foi esse livro que, pela síntese aí contida, deu um novo impulso às reflexões sobre o nexo entre o melodrama e a indústria do audiovisual.[5]

Para Brooks, o melodrama apresenta todo esse vigor porque é algo mais do que um gênero dramático de feição popular ou um receituário

5. Cf. Brooks, *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess* (cf. p. 63, *supra*).

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. Seu livro concentra-se nas afinidades entre os romances do século XIX e o teatro popular posterior à Revolução Francesa, um tema já presente na crítica literária que, entretanto, ele amplifica e desloca para o centro, conferindo um grau de generalidade a observações sobre o melodrama que entusiasmaram leitores interessados na discussão da mídia contemporânea – terreno em que sua teoria tem sido mais profícua –, mas não encontraram a mesma recepção no campo literário propriamente dito.

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

Observando a imaginação melodramática nos seus próprios termos, Brooks esclarece muita coisa ao narrar a forma de sua emergência

no século XVIII. Não vê sua ascensão como sinal de uma perda, nem toma a "morte da tragédia" como um sintoma de crise da cultura, como fez George Steiner.[6] Vale mais, para Brooks, a constatação de que o melodrama substitui, digamos assim, o gênero clássico porque a nova sociedade demanda outro tipo de ficção para cumprir um papel regulador, exercido agora por essa espécie de ritual cotidiano de funções múltiplas. Se a moral do gênero supõe conflitos, sem nuances, entre bem e mal, se oferece uma imagem simples demais para os valores partilhados, isso se deve a que sua vocação é oferecer matrizes aparentemente sólidas de avaliação da experiência num mundo tremendamente instável, porque capitalista na ordem econômica, pós-sagrado no terreno da luta política (sem a antiga autoridade do rei ou da Igreja) e sem o mesmo rigor normativo no terreno da estética. Flexível, capaz de rápidas adaptações, o melodrama formaliza um imaginário que busca sempre dar corpo à moral, *torná-la visível*, quando ela parece ter perdido seus alicerces. Provê a sociedade de uma pedagogia do certo e do errado *que não exige uma explicação racional do mundo*, confiando na intuição e nos sentimentos "naturais" do indivíduo na lida com dramas que envolvem, quase sempre, laços de família.

A tragédia clássica também se apoiou nos dramas de família e nos conflitos entre os direitos da linhagem de sangue e os da comunidade, entre a cadeia da vingança e a prática da justiça mediada pelas instituições da *polis*. Há, porém, uma diferença essencial na articulação do público e do privado que separa os gêneros e seus tempos históricos, pois na cultura burguesa o interesse pelo drama que mobiliza laços naturais vem de sentimentos considerados universais cuja dignidade não precisa de sua projeção na esfera pública. A seriedade do drama não mais exige reis e rainhas, nobres ou figuras de alta patente cujo destino confunde-se com o

6. Ver George Steiner, *The Death of Tragedy* (Nova York: Hill and Wang, 1963). Sobre essa questão do percurso trágico e da modernidade, ver também Anatol Rosenfeld, *Prismas do teatro* (São Paulo: Perspectiva/Edusp/Editora da Unicamp, 1993); Gerd Bornheim, *O sentido e a máscara* (São Paulo: Perspectiva, 1975); Raymond Williams, *Tragédia moderna* (São Paulo: Cosac & Naify, 2002) e Jean-Marie Domenach, *Le Retour du tragique* (Paris: Seuil, 1967).

da sociedade como um todo. Como bem explicou Diderot, o que interessa no lamento de Clitemnestra, ao perder Ifigênia, não é sua condição de rainha, mas sua condição individual de mãe portadora de uma dor que seria igualmente digna numa camponesa.[7] Ou seja, a substância do drama pessoal pode ser semelhante: tensões entre lei e desejo, questões de identidade, falsos parentescos. Mas é preciso considerar as diferenças, no contexto social e na envergadura dos heróis, que separam melodrama e tragédia. Um dado fundamental é a *identidade de status que aproxima as figuras do palco e da platéia*, marcando a ancoragem histórica do melodrama, sua inserção numa cultura laica de mercado desde 1800.[8]

Mencionar aqui Diderot é invocar a baliza maior do próprio Brooks e de outros que se ocuparam do tema, pois sua teoria do drama sério burguês – aliada a sua crítica às formas de encenação do teatro clássico em sua época – mostra muito bem que a cena adequada a exacerbações sentimentais não precisou esperar o teatro popular para acoplar-se decisivamente a esse primado do "tornar visível". Já se apresenta, no filósofo, a concepção da cena como um *tableau*, a aproximação de performance teatral e composição pictórica como linguagens do olhar. Ao entrelaçar drama e experiência visual, ele legitima a exibição, em cena, daquilo que pode criar a ponte entre os olhos e o coração, incluídas as ações extremas, ao contrário do que acontecia na tragédia clássica. Sabemos que, nesse particular, um ponto de

7. Ver Denis Diderot, *Discurso sobre a poesia dramática*, trad., apres. e notas de L. F. Franklin de Matos (São Paulo: Brasiliense, 1986), e Peter Szondi, *On Textual Understanding and Other Essays* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986).

8. Como referência pode-se tomar a peça *Céline, ou l'enfant du mystère*, de Guilbert de Pixérécourt, estreada em 1800, como o momento em que se consolida a forma canônica do melodrama no teatro. Sobre o melodrama, ver Jean-Marie Thomasseau, *Le Mélodrame* (Paris: PUF, 1984); Paul Ginisty, *Le Mélodrame* (Plan de la Tour: Éditions d'Aujourd'hui, [1910] 1982); Frank Rahill, *The World of Melodrama* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1967); Christine Gledhill (org.), *Home is Where the Heart is: Studies in Melodrama and the Woman's Film* (Londres: British Film Institute, 1987). Sobre o gênero irmão, o folhetim, a referência maior e mais completa é o livro de Marlyse Meyer, *Folhetim – uma história* (São Paulo: Companhia das Letras, 1996).

inflexão fundamental foi Shakespeare, com suas mortes em cena, mas a valorização do ilusionismo só se consolidou no século XVIII, contribuindo, ao lado da codificação romântica da "música de fundo", para que o teatro popular com sua verve pedagógica consagrasse, depois da revolução, o melodrama canônico. Esse se fez prevalecente até meados do século XX na mídia, com seu enredo e sua retórica orientados para tornar visível a moral cristã, às vezes ativando paradigmas de renúncia e sacrifício redentor, às vezes distribuindo recompensas segundo um direito à felicidade que depende de soluções dramáticas balizadas pela idéia de Providência. 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. A teoria atual observa que não é o conteúdo específico das polarizações morais que importa, mas o fato de essas polarizações existirem definindo os termos do jogo e apelando para fórmulas feitas. Há melodramas de esquerda e de direita, contrários ou favoráveis ao poder constituído, e o problema não está tanto numa inclinação francamente conservadora ou sentimentalmente revolucionária, mas no fato de que o gênero, por tradição, abriga e ao mesmo tempo simplifica as questões em pauta na sociedade, trabalhando a experiência dos injustiçados em termos de uma diatribe moral dirigida aos homens de má vontade.

Na parábola moral, embora o triunfo da virtude seja o roteiro tradicional e o final feliz prevaleça na indústria, o infortúnio da vítima inocente é também uma forma canônica. Em verdade, o melodrama tem sido o reduto por excelência de cenários de vitimização. Basta lembrar o tema da virgem ameaçada, ou da inocência desprotegida, que o gênero herdou da Idade Média e que, antes dele, foi trabalhado pelo drama burguês ou em obras

decisivas na consolidação do romance como produto de mercado, como *Clarissa* (1744-49), de Samuel Richardson. Em suas primeiras versões, o roteiro da virtude ultrajada significou um gesto afirmativo dos valores proclamados pela classe em ascensão, disposta a denunciar a decadência moral da aristocracia e a caracterizar o nobre como um vilão obcecado. Mais tarde, a ameaça mudaria de sinal e passaria a ser encarnada pela suposta barbárie das classes laboriosas; a burguesia inverteria a direção do olhar, elegendo novo inimigo de classe, estigmatizando o pobre, os povos colonizados, outras etnias, como ainda acontecia no período clássico de Hollywood, obviamente sem excluir os vilões aristocratas que continuaram a exibir sua arrogância e seu esnobismo. É notável a galeria dos intelectuais e amigos da arte perversos no cinema americano dos anos 40-50, uma coleção que tem um de seus exemplos mais célebres no crítico de teatro do filme *Laura*, dirigido por Otto Preminger. Amaneirado e europeizante na postura e no sotaque, é o efeminado-antagonista do herói-detetive. Este é o macho *taugh guy* genuinamente americano, vitorioso portanto.

Os efeitos visuais de impacto, desde o melodrama do século XIX, são embalados por uma trilha sonora melodiosa (o *melos* do drama), reforçando a expressão das emoções, sua intensidade. É preciso afetar o espectador, "ganhá-lo" para que ele entre num regime de credulidade maior diante do inverossímil. O espetáculo "enche os olhos" e ganha a sua cumplicidade, legitimando um estado de fé consentida na "voz muda do coração" e na plena espontaneidade do gesto embora este seja produto de convenções teatrais. Vale na imaginação melodramática a idéia da expressão direta dos sentimentos na superfície do corpo, seja pelo gesto ou fisionomia que sublinha uma reação ou uma intenção da personagem, seja pela simples marca (de nascença ou adquirida) que assinala traços de caráter. Tudo aí se traduz em imagem – o vilão o é antes de tudo nos bigodes e na postura insinuante, a heroína é inocente na conformação do rosto e na contenção do gesto, o herói destila virtude no asseio e na presença modesta e respeitosa. A aparência pode enganar mas jamais até o fim. O mundo visível, embora passível de equívocos sem os quais não haveria o drama, é um espelho da moral que termina por triunfar, fazendo valer sua verdade. Esta sofre a constante

ameaça das forças do engano, mas a lógica do mundo zela pelas forças da sinceridade. O conflito central se dá então entre autenticidade e hipocrisia, traços de caráter que se oferecem aos nossos olhos e ao nosso discernimento de forma clara e distinta, mesmo que, para isso, haja nas falas e nos gestos um excesso alheio ao gosto clássico. O principal é garantir a pedagogia que requer a resolução das ambigüidades mesmo que tudo se apóie no terreno por excelência das incertezas: o mundo da imagem. Isto se faz possível porque a premissa do gênero é a de que o ser autêntico é transparente, se expõe por inteiro, sem zonas de sombra; o ser hipócrita é turvo, se cobre de máscaras, exibe sua duplicidade. Em termos retóricos, isto significa que é essencial, na composição do drama, colocar os autênticos do "nosso" lado e os hipócritas do lado oposto, regra geral posta em prática nas várias faixas do espectro ideológico, pois todos no melodrama procuram identificar os seus valores sociais com a celebração da espontaneidade e o ataque à dissimulação. A virtude de caráter de um personagem sanciona a sua posição política, a hipocrisia o desautoriza. E a hipótese da legibilidade do que se dá ao olhar garante a nossa percepção da diferença entre uma coisa e outra.

* * *

Invertendo o sentido do argumento e saindo do referencial de Peter Brooks, vale a pena explorar o que no ideal de transparência reforça, no fundo, a teatralidade e o exibicionismo. Ou seja, o que na ênfase de um gesto ou expressão – pois é fundamental aí a intensidade – se mostra um jogo de duplo sentido que faz a cena visível se tornar o lugar de uma técnica de produção de realidades aparentes, não o proclamado campo de expressão natural da verdade. Tal técnica é hoje um mecanismo sofisticado que se projeta para fora do palco ou da tela, de modo que se pode tomar a tradição do melodrama como uma boa mediação para descrever o que na esfera pública é exacerbação do jogo de máscaras em nome da comunicação espontânea, o que é teatro de imagens que se passa por telejornal.

No melodrama tradicional, se a vítima emociona é porque sua condição ganha corpo e visibilidade por meio da performance que oferece

um modelo de sofrimento: o que chamo de "teatro do bem", feito de gestos e palavras que invocam a virtude em seu momento exibicionista, quando enuncia suas marcas, dramatiza seu percurso de aflições e expressões truncadas até o ponto catártico em que finalmente é capaz de "dizer tudo". Tal catarse é ainda uma *pièce de resistance* da novela moderna, plena de explosões em que falam o sentimento e a performance do bem, seja em seu triunfo consolador, seja em seu lamento quando perde para o teatro do mal. A vitória da corrupção, tão comum no cinema e na TV de hoje, não significa propriamente um mergulho substancial no realismo, quando comparada com a antiga justiça poética que punia bandidos e premiava inocentes.[9] Se o bem triunfante sugeria a tranqüilidade sob uma figura protetora, o mal triunfante pode também confortar, notadamente quando se encarna numa figura de bode expiatório cuja culpa nos purifica, pois ela reúne em si todos os sinais da iniqüidade. Exibindo as marcas que permitem o reconhecimento do pecado como sua origem, o mal não é senão teatro do mal, razão por que seu agente deve ser deliberado, conspirador e caprichoso; e o bem não é senão teatro do bem, razão por que seu agente deve ser autêntico, "naturalmente" prestativo, de bom senso. Podem alterar-se o eixo e a escala dos valores, mas o essencial é a clareza das performances e o "dizer tudo" nesse teatro da moralidade em que, não obstante, a vilania de intenções proclamadas move a trama e garante o encanto do espetáculo.

9. É comum apontar-se a diferença entre as telenovelas da Rede Globo e a tradição dos dramalhões importados da América hispânica a partir da oposição entre realismo (telenovelas modernas) e melodrama (novelas tradicionais), o que me parece um equívoco, visto que a produção brasileira atual continua a observar as regras do gênero e pauta-se pela mesma presença de um coeficiente de realismo (poder-se-ia dizer naturalismo) na representação que caracterizou o cinema hollywoodiano dos anos 50, o que não significa um abandono do melodrama como matriz do que pode ou deve acontecer na ficção, enfim, do que se assume como plausível ou desejável no andamento da trama (sabemos que cada gênero narrativo-dramático define o seu próprio verossímil, ou seja, o campo do que, dentro dele, é aceitável na composição das personagens e de sua interação).

Como observou Eric Bentley, o melodrama, como *acting out*, extroversão, é a quintessência do teatro, palco de ações que visam eficácia simbólica, e não simplesmente conseqüências práticas (a psicanálise vê aí o nexo entre a linguagem do melodrama e a histeria).[10] Assim, o que importa no gênero não é o mal praticado a seco, ação danosa em surdina, mas o mal se exibindo como teatro do mal,[11] este que ostenta o prazer e/ou a dor da transgressão, muitas vezes em simbiose com a vítima que, por sua vez, não encarna a ação silenciosa da virtude mas a afetação desta. Mario Praz,[12] entre outros, acentua como esse teatro em que se complementam o carrasco e a vítima encontra sua contrapartida em Sade, que ironiza justamente a virtude não recompensada e faz do princípio do "suportar o sofrimento" um ingrediente da liturgia do sádico, aquele transgressor que é deliberadamente o avesso do melodrama na teatralidade do bem e do mal. Essa aproximação entre os opostos sugere o quanto o melodrama contém, em seu próprio princípio, a sua negação. A dialética de natureza e artifício, sinceridade e dissimulação, esconde outra que mobiliza, no mesmo movimento, a indignação moral proclamada e o franco voyeurismo.

Dessa dialética, própria do espetáculo, os cineastas tomaram consciência desde o início do século XX.[13] E, se alguém antes já comprou o melodrama canônico pelo seu valor proclamado, é difícil hoje imaginar essa recepção de fato, notadamente num contexto em que um senso comum derivado da psicanálise evidencia a cada passo a face jesuítica dos desejos.

10. Ver Eric Bentley, *The Life of Drama* (Nova York: Atheneum, 1964). Para a relação entre melodrama e o que o autor chama de histeria da linguagem, ver Thomas Elsaesser, "Tales of Sound and Fury: Observation on the Family Melodrama", in Christine Gledhill, op. cit.

11. Dentro desta questão do "valor de exibição" do gesto, há a composição de um teatro do mal em situações que evidenciam o quanto a hipótese da sinceridade é complicada, como nos mostram as observações de Marcel Proust que comento na introdução ao discutir o problema da aparente auto-absorção do gesto e sua "teatralidade" (quando feito explicitamente para um olhar).

12. Cf. Praz, *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica* (Campinas: Editora da Unicamp, 1996).

13. Cf. cap. 2, *supra*.

Numa cultura em que se desfez o mito da transparência do sujeito diante de si, tomar o melodrama aparentemente à letra se faz no entanto possível como esperta nostalgia, ativação de uma cena imaginária sempre pronta a gratificar desde que, na sua exibição para o olhar, o aparato simulador consiga impor sua força. O que se torna mais fácil quando a competência técnica de fabricação das imagens projeta o fascínio gerado pelos efeitos especiais sobre a consistência do drama (cujas bases são arcaicas). O cinema *high-tech* tem demonstrado exatamente isso, a capacidade de aliar técnica supermoderna e mitologia, mostrando que visualidade e "valor de exibição" são premissas fundamentais para a eficácia do gênero.

No universo mais geral da mídia, dada à volatilidade dos valores, a vitalidade do melodrama apóia-se em sua condição de *lugar ideal das representações negociadas* (em todos os sentidos do termo). Isso vale para o telejornalismo, no qual há, de um lado, o acesso à intimidade, "ao pior", e de outro a neutralização do efeito propriamente crítico quando a exposição do corpo ou do "caráter" é valorizada como resposta a um apetite por imagens que, por isso mesmo, custam cada vez mais. A noção de interesse humano ou social legitima certas sensações do jornalismo, e a descarada afetação romântica embala um cinema de ficção no qual a crítica ao fetiche do mercado faz parte das atrações que garantem o lucro. Dessa lógica, a própria indústria oferece as evidências, comentando com bom humor o fascínio dos espectadores (representados em certas figuras dentro do filme). E celebra diamantes sem preço ou robôs altruístas que se suicidam para salvar a humanidade da supremacia da mesma técnica que sustenta a hegemonia de Hollywood.

Não há novidade aqui, e rememoro um saber partilhado sobre esses momentos lacrimosos de complacência em que, diante da tela, damos vôo livre à nostalgia, nos consolamos de uma perda ou de feridas que o melodrama sempre recobriu com eficiência. Ele continua fazendo isso, agora exibindo maior autoconsciência de seu encanto e de sua utilidade para as negociações que envolvem os diferentes grupos (classes, etnias, identidades sexuais, nações) em conflito ou em sintonia com a ordem social. No autocomentário, o melodrama celebra sua legitimidade como santuário de

nossa auto-indulgência, onde cedemos com prazer à experiência regressiva que o gosto exigente e a racionalidade julgam cafona e sem efeito de conhecimento, mas ao qual se tem reconhecido um papel na economia da psique, seguindo um psicologismo contemporâneo que, por sua vez, não elimina o debate crítico sobre essa dialética do "valor de exibição".

Antes culpada e ancorando-se num ideal moralizante de transparência, tal dialética se faz hoje mais desinibida, prestando serviços a um espírito performático de ostentação de imagem. Torna-se então um elemento-chave nas representações que balizam o cotidiano e a política, nas narrações dos pecadilhos ou dos desastres, esses quase sempre travestidos de tragédia, termo impróprio porém muito em voga.

O regime da visualidade da mídia e o melodrama têm se mostrado duas faces de uma mesma liberação ou perda de decoro, que é ambígua em sua significação política. Fale-se em dessublimação repressiva ou simplesmente em permissividade; o dado concreto é esse da imagem negociada cujo espetáculo satisfaz, ao mesmo tempo, a retórica de convocação da virtude e a prática consentida do voyeurismo. Este, se antes já instalado no espaço moral controlado pela religião, só teve a ganhar com a ascensão de um senso comum moral apoiado na ciência, mais ajustado à esfera dos desejos, mais adequado para a racionalização do "valor de exibição" de todas as coisas e de todos os corpos, desse afã por flagrar o detalhe, seja no encontro sexual, seja no desastre do carro em que estava a princesa ou no naufrágio do navio comandado por empresários aristocratas. Se o melodrama é a quintessência do teatro, por que sua experiência não haveria de encontrar tais desdobramentos numa sociedade que Guy Debord muito bem definiu como a "sociedade do espetáculo"?[14]

14. Cf. Guy Debord, *A sociedade do espetáculo* (Lisboa: Fernando Ribeiro de Mello / Edições Afrodite, 1972).