

multiplot!

REVISTA DE CINEMA

ANO IX

OUTONO 2026

EDIÇÃO #25

LEITURA GRATUITA

ISSN: 22373705

melodrama

EM PAUTA

R. W. FASSBINDER | CHRISTIAN PETZOLD | RITA AZEVEDO GOMES | ENTREVISTA: EUGÈNE GREEN

PAULO CÉSAR SARACENI | DOUGLAS SIRK | PAUL VECCHIALI | JOÃO CANIJO | MAX OPHULS

F.W. MURNAU POR JOÃO CÉSAR MONTEIRO | VALERIO ZURLINI | VINCENTE MINNELLI

ROBERTO GALVADÓN | WERNER SCHROETER | MANOEL DE OLIVEIRA

multiplot!

EDIÇÃO TAMBÉM DISPONÍVEL EM

WWW.MULTIPLOTCINEMA.COM.BR



multiplot!

Editores

Daniel Dalpizzolo
Pedro Henrique Gomes
Pedro Tavares

Revisão

Daniel Dalpizzolo
Pedro Tavares

Design e Comunicação

Pedro Tavares

Website

Daniel Dalpizzolo

Redatores

Bernardo Moraes Chacur
Camila Vieira
Carla Oliveira
Carolina Azevedo
Chico Torres
Felipe Leal
Fernando de Mendonça
Gabriel Papaléo
Geo Abreu
Janniny Kierniew
João Lucas Pedrosa
João Paulo Campos
Juliana Costa
Kênia Freitas
Leonardo Bomfim Pedrosa
Luis Flores
Luiz Soares Jr.
Natália Reis
Ricardo Lessa
Roberto Cotta
Rubens Fabrício Anzolin
Waleska Antunes



SUMÁRIO

6

**EDITORIAL:
MELODRAMA**

DANIEL DALPIZZOLO

8

**MIGUEL MARÍAS:
MELODRAMA - O REFÚGIO
DOS ROMÂNTICOS**

PEDRO HENRIQUE GOMES
(TRADUÇÃO)

26

**A ALMA DA CASA: A
CASA ASSASSINADA, DE
PAULO CÉSAR SARACENI**

CARLA OLIVEIRA

30

**A INSUBMISSÃO DE MARIA
BRAUN: UM MELODRAMA
ENTRE OS ESCOMBROS E A
PROSTITUIÇÃO**

ROBERTO COTTA

33

**IMAGENS AO VENTO: A
SAUDADE E O DESEJO
NO MELODRAMA
CONTEMPORÂNEO**

FERNANDO DE MENDONÇA

37

**MELODRAMAS DE
CINEMA – TWO WEEKS
IN ANOTHER TOWN, DE
VINCENTE MINNELLI**

BERNARDO MORAES CHACUR

42

**SANGUE DO MEU
SANGUE, DE JOÃO
CANIJO: MELODRAMA E
NATURALISMO OU ERA
UMA VEZ UM FILME PUNK
À BEIRA DO CAMINHO**

LUIZ SOARES JR.

45

**UM CINEMA DENTRO DA
CABEÇA: IMAGINÁRIO E
FICÇÃO MELODRAMÁTICA
EM DÍAS DE OTOÑO, DE
ROBERTO GAVALDÓN**

DANIEL DALPIZZOLO

48

**VALERIO ZURLINI
E A FRAGILIDADE DO
MUNDO**

RICARDO LESSA



61

**DE OPHULS A
VECCHIALI: VARIAÇÕES
DO IMAGINÁRIO
MELODRAMÁTICO**

LUÍS FLORES

72

**CORPO, DESEJO E MORTE:
PARA SEMPRE MULHER, DE
KINUYO TANAKA**

JANINNY KIERNIEW

77

**FILMAR O OCULTO:
ENTREVISTA COM
EUGÈNE GREEN**

FERNANDO DE MENDONÇA

82

**VOZES SOBREVIVENTES:
AMOR APESAR DOS CAMPOS
DE CONCENTRAÇÃO EM
PHOENIX, DE CHRISTIAN
PETZOLD**

JOÃO CAMPOS

85

**AMORES DE PERDIÇÃO:
SCHROETER E OLIVÉIRA**

WALESKA ANTUNES

88

**JOÃO CÉSAR MONTEIRO
SOBRE "AURORA" DE F.W
MURNAU**

DANIEL DALPIZZOLO
(TRANSCRIÇÃO)

multiplot!



editorial

POR DANIEL DALPIZZOLO

Poucas formas narrativas são tão persistentes no cinema e, ao mesmo tempo, tão contestadas quanto o melodrama. Herdado do teatro e do folhetim dos séculos XVIII e XIX, o melodrama foi incorporado ao cinema logo em suas primeiras décadas, atravessando matrizes dramáticas das mais variadas cinematografias: do classicismo hollywoodiano às principais indústrias latino-americanas, dos dramas existencialistas europeus aos cinemas orientais, passando por diversas fases do cinema brasileiro e de outros cinemas pelo mundo. Apesar da presença constante, jamais foi objeto de consenso entre a crítica e a cinefilia.

Para uma parte significativa da crítica, sobretudo a partir dos anos 1950, o melodrama parecia representar aquilo que o cinema deveria superar naquele momento: os excessos sentimentais, o maniqueísmo, a dependência de convenções herdadas do drama teatral, a ênfase no espetáculo. A rejeição, contudo, carregava um paradoxo. Muitos dos cineastas admirados por essa mesma geração trabalharam dentro ou nas bordas do melodrama, encontrando em seus elementos um terreno fértil para explorar as relações entre emoções e a forma cinematográfica. Nas décadas seguintes, o melodrama seria progressivamente revalorizado, ainda que nem sempre com rigor, passando com certa frequência da condenação para uma aceitação igualmente indiscriminada.

Este número da Multiplot parte dessas tensões para propor uma investigação sobre o melodrama. Não apenas sobre seu conjunto de temas recorrentes – os amores possíveis e impossíveis, as diferenças sociais, o casamento, a família, a morte, o luto, o sofrimento humano –, mas sobre seu modo particular de representar essas experiências. Partimos justamente do entendimento de que o melodrama acontece no encontro entre o peso das situações narradas e o tratamento cinematográfico que as materializa em imagens e sons. É uma das proposições do crítico espanhol Miguel Marías em *El melodrama – Refugio de románticos*, ensaio escrito em 1996 que publicamos nesta edição em tradução inédita para a língua portuguesa. O ensaio questiona os dois extremos que marcaram a recepção do melodrama e propõe, a partir de uma perspectiva formalista e historicamente fundamentada, algumas bases para pensá-lo como um sistema formal repleto de nuances.



Os demais textos reunidos nesta edição percorrem diferentes épocas e tradições, analisando obras de cineastas como F. W. Murnau, Vincente Minnelli, Max Ophuls, Paul Vecchiali, Valerio Zurlini, Roberto Gavaldón, Paulo César Saraceni, Kinuyo Tanaka, Rainer Werner Fassbinder, Rita Azevedo Gomes, João Pedro Rodrigues, João Canijo, Christian Petzold e Sarah Friedland. Um conjunto de autores e autoras que percorre desde o período clássico até o contemporâneo do cinema, refletindo uma reinvenção contínua das formas melodramáticas.

A edição apresenta ainda trechos de uma entrevista exclusiva com Eugène Green, realizador de belas obras como *O Mundo Vivente*, *A Ponte das Artes* e *A Religiosa Portuguesa*. Herdeiro de tradições que perpassam o teatro barroco e a literatura clássica, Green construiu uma filmografia singular em que as emoções raramente se apresentam ao espectador de maneira direta, sendo mediadas pelas palavras e por composições estéticas rigorosas. Em conversa com o crítico Fernando de Mendonça, o cineasta oferece reflexões valiosas para pensar alguns dos elementos essenciais do cinema e do melodrama, como a palavra, a luz, o tempo e a música.

Boa leitura.



O MELODRAMA: REFÚGIO DOS ROMÂNTICOS

POR MIGUEL MARÍAS | TRADUÇÃO POR PEDRO HENRIQUE GOMES

Tradução do ensaio de Miguel Marías publicado originalmente no nº 2 de Nickel Odeon (primavera de 1996).

PROCURA TEU REFÚGIO

Aquele que hoje sinta certa afinidade com o espírito e as preocupações do romantismo e tenha paixão pelo cinema fará bem seguindo o leal e desesperado conselho de Nicholas Ray.

E, seja mero espectador ou trate de fazer um cinema pessoal – quer dizer, *sentido*; não necessariamente autobiográfico ou realista –, observará com alarme que ultimamente se tornou mais raro – após quase ser extinto, como o western – o gênero que havia se convertido em seu último reduto de resistência, o melodrama.

Esta situação crítica faz com que pareça oportuno, e inclusive urgente, tratar de averiguar o que foi o melodrama a partir de meados dos anos sessenta, e por quais razões sua aparente ressurreição *durante* os noventa, longe de nos encher de satisfação e facilitar o caminho aos que queiram abordar qualquer um dos temas próprios do romantismo, está semeando a confusão dentro de um terreno já em si tão complexo e perigoso que poderia ser qualificado, sem abuso excessivo da metáfora, de *campo minado*.

Mas convém que comecemos pelo princípio, ainda que ele exija, em parte, remontar às origens e sobrevoar a história de uma forma de expressão tão ilustre como vilipendiada. Além disso, parece evidente – ainda que frequentemente se esqueça – que para se entender é preciso estar de acordo, antes de tudo, em torno do idioma em que se vai falar, e isso exige tratar de definir os conceitos, por mais difícil que seja em ocasiões como a presente.

O QUE SE ENTENDE POR MELODRAMA?

Ainda que na Espanha, como de costume, tenhamos ficando sabendo pouco e mal, entre outras coisas porque a reflexão, a leitura e o debate sobre cinema têm sido substituídos pelo economicismo em todas as suas variantes – desde as receitas de bilheteria aos cachês de atores e realizadores, desde os índices de audiência televisiva às subvenções e os direitos de exibição, passando pelos orçamentos, o impacto dos prêmios nas receitas mais que seu prestígio ou justiça, a alta dos custos, os direitos autorais, o lucro antes do risco ou da aventura –, o certo é que, cerca de dez anos após o súbito desaparecimento do gênero, isto é, no começo dos anos 1970, boa parte da crítica – como sempre, a francesa e, neste caso, também a anglo-saxã – começou a dedicar ao melodrama, talvez por pura necrofilia, uma atenção inusitada, a tal ponto que, há uns quinze ou vinte anos, pode-se dizer que ele quase virou moda.

Não é que massas de espectadores frenéticos corram ansiosas para fazer fila nas salas onde são exibidos, entre outras coisas porque nem sequer se fazem muitos (salvo para a televisão, e isso é outra história). Trata-se, como tantas, de uma moda muito minoritária: ainda que no faltassem motivos, de um modo tão repentino como misterioso começou-se a olhar para o melodrama com um interesse tão exagerado quanto o desdém com que até então a crítica estabelecida o havia descartado, e, mais ainda, se possível, a crítica independente, mais jovem e então fortemente politizada.

Como acontece com frequência, passou-se de um extremo a outro como em um passe de mágica, e sem dar explicações nem retificar expressamente, de forma argumentada, as antigas posições contrárias. Passou-se da rejeição e da condenação ideológica generalizadas para uma aceitação igualmente indiscriminada, e portanto absurda, de qualquer coisa que se apresente como melodrama, seja porque assim o declare seu autor, seja porque chegue envolta, ou mais bem travestida, numa caricatura estridente da roupagem tradicional do gênero. De defender um determinado filme *apesar de* ele ser um melodrama deu-se um triplo salto mortal até a postura inversa de elogiar muitos filmes meramente por pertencerem ao gênero, ou parecerem pertencer a ele.

E como um dos artífices desta revalorização do melodrama, ao menos o único com prestígio cultural suficiente e os muitos seguidores para que seus gostos pessoais fossem aceitos por aqueles que influenciam a opinião dos *entendidos* que depois a difundem e impõem, foi um cineasta que pretendia inscrever sua obra nesse gênero e na tradição clássica dele, representada de maneira fulgurante e consciente por Douglas Sirk, não é de estranhar que o próprio cinema de Rainer Werner Fassbinder tenha sido um dos primeiros a se beneficiar dessa mudança na direção do vento. Parece-me inclusive justo que tenha sido assim, já que ele havia contribuído para promover essa nova atitude, mais receptiva e tolerante, em relação ao gênero mais maltratado da história do cinema.

O problema é que esta mudança, tão súbita quanto drástica, aumentou a dificuldade que, por si só, implica a tentativa de definir algo tão vago, tão aberto a todas as misturas e alianças, e tão mutável e camaleônico como costuma ser um gênero vivo (e até mesmo ressuscitado). Se a ideia que tinham deste gênero aqueles que o execravam era muito difusa, em boa medida por não haverem se dedicado estudá-lo – já que se tratava de algo *pouco sério, nada progressista nem respeitável*, mas decididamente menor e bastardo, puramente comercial –, ao se estenderem suas já dilatadas e borradas fronteiras para abarcar produtos de uma época e de uma cultura muito diferentes daquelas que, em seu tempo, haviam permitido que o melodrama fosse um gênero, sua noção tornou-se ainda mais confusa.

Além disso, como para parte dos que reivindicavam, de repente o melodrama não existia de fato – porque não tinha vigência social há muito tempo, e porque as amostras do passado que podiam conhecer não haviam sido contempladas com interesse suficiente, mas com indiferença ou ironia –, outra versão do gênero que não a muito particular (em todos os sentidos) de Fassbinder – por mais que se apontasse para a influência sirkiana, já disse Borges que “cada autor cria seus próprios precursores”, e além disso Sirk não é nada representativo do melodrama, mas um caso excepcional –, a ideia que foi abrindo caminho, a trancos e barrancos, nos últimos tempos, tem muito pouco a ver com a realidade histórica do melodrama.

Talvez isso explique, por exemplo, a decepção que produziu o estupendo ciclo dedicado a Douglas Sirk há cerca de treze anos pela Televisão Espanhola nas mesmas pessoas que escutavam com surpresa e admiração as explicações que seu autor dava a Antonio Drove e que serviam de introdução a cada filme[i]; suspeito que as declarações, repletas de inteligência, cultura, lógica, senso histórico e consciência social desse grande artista crítico que foi Sirk forneciam abundantes argumentos para justificar diante dos outros, e sobretudo diante de si mesmo, a mudança de atitude que estava então se produzindo inclusive aqui, enquanto que os filmes em si, feitos em condições muito determinadas e profundamente enraizados na cultura popular norte-americana da era Eisenhower (1952–1960), resultavam muito menos assimiláveis para a sensibilidade dos jovens espanhóis de 1983, que além disso se defrontavam pela primeira vez com um tipo de mise en scène que exige atenção e concentração por parte do espectador e que, lamentavelmente, já não sabiam interpretar.

Esse surto de interesse – menos candente agora, embora ainda vigente – pelo melodrama fez com que o gênero se convertesse, para a crítica mais inquieta, em uma questão *pendente* e quase *virgem*, e também em um tema vendável para as revistas de cinema, por mais semiológicas e marginais que fossem. Poderiam encher-se estantes com os números especiais, os dossiês e as monografias que se dedicaram, primeiro, aos principais realizadores que haviam cruzado em alguma ocasião as fronteiras ambíguas do melodrama – Sirk, Minnelli, Griffith, Ray, Borzage, McCarey, Ophüls, Cukor, Matarazo, Stahl –, em geral tão aproximativos quanto era de se esperar dado o quão mal se conhecia – e segue se conhecendo – estes cineastas, e sempre deslocando o centro de gravidade a partir do autor – conceito que, repudiado desde maio de 68 pelos seus promotores, havia caído em descrédito para uns e saído de moda para outros, com grande regozijo de seus inimigos de sempre, abrindo caminho para que não haja ofício cinematográfico que hoje não reivindique a sua *autoria*. Desde os diretores de fotografia aos roteiristas, passando pelos atores, os produtores, os montadores e os diretores de arte – ao gênero, noção que, por reação, estava em voga aproveitando seu desaparecimento.



***Tudo que o céu Permite* (1955)
de Douglas Sirk**

Depois se passou à análise teórica e histórica, para não dizer *socioeconômica* e psicológica, do melodrama: tratou-se de mergulhar em seus fundamentos pré-cinematográficos, debateu-se sua origem e sua etimologia, sobrevoou-se a subcultura cênica dos séculos XVIII e XIX, procurou-se distinguir – acertadamente – o melodrama da tragédia e do drama, recorrendo à ajuda dos críticos literários e musicais. Estes últimos deram o pertinente paralelismo entre a ópera e o melodrama – o que serviu para elevar o status do gênero, já que o gosto pela ópera voltava a ser confessável, pois o proclamavam até os que nunca aguentaram uma representação inteira -, etc.

De todos estes ensaios, com frequência muito interessantes e reveladores, tem surgido uma bibliografia de volume avassalador, mas difícil de encontrar e consultar, já que se tratam de livros e artigos, em geral estrangeiros e não traduzidos, e frequentemente de circulação restrita, razão pela qual se esgotaram e costumam não estar disponíveis nas bibliotecas; como, além disso, orientar-se para selecionar o verdadeiramente útil é uma tarefa de dificuldade não desprezível, a conclusão é muito triste: esse trabalho de erudição e reflexão pode se dar praticamente por perdido, e talvez seja preciso voltar a fazê-lo, partindo de uma perspectiva mais atual e com bases mais sólidas.

Para piorar, devo confessar que esse trabalho, sem dúvida necessário, ocasionalmente muito agradável e sumamente instrutivo, é no fundo bastante estéril. Todos temos uma ideia aproximada do que é um melodrama, e nenhuma explicação teórica, nenhum alarde de revisão histórica, vai poder mudar nossa maneira, quase instintiva, de determinar se algo é ou não melodramático.

Além disso, esta noção subjetiva do *melodramático* precede a definição do gênero e é, no fim das contas, a que impera nos dois extremos da cadeia de produção cinematográfica que podem determinar se serão filmados ou não melodramas em no futuro imediato: o público e os produtores. E os elos intermediários, tanto distribuidores como exibidores (sejam proprietários de cinemas ou programadores de televisão), também se guiam por uma mistura de intuição, experiência e preconceitos. Em contrapartida, devem ser raros os diretores que estejam hoje, como Sirk, cientes da evolução do melodrama e que sejam conscientes de suas exigências estilísticas e dramáticas: a maior parte dos que tenham feito algum melodrama teria se limitado – no melhor dos casos – a buscar a maneira mais apropriada de conseguir determinados efeitos que o roteiro continha explícita ou implicitamente, e que provavelmente coincidisse com os objetivos comerciais do produtor ou, então, de forma mais conflituosa, terão procurado fazer essas cenas com discrição e ponderação, sem exagerar, moderando seus excessos, às vezes embaraçosos.

UMA QUESTÃO DE GRAU

O fato é que quase todos os que fazem ou veem melodramas creem saber o que é o melodramático. Esta visão poderá ser tomada como esquemática ou inexata pelos historiadores e tachada de *subjetiva* pelos teóricos, mas é a única que tem consequências práticas, porque influencia na oferta e demanda e orienta a evolução do gênero, já que é uma visão condicionada não somente pelas preferências particulares de cada espectador, mas também pelas convenções sociais de cada momento: isso explica que o que para alguém pode soar ridiculamente patético, inverossimilmente forçado, vergonhosamente folhetinesco, impudicamente sentimental ou psicologicamente incoerente, para outros – com diferentes visões de mundo, com experiências vitais distintas, com diferentes antecedentes familiares e biográficos – pode aparecer como algo verossímil, verdadeiro, genuíno, conforme ao que viveu e ouviu, compreensível e até lógico, do mesmo modo que o que hoje nos pode parecer deliberadamente *melodramático* talvez há alguns anos – trinta, cinquenta, setenta – fosse simplesmente *dramático*.

Para colocar um exemplo oposto, não acredito que a esta altura isso possa estranhar a ninguém, ainda que se discorde de nossa opinião, que muitos, entre os quais me incluo, consideramos *Ladrões de Bicicletas* (1948) ou *Vítimas da Tormenta* (1946), ambas de Vittorio De Sica e consagradas em sua época – e ainda hoje por historiadores de olhar limitado – como obras-primas do neorealismo, mas sim como excelentes melodramas sociais, mas tão incríveis e artificiosos em sua peripécia e trama sentimental quanto os mais descabidos folhetins interpretados por Greta Garbo para a Metro Goldwyn Mayer.

A MÁ REPUTAÇÃO

Com isso chegamos, quase sem nos dar conta, a um par de questões cruciais para a análise do melodrama. Por um lado, temos que o subjetivismo domina, na prática, a apreciação – positiva ou negativa – de uma obra como melodramática ou não, fato que, obviamente, dificulta qualquer tentativa de generalizar ou teorizar sobre o gênero, mas com o qual não há outro remédio senão contar, se não se quer cair na abstração e perder todo contato com os mecanismos que regem a demanda de melodramas por parte da sociedade e sua produção pela indústria do cinema.

É indubitável, além disso, que as pessoas mais frias e racionalistas podem perceber folhetinesco ou melodramático o que talvez a outras, de origem mais modesta, de vida mais atribulada, de pior sorte ou mais sentimentais, possa parecer verossímil e até real com a própria vida. De acordo com o peso que tenham para cada um certas responsabilidades e determinadas crenças – religiosas, morais, sociais, supersticiosas ou fatalistas – predominem uns traços de caráter ou outros, certas frustrações, reações, culpabilidades ou inibições dos personagens nos parecerão deploráveis ou exemplares, absurdas ou naturais, irritantes ou admiráveis, e sentimentos diante delas, conseqüentemente, compaixão ou desprezo, simpatia ou aversão. São respostas, se se quiser, irracionais, mas dificilmente controláveis, e de nada servirá que nos expliquem ou as tratem de justificar.

Por outro lado, se observarmos que às vezes se considera demasiado melodramático um filme, uma cena ou uma coincidência, mas nunca se emitem queixas no sentido contrário, ou seja, que seja pouco melodramático, e repararmos no sentido pejorativo que tem quase sempre esse adjetivo, estaremos a ponto de encontrar a causa do desprezo com que até muito pouco tempo atrás o gênero foi tratado. É preciso advertir que um melodrama não é um drama que saiu dos trilhos ou foi longe demais.

Esse matiz negativo do qualificativo melodramático está tão arraigado em todos nós, por mais fervorosos defensores que sejamos de alguns filmes pertencentes ao gênero ou que o cercam, que é fácil que nos escape, sem notarmos, para desqualificar qualquer relato, qualquer queixa ou denúncia, até mesmo uma notícia de jornal. O melodramático chegou a denotar o excesso de drama, ou – talvez mais exatamente – o excesso de dramatismo na exposição de um fato ou uma história, sejam reais ou inventados.

Como, além disso, se tende a confundir um melodrama com um filme *melodramático*, não é de se estranhar que a muita gente ainda lhes pareça uma provocação – ou uma postura afetada – que alguém se atreva a proclamar a excelência de um melodrama, que nem se fale se se pretende argumentar que o melodrama, como gênero, tem a seu alcance virtudes que outros carecem e que o fazem especialmente apto para colocar ou analisar certos conflitos sociais, muito particularmente – ainda que não só – os relativos à família, ao amor, às relações interpessoais, à doença, ao trabalho, ao dinheiro, à sorte, à pressão do meio social, à neurose, à frustração vital, etc, isto é, em grande parte, os temas prediletos do romantismo, aqueles que os horóscopos e as pitonistas tentam prever, os que colocam – com um pouco de palavreado tecnicista e ideológico – os programas dos partidos políticos.

Tampouco contribuíram para dissipar esses equívocos e preconceitos aqueles que, movidos por um afã desmedido em contrariar e enfrentar o bom gosto estabelecido, caíram no mesmo erro, ainda que invertendo a valoração: me refiro aos que, dispostos a encabeçar o primeiro desfile que vejam passar, seja uma parada militar ou uma procissão, exibem um entusiasmo desmedido e generalizador por tudo o que lhes possa parecer delirante, excessivo, descabido, incrível, exagerado, descomunal, desmesurado e enlouquecido, que não são, no fundo, mais que uma versão superficialmente atualizada do que imaginaram, a partir dos anos sessenta, certos grupos que se dedicaram a fingir que gostavam o que a maioria silenciosa achava cafona, grotesco, feio, antiquado, ridículo, absurdo, repugnante, escandaloso ou perverso; esta postura, já estudada já décadas por Susan Sontag em *Contra a Interpretação* (artigos sobre o *camp* e o *kitsch*, sobretudo) e assimilada depois pelos movimentos contraculturais de finais dos anos sessenta e o começo dos anos setenta, preparou o terreno para a periódica aparição de grupúsculos — hoje minorias de opções alternativas, suponho — que empunham entre seus sinais de identidade um artificioso apreço – mais que respeito, admiração ou interesse – pelo melodrama (no sentido lato) que explica o fato surpreendente – e não muito coerente – de termos visto – e ainda vemos de vez em quando –, misturados no mesmo saco, George Cukor e Corín Tellado, Minnelli e Werner Schroeter, Daniel Schmid (mas só *La Paloma*) e Luchino Visconti, Mahler – por culpa de *Morte em Veneza* – e *Chavela Vargas* ou *Bola de Nieve* – por causa de Almodóvar –, Syberberg e Borzage, Sirk e Fassbinder, Manuel Puig ou Guillermo Cabrera Infante e *Casablanca* ou *Rebecca*.



Casablanca (1942) de Michael Curtiz

Isso, entre as autodenominadas elites culturais. Enquanto isso, o público em potencial não parece ver matizes entre *Palavras ao Vento*, *Asas de Águia*, *E o vento levou...*, *Fúria da Carne* e *Assim Caminha a Humanidade*, nem nota grande diferença entre esses filmes e as séries televisivas, ao passo que seu gosto se degradou desde *Dallas* e seus equivalentes norte-americanos de uma década atrás às insuportáveis e atropeladamente descuidadas telenovelas venezuelanas. E é de se temer que a maioria, como não vai ao cinema, optasse, se tivesse que escolher, pelos subprodutos televisivos, nos quais se chora mais – ao menos as personagens – e acontecem coisas muito mais inverossímeis e penosas do que em qualquer filme, não só recentes, mas de qualquer época e país (observa-se que o melodrama mexicano dos anos 40 é de uma elegância e de uma inventividade visual dignas de Murnau e Sternberg comparado com a telenovela filmada em vídeo e com cor NTSC).

Isso prova, creio eu, que por mais que se aprecie o esforço teórico e histórico levado a cabo há um par de décadas pelos críticos de cinema ingleses, franceses e norte-americanos, não se pode deter aí, sobretudo se alguém se interessa sinceramente pelo melodrama – até com a dose de ingenuidade necessária para poder se emocionar e, portanto, ser capaz de fruir o gênero – e se se deseja que continue sendo factível. É preciso avançar até uma definição aberta, flexível e dinâmica do gênero – como, aliás, de todos os gêneros –, sem dúvida mais incômoda como instrumento de trabalho, por sua própria volatilidade, mas indispensável se se deseja que possa servir para dar conta do cinema que já realizado, que excepcionalmente se faz e que possa vir a ser feito no futuro dentro desse marco genérico ou em suas aproximações.

AS FRONTEIRAS DO GÊNERO

Aparentemente, chegamos a um beco sem saída: depois de tantas voltas, voltamos ao ponto de partida, sem outro proveito que o de recordar as dificuldades e ser mais conscientes dos perigos que nos espreitam no caminho. Mas só parece assim, porque a saída está na curva da esquina, e poderemos vê-la assim que prestarmos um pouco mais de atenção ao muro que nos fecha a passagem, ou seja, assim que nos ocuparmos de identificar e isolar os traços que têm em comum dez ou quinze filmes que, subjetivamente, neste instante, cada um de nós considere como melodramas.

À medida que vamos concretizando essas características compartilhadas poderemos ver que, se se ampliar geográfica, cultural e temporalmente o campo de estudo, esses traços permanecem: inclusive, podemos levar em conta, para fins de verificação, melodramas que não apreciamos, já que nossa valoração dependerá do grau e da dosagem relativa desses aspectos fundamentais. É preciso ter cuidado, no entanto, de não multiplicar os fatores básicos, de ater-se aos verdadeiramente relevantes, pois do contrário acabaríamos por incluir no gênero o grosso do cinema norte-americano – e boa parte do mundial – de várias décadas, talvez as mais brilhantes da história do cinema.

Esse risco de indefinição total do melodrama – que se converteria, quase em sinônimo do cinema, na dramaturgia própria do cinema – é, por outro lado, tão revelador que talvez valha a pena nos determos um momento nessa questão e no que ela pode implicar.

REINVINDICAÇÃO DA MELODRAMATURGIA

Sejamos objetivos. Talvez a primeira característica definidora do melodrama é que em qualquer filme do gênero acontecem muitas coisas. Deixemos de lado, neste momento, que tipo de coisas, seu tratamento, o tom e o ritmo em que se passam, para concentrarmos no aspecto meramente quantitativo. É evidente que um desses filmes em que não acontece nada, que outrora se consideravam modernas e hoje estão um tanto injustamente esquecidos, não pode ser um melodrama, mesmo que o pouco que acontece pudesse ser qualificado de melodramático (penso em *A Aventura*, *A Noite* e *O Eclipse*, de Antonioni, que tratam sobre sentimentos e teriam admitido um tratamento de fotonovela). Ainda que, logicamente, não baste a abundância de acontecimentos para que um filme seja um melodrama; ou seja, que esta condição, certamente necessária, não é suficiente.

Creio que neste primeiro ponto podemos estar de acordo: em um melodrama acontecem muitas coisas. Acontecem, não se fazem: não se pode dizer que suas personagens costumem desenvolver uma atividade frenética; na verdade, as coisas *lhes* acontecem – muitas vezes tremendas –, e não *lhes* passam em branco, independentemente de que sua reação a tais eventos seja enérgica ou derrotista, resignada ou rebelde, conformista ou vingativa, violenta ou pacífica, dissimulada ou manifesta, e de que *caiam sobre elas* como chuva do céu, por falta de sorte ou casualidade, por imprudência ou ingenuidade, ou que as provoquem por desafiar as leis da natureza ou da sociedade, ou por um excesso de submissão que parece atrair as desgraças.

É claro que esse traço também não pertence exclusivamente ao melodrama: também no western, no thriller, no cinema de aventuras, nos filmes cômicos ou nos de guerra costumam acontecer muitas coisas. Além disso, todos esses gêneros tendem a ser mais dinâmicos que o melodrama: contêm mais ação, mais movimento, maior número de cenários e, portanto, de deslocamentos espaciais.

De modo que, para precisar, é preciso seguir avançando e acrescentar outro traço: o *acúmulo* dos acontecimentos. Não me refiro ao fato de que tudo ocorra a uma só personagem – embora possa dar-se, em casos extremos, que todas as desgraças se concentrem numa –, nem que a dramaturgia do gênero responda àquele ditado popular que tão frequentemente se verifica na vida real de que *as desgraças nunca vêm sozinhas*. Trata-se de uma concentração temporal dos acontecimentos que, seja ou não assim, percebemos como inusitada, anômala, extraordinária ou desproporcional. No entanto, os artífices desses filmes – por mais habilidosos que sejam – costumam temer que esse acúmulo – que devemos perceber como anormal e preocupante – chegue a nos parecer inverossímil e nos distancie da ação, por saturação e embotamento, razão pela qual costumam cuidar para que essa proximidade cronológica seja produto de uma casualidade ou fatalidade assinalada como excepcional ou, mais frequentemente, que se dê não tanto no tempo da ficção que narram quanto no tempo de projeção ao qual, como espectadores, estamos submetidos e do qual somos, em certa medida, prisioneiros.

Isto significa que, diante de um criterioso emprego da elipse, se mede essa densidade da adversidade para obter a espessura dramática desejada, aproximando, no filme, acontecimentos que na vida das personagens estão separados por horas, dias, semanas, meses e inclusive décadas ou gerações. Esta manipulação do tempo narrativo tampouco é exclusiva do melodrama, mas se recorre a ela com uma finalidade específica e diferente da que guia seu uso em outros gêneros, e tem o objetivo complementar de ater-se aos cânones genéricos, já que tem sua origem, indubitavelmente, na base literária tradicional do melodrama, e não precisamente por um afã de fidelidade à estrutura de tais romances, mas pela imperiosa necessidade de as adaptar aos limites de duração que, desde tempos imemoriais, regem a produção comercial de todo tipo de espetáculos (campo em que, até pouco de modo exclusivo, se desenvolvia este gênero cinematográfico).

Quando o melodrama gozava de ampla aceitação popular, e se destinava a um público indiscriminado e tão numeroso quanto possível, estava obrigado a não ultrapassar duas horas de projeção, a menos que reunisse características alheias ao melodrama – épicas, espetaculares, históricas, como *E o Vento Levou...* – que permitissem infringir essa norma. Essa limitação temporal obrigava a condensar, sem perda de dramatismo – isto é, sem praticamente suprimir incidentes –, mas acentuando-o por acúmulo e simultaneidade, livros muito volumosos e grossos, frequentemente *romances-rio*, às vezes folhetins publicados por episódios na imprensa.

A ninguém escapará que tal compressão temporal pode converter a sobriedade dramática em algo melodramático, e o minuciosamente explicado e compreensível em arbitrário e atribuível, por falta de dados, à fatalidade ou à loucura, do mesmo modo que o gradual e paulatino se transformará, provavelmente, em brusco e surpreendente. Ao mesmo tempo, a eliminação de personagens secundárias, que se fundiam com outras, produzia seres híbridos e contraditórios – cindidos ou esquizoides, e portanto sumamente melodramáticos –, e fazia com que aumentasse o número de acontecimentos *per capita* da população sobrevivente no filme.

Em resumo, pode-se precisar que no melodrama não só acontecem muitas coisas, mas que, além disso, acontecem muito seguidamente para nós espectadores, quase continuamente, sem nos dar um respiro, de modo que seu efeito resulta torrencial, se o filme tem um ritmo agitado, ou sufocante até a asfixia, quando a ação transcorre um pouco mais pausadamente: em geral, passamos de um *romance-rio* que pode fluir plácida e serenamente, remansando em seus meandros narrativos e rememorando o passado, a um *filme-cachoeira* que arrasta em seu caminho as personagens e as esmaga contra as rochas.

O ritmo determina, em grande medida, o tom dominante em cada filme. Pode haver histórias narradas com tom melodramático, sem que estejamos diante de um autêntico melodrama (assim acontece, por exemplo, com inúmeros filmes policiais, de denúncia social etc., como os de Jules Dassin do final dos anos quarenta e início dos cinquenta) ou peripécias dignas de melodrama – e extraídas de um folhetim — que, entretanto, não cheguem a ser melodramas por serem referidas com um tom deliberadamente neutro, frio, distanciado, não emotivo, que o impede (por exemplo, toda a obra de Robert Bresson posterior a *As Damas do Bois de Boulogne*, em particular *Mouchette* ou *Uma Mulher Delicada*).

Essa é uma questão de importância capital: a da coerência, harmonia ou sintonia entre o que, com uma terminologia muito discutível mas indestronável da linguagem crítica, se chamou *o fundo* e o que se costuma considerar *a forma* (ou, se se personaliza, o estilo). Ou seja – posto que a ação de um melodrama pode desenvolver-se tanto no passado como no presente, e tanto num país como em outro, razão pela qual o gênero carece de iconografia própria e não é atribuível à cinematografia de nenhum país -, que para que um melodrama chegue a sê-lo é preciso verdadeiramente que a separação entre *fundo* – a trama, o argumento, as personagens, as consequências – e *forma* – o tom, o ritmo, o acento, a dramaturgia – seja impossível durante a projeção do filme. O que equivale a dizer que pode haver roteiros melodramáticos, mas não roteiros de melodrama, porque o melodrama ainda não existe na fase de roteiro.

Isso pode parecer uma obviedade, mas não creio que o seja. Como ainda abundam os que confundem, por necessidade ou conveniência, como ponto de partida para o trabalho da maioria dos cineastas – pelo menos, para certos tipos de diretores -, o fato de contar com um bom roteiro, devidamente estruturado, com a discutível crença de que este – ou mesmo, para alguns, o que o roteiro já está estruturando, o argumento – seja o fator fundamental e decisivo de um filme, superstição ou pretensão corporativa interessada da qual não há mais



Mouchette (1967)
de Robert Bresson

que um passo – que frequentemente se dá alegremente – para supor que o que for o roteiro (reacionário, ambíguo, maniqueísta... seja o que for, bom ou mau) o será também, forçosamente, o filme que nele se basear, talvez convenha advertir, conseqüentemente, que não é igual para todos os gêneros o grau em que se precisa da *coerência* entre a história e seu tratamento propriamente cinematográfico para que o filme pertença realmente a tal gênero.

Por exemplo, se em um western existem desajustes entre o relato e sua realização, como costumava haver – e eram flagrantes – nos italianos, espanhóis e germano-iugoslavos que proliferaram nos anos sessenta-setenta, se poderia dizer que se trata de um mau western – descuidado, falho, confuso, insuficientemente *realizado*, até híbrido –, mas nem por isso deixará de ser um filme do gênero escolhido. Por outro lado, um melodrama o será ou não, no cinema, em função precisamente de que haja coincidência entre tema e tratamento, que poderá ser mais ou menos inspirado, inteligente, elegante, sóbrio ou sutil, e que fará que seja um bom melodrama ou um mau melodrama, mas se não existe um mínimo de coerência – de cumplicidade e compatibilidade – não chegará a ser um melodrama, mas um drama com cenas exageradas, ou um filme de vocação realista mas inverossímil; creio ser possível uma adaptação ao pé da letra, e sem omitir detalhe, de um folhetim ou um melodrama cênico que não resulte num verdadeiro melodrama cinematográfico, do mesmo modo que cabe *dramatizar* – e até narrar *melodramaticamente* – qualquer história – até mesmo uma comédia –, sem que por isso o filme, em seu conjunto, seja atribuível ao gênero em questão.

A excessiva atenção dada isoladamente, ou de modo preferencial, a qualquer um dos dois fatores que forçosamente devem andar unidos e encaixar como a mão e a luva explica que às vezes se apresentem como melodramas comédias frustradas, cansativas e sem graça, e poderia tornar compreensível que se tenha a tentação de considerar um melodrama *Luzes da Cidade*, apesar de que costuma ser citado como uma obra-prima da comédia, quando não – no meu entender, equivocadamente – do cinema cômico: trata-se, neste caso, de um filme que ganhar força precisamente da habilidade com que Chaplin combina ou alterna entre a comédia e o melodrama, sem que a mudança de tom que se produz ao passar de um gênero a outro – opostos, mas contíguos e com frequência com território em comum – possa ser considerada uma ruptura nem ocasione uma incoerência estilística: a forma de filmar cada cena é a que corresponde ao seu caráter... que não se esqueça que Chaplin disse que a comédia era o drama enquadrado em plano geral. Talvez seja uma *boutade*, mas não se pode dar uma pista sobre a secreta e radical afinidade existente entre a comédia e o melodrama, que explicaria por que quase todos os grandes diretores de um desses gêneros costumam ser capazes de a forma de realizar cada cena é a que corresponde ao seu caráter... não se esqueça que Chaplin disse que a comédia era o drama enquadrado em plano geral. Talvez seja uma *boutade*, mas pode fornecer uma pista acerca da secreta e radical afinidade existente entre a comédia e o melodrama, que explicaria por que quase todos os grandes diretores de um desses gêneros costumam ser capazes de realizar excelentes exemplos do outro.

A MÚSICA DO DRAMA

Esta alusão a um filme mudo nos leva diretamente a outra questão fundamental. Se diria que a etimologia do termo melodrama – composto a partir dos vocábulos gregos *melos*, música, e *drama* – que significa, portanto, *drama com música* (ou drama acompanhado de música), exclui a possibilidade de que um filme mudo pertença ao gênero, o que é, evidentemente, um contrassenso, já que os primeiros – e muitos dos melhores – exemplos cinematográficos do melodrama são anteriores à implantação do som. Por outro lado, e em que pese a abundância de exemplos, não deixa de ser um *drama com música*, e não parece possível não deixa de ser estranho que um filme mudo possa ser um *drama com música*, e não parece possível que o termo melodrama possa ter se afastado tanto do seu significado original, e menos ainda para recuperá-lo imediatamente com a chegada do som.

É que a música – que, diga-se de passagem, não era nada alheia ao cinema mudo, ainda que o façam esquecer das condições em que costuma ser visto hoje, muito raramente, e que não têm grande coisa em comum com as condições típicas de exibição da época – não precisa ser *audível* para que exista no interior de um filme um alto grau de musicalidade. Tudo o bom cinema mudo – o que segue vivo, o que se pode ver sem perspectiva de historiador, o que admite espectadores contemporâneos – era, em grande medida, musical, estava estruturado musicalmente. Não só por causa da música que, as vezes escrita especialmente para o filme, mas em geral improvisada de modo mais ou menos rotineiro por um pianista ou um pequeno grupo (imprevisível e, sem dúvida, frequentemente equivocada), acompanhava sua projeção nas salas, mas, sobretudo, pela que se tocava no set, durante as filmagens, para dar o ritmo e o tom dramático da cena, guiar os atores e modificar na hora a velocidade, a amplitude ou a intensidade de gestos e movimentos. Tudo, desde os olhares aos deslocamentos dentro do quadro ou as saídas dele, respondia a uma manipulação temporal indicada pela música, que era frequentemente muito concreta e determinada, muito complexa e variada. Não se deve esquecer que a falta de som obrigava a aguçar a engenhosidade para aproveitar ao máximo os demais fatores expressivos, nem que a privação da palavra, do ruído, da cor e do volume conduziam a um grau de abstração que aproximava o cinema mudo da música em maior medida do que a mera possibilidade de a agregar a imagens feitas sem contar com ela (salvo, precisamente, no *musical* e nos exemplos mais elaborados do melodrama e do cinema de terror).

Praticamente desde que o cinema começou a ser uma arte narrativa – caráter ao qual estava destinado assim que os filmes chegaram a uma certa duração -, o melodrama se converteu em um dos filões de histórias mais importantes. Se o cinema foi, durante anos, pouco mais que uma atração de feira, que a cultura estabelecida desprezava precisamente por ser acessível econômica e intelectualmente para qualquer público – inclusive o composto, nos Estados Unidos, por emigrantes analfabetos, que não entendiam inglês -,

não é de se estranhar que os produtores filmes recorressem ao vasto repertório de romances e dramas baratos, folhetinescos e moralizantes, que haviam sido escritos durante os dois séculos anteriores: pense-se em Griffith, Feuillade, Sven Gade, Evgeni Bauer, Sjöström, Stiller, Stroheim, Sternberg, nas primeiras obras de Murnau, Dreyer, Hitchcock, Renoir, etc.; e veremos que o gênero predominante – sobretudo, curiosamente, entre os maiores cineastas – não é outro que o melodrama em suas diversas formas. Isso fez com que os diretores tivessem de se dedicar à tarefa de fazer melodramas mudos tão cedo que se pode identificar a criação da linguagem cinematográfica com a busca de uma equivalência predominantemente visual do melodramático.

Daí o caráter fundacional que o gênero tem no cinema. É claro que é possível encontrar diretores de personalidade, temperamento ou formação menos afim – e até contrária – ao tom requerido pelo melodrama, o que logo os levou a adotar uma atitude distante, mais sóbria, mais crítica com respeito às histórias que eram obrigados a contar. Mas a maioria fez justamente o contrário, e acabou por aplicar essa visão da realidade, esse tratamento dramático e formal, a qualquer argumento; inclusive, na medida em que não poucos cineastas conceberam cada cena ou cada sequência, mesmo cada plano, como entidades autônomas, como unidades dramáticas independentes das demais, foram realizados muitos filmes com cenas melodramáticas mas que não podem, globalmente, ser considerados plenamente como melodramas. Por outro lado, diante de um diretor que há de filmar um melodrama abre-se sempre um amplo leque de possibilidades, seja sua visão das personagens crítica ou conformista, solidária ou negativa, compassiva ou cruel, e o mesmo sucede em relação às forças sociais em jogo, com a moralidade implícita ou manifestamente dominante, com a sociedade ou uma camada dela refletida, etc., e isso permitiu que, mesmo no interior do que com o máximo rigor pode ser denominado melodrama, a variedade tenha sido enorme.

De fato, é frequente que um melodrama seja o produto de sobrepor duas *partituras*, uma narrativa e outra propriamente musical, às vezes descompassadas ou com desníveis de intensidade (os melodramas visual ou dramaticamente mais pudicos e contidos tendem a reforçar o peso da música, que é relativamente menor nos exemplares mais *extravagantes*). Podemos imaginar graficamente essas duas estruturas sobrepostas: teríamos um eletrocardiograma ou um encefalograma da história e outro da música; quanto mais plana ou suavizada fosse a linha quebrada resultante, mais longe estaríamos do melodrama; quanto maiores fossem as oscilações, mais nos aproximaríamos, em contrapartida, do gênero. É claro que esse tipo de representação *sismográfica* dos filmes revelaria que no cinema norte-americano as inflexões são mais frequentes e brutais, em geral, do que no europeu, o que corroboraria com a afinidade fundamental com o melodrama do grosso do cinema feito em Hollywood durante a época que hoje cabe considerar como clássica, e explicaria o superior sucesso comercial do cinema norte-americano frente ao emocionalmente mais contido que sempre se fez na Europa.

A PAIXÃO COMPARTILHADA

O que caracteriza as personagens do melodrama não é tanto a *passividade* quanto a *predisposição ao sofrimento*, por mais que queiram rebelar-se contra as circunstâncias ou as desgraças que implacavelmente se abatem sobre elas. Podem ser heróis, inclusive, mas terão pouco em comum com os de outros gêneros; quando muito, na medida em que estão imersos no clima moral de um ambiente e de uma sociedade da qual frequentemente são – ou acabam sendo – vítimas, teriam algum ponto de contato com os do cinema noir, com a diferença capital de que as personagens desse gênero são mais duras e sombrias, mais ambíguas e céticas, e costumam opor, mesmo quando já deixaram de nutrir esperanças, uma maior resistência às forças que as acossam. Mesmo quando o herói do thriller é derrotado ou morto, há em seu triste final um elemento de vitória moral: morre matando ou revelando um segredo zelosamente guardado ou desbaratando – ainda que a título póstumo – os negócios sujos de seus adversários; lutou, mesmo quando se viu contaminado, contra a corrupção, contra a zona sombria da sociedade, contra um setor poderoso, mas minoritário. Em contrapartida, o protagonista de um melodrama será quase sempre vítima da parte mais *luminosa* e branqueada de seu entorno, da repressão imposta pelos representantes da moral e da decência; terá de combater com pessoas respeitáveis, frequentemente bem-intencionadas, que são a maioria silenciosa mas opressiva, e contra a qual mal cabe defesa: até a evasão está vedada – e se não, com o tempo – ou conduz – bebida, drogas, loucura – a uma marginalização ainda mais grave, à reclusão ou à autodestruição.

Por isso o melodrama tem sido um veículo ideal, de alcance ainda mais amplo que o gênero noir, para certos cineastas de origem europeia, os mais críticos e capazes de perceber de fora as chagas da satisfeita sociedade norte-americana dos anos quarenta e cinquenta. Frequentemente se combinaram elementos noir com os aparentemente mais transparentes do melodrama, abarcando assim não só o público masculino mas também o feminino: tanto Fritz Lang (*Só a Mulher Peca*, *Desejo Humano*, *Maldição*, *A Gardênia Azul*, *Um Retrato de Mulher*, *Almas Perversas*, *O Segredo da Porta Fechada...*, por exemplo) como Max Ophüls (*Coração Prisioneiro*, *Na Teia do Destino*), Otto Preminger (*Laura*, *A Ladra*, *Alma em Pânico*, *Anjos ou Demônios?*, *Passos na Noite*, *Cartas Venenosas*), Billy Wilder (*Pacto de Sangue*, *A Montanha dos 7 Abutres*, *Farrapo Humano*, *Crepúsculo dos Deuses*), Hitchcock, Jacques Tourneur ou Siodmak contribuíram decisivamente nesse sentido, o mesmo que Nicholas Ray (*No Silêncio da Noite*, *Cinzas que Queimam*, *Delírio de Loucura*), enquanto McCarey, Sirk, Minnelli, Stahl, Cukor, Borzage, Kazan, Logan, Brooks, etc., cada um a seu modo, centraram parte de seu trabalho no terreno mais especificamente melodramático, mais atraente para as mulheres e, por isso, construído frequentemente a partir de protagonistas femininas.

Pacto de Sangue (1944)
de Billy Wilder



A imagem mais crítica proporcionada pelo cinema norte-americano sobre o papel da mulher na família e na sociedade de seu país encontra-se, inequivocamente, numa série de melodramas, realizados em geral por homens – os casos de Lois Weber, Dorothy Arzner, Ida Lupino ou Barbara Loden são excepcionais –, o que explica o interesse demonstrado pelo gênero pelas mais lúcidas das críticas de cinema feministas: em alguns casos, porque as histórias narradas e as conclusões extraídas delas revelavam de forma escandalosamente franca o lugar atribuído à mulher por uma sociedade matriarcal e impregnada de *mamismo*, embora regida pelos homens; em outros, porque o próprio peso que as convenções dramáticas e narrativas dominantes no cinema norte-americano da época exercia, para manter o ritmo e o atrativo dos filmes, levava a criar personagens femininas excepcionalmente enérgicas, independentes e ativas – de outro modo, não poderiam ter sido protagonistas –; e, em geral, porque sendo o território do melodrama não os grandes espaços abertos do Oeste, nem o campo de batalha, nem alguma paragem exótica e distante, nem os escuros becos dos bairros pobres das grandes cidades, mas o lar de modestas famílias ou a mansão de poderosos clãs financeiros, a sala de estar, a cozinha e a *copa*, o quarto e o banheiro, o salão de beleza e o cabeleireiro, o escritório e a loja, mostrava-se mais frequentemente a mulher em seu ambiente, num marco que ela própria havia frequentemente configurado de modo decisivo.

Mas o melodrama não foi apenas um abrigo de ficção para as mulheres. É também o único gênero que prestou verdadeira atenção aos homens comuns, nada extraordinários ou heroicos; fracos ou covardes, fracassados ou explorados, adoentados ou desequilibrados, deprimidos ou economicamente impotentes, em nenhum outro podiam aspirar a ocupar uma posição central, de protagonistas, enquanto essas mesmas limitações lhes permitiam tornar-se o centro de interesse de alguns melodramas, não em simples bodes expiatórios e objeto de chacota para os triunfadores: os homens de negócios, os políticos, as estrelas esportivas.

Por isso não é nada estranho que, apesar de partir de histórias vitorianas que se concluíam – pelo menos em aparência, superficialmente – com o triunfo da moralidade dominante e o castigo ou a desgraça dos que ousavam transgredir suas leis, o melodrama fosse um dos gêneros prediletos dos cineastas mais críticos que trabalhavam no cinema norte-americano, já que, veladamente, lhes permitia ocupar-se de seres normalmente preteridos – os perdedores e fracassados sem glória, as *pessoas comuns*, as mulheres – e revelar a crueldade que encerra muitas condutas *retas e razoáveis*, a covardia que se esconde por trás de algumas atitudes prudentes e equilibradas, a hipocrisia dos defensores da moral e das tradições, mostrando o outro lado do Sonho Americano, seu reverso, o Pesadelo Americano, e ao mesmo tempo alcançar camadas do público preteridas e muito amplas.

O ESPLENDOR DAS FORMAS

O próprio formalismo que, como se viu antes, é requisito indispensável para que o melodrama chegue a existir cinematograficamente faz desse gênero um dos mais abertos à experimentação estilística.

Não é só que há poucos gêneros que tenham dado tanta importância e presença dramática à luz e às sombras, e a suas mudanças segundo as horas do dia e as estações, às cores e às paisagens, aos móveis e aos espelhos, às escadas e aos quadros, às janelas e a quase qualquer elemento arquitetônico ou decorativo – mesas, poltronas, biombos, armários, penteadeiras, portas – dos edifícios, aos fenômenos meteorológicos – o vento, a neve, a chuva, o crepúsculo, a aurora, a noite, a maré –, às árvores, aos rios, aos lagos e ao mar, mas que, além disso, ao poder se desenvolver em qualquer tempo e lugar, dentro de todas as classes sociais, está muito pouco codificado em termos visuais, e põe à disposição dos cineastas um vastíssimo inventário de recursos plásticos que cada autor pode investir com as ressonâncias e as sugestões mais convenientes.

Por isso, se todos os gêneros são sumamente permeáveis, o melodrama se revelou especialmente penetrante e expansivo, contagiando de *melodramatismo* outros, supostamente mais estoicos ou mais alegres, como o thriller ou o musical, mas também o cinema de guerra – assim que aparece a retaguarda –, o de espionagem, o de aventuras exóticas, e até o western: por isso me permiti a licença de chamar de “meloeste” um grupo de filmes que incluem *Duelo ao Sol*, *Johnny Guitar*, *Dragões da Violência*, *Fora das Grades*, *O Último Por-do-Sol* e muitos outros. Que não se esqueça, além disso, que em inglês se abrange com o termo melodrama, como advertia Orson Welles nos últimos anos, uma ampla variedade de ficções, ricas em colorido e peripécias, em sentimento e paixão, e que vão do thriller às tragédias de Shakespeare, razão pela qual ele aceitava que todos os seus filmes, de *Cidadão Kane* a *Falstaff*, o *Toque da Meia Noite*, de *A Dama de Shangai* a *Otelo*, de *O Processo* a *Grilhões do Passado*, se considerassem como tais.

Não há espaço nem tempo para abordar com rigor e detalhe a aventura estética desenvolvida dentro de suas fronteiras por uma série de cineastas, muitos deles extraordinários, meramente raros e alguns curiosos, e outros medíocres, mas que se sentiram estimulados pelo dramatismo e pela necessidade de acentuação que são consubstanciais ao gênero.

Quanto mais grosseiras e extremadas eram as situações de partida, mais ordinários e esquemáticos as personagens e mais improváveis as casualidades que mudavam – para bem ou para mal – o rumo de suas vidas, mais os autores de melodramas necessitavam aprimorar e precisar sua caracterização dos protagonistas e a interpretação dos atores, maior era o cuidado que haviam de ter na apresentação dos fatos, mais acentuado havia de ser o realismo de base com que se retratava o ambiente laboral ou familiar em que se desenvolvia a ação.

Convém, no entanto, recordar – ainda que na memória – não só a complexidade narrativa, dramática, psicológica e moral alcançada por muitos melodramas, mas o esplendor formal nada gratuito – e sim estritamente funcional e indispensável para tornar crível e emocionante o que acontecia na tela – das incursões nesse gênero de Griffith, Feuillade, Murnau, Dreyer, Borzage, Lubitsch, Stahl, Sternberg, Stiller, Sjöström, Fejös, Vidor, King, Pabst, Gance, Grémillon, Pagnol, McCarey, Leisen, LaCava, Mamoulian, Czinner, Machaty, Brown, Goulding, Potter, Wyler, Garnett, Wellman, Cromwell, Curtiz, Ophuls, Cukor, Ulmer, Minnelli, Sirk, Preminger, Wilder, Tourneur, Ray, Losey, Brooks, Aldrich, Sidney, Quine, Demy, Cassavetes, Vecchiali, Newman e tantos outros, sobretudo numa época em que, apesar de ainda haver grandes exemplos do gênero – como *Tudo pela Vida* – tendem a ser aceitas como melodramas imposturas afetadas e frígidas — como *O Piano* -, excessos barrocos e pirotécnicos como as vidas ilustradas de artistas românticos que Ken Russell perpetrava, ou meras sucessões atropeladas de incidentes inverossímeis, filmadas com indiferença pela sorte de suas inexistentes personagens e, sobretudo, com uma absoluta ausência de elaboração visual, características essas três que – no meu entender – impedem que possam ser consideradas como pertencentes ao mesmo gênero que *Amar e Morrer*, *Lírio Partido*, *Asas de Águia*, *A Vênus Loura*, *Marcha Nupcial*, *El viento*, *Johan*, *Ganga Bruta*, *Amor de Perdição*, *Los Hijos de Nadie*, *O Amor de Uma Mulher*, *Rua da Vergonha*, *Tempestades d'Alma*, *Entre Sábado e Domingo*, *Nuvens Flutuantes*, *Lonesome*, *Fúria do Desejo*, *Casamento ou Luxo*, *A Orquídea Branca*, *Céu Negro*, *Amar Foi Minha Ruína*, *Jennie*, *Seu Milagre de Amor*, *Narciso Negro*, *Carta de uma Desconhecida*, *Borrasca*, *Ricas e Famosas*, *Aurora*, *Bubú*, *Corps à Coeur*, *Canción de cuna*, *Amantes*, *A Caixa de Surpresas*, *Deus Sabe Quanto Amei*, *Bonequinha de Luxo*, *Um Estranho em Minha Vida ou Duas Vidas**.

*Nota da tradução: como o autor não utiliza a referência de ano ou realização, em alguns filmes cujos títulos não podem ser obviamente assumidos, mantivemos o título conforme o texto original.

*



Tudo pela Vida (1992)
de John Sayles

[i] Ver Antonio Drove: *Tiempo de vivir, tiempo de revivir* (Conversaciones con Douglas Sirk), Colección Imagen, Filmoteca de Murcia, Murcia, 1995.



A ALMA DA CASA: **A CASA ASSASSINADA** DE PAULO CÉSAR SARACENI

POR CARLA OLIVEIRA

Uma mulher está morta, deitada sobre a mesa da sala, sem caixão, sem sapatos, sem qualquer luxo. É velada unicamente por André (Augusto Lorenzo), filho com quem manteve uma relação incestuosa. Nina, vivida por Norma Bengell, é a protagonista da obra-prima de Paulo César Saraceni, um drama com elementos de tragédia grega e melodrama. Afinal, Silvia Oroz, em seu livro “Melodrama: Cinema de Lágrimas da América Latina” (1992), destaca que o melodrama foi estruturado sobre quatro mitos da cultura judaico-cristã: o amor, a paixão, o incesto e a mulher.



Os confrontos, dilemas morais e punições que se abatem sobre os personagens de *A Casa Assassinada* (1971) surgem no seio de uma sociedade religiosa, conservadora e preconceituosa do sul de Minas Gerais. Um flashback nos transporta ao tempo em que Nina, a heroína forasteira e transgressora, chegou a essa terra assombrada. Moça do Rio de Janeiro, ficou noiva de Valdo (Rubens Araújo), um dos irmãos Meneses, últimos descendentes de uma família enraizada em uma propriedade rural que se tornou improdutiva. Não há cultivo, criação ou rendas que sustentem essa família que sobrevive de aparências.

Os Meneses vivem sob o austero sistema de vida do irmão mais velho de Valdo, Demétrio (Nelson Dantas), que é casado com Ana (Tetê Medina), uma mulher que sofre de angústias e solidão. O terceiro irmão Meneses é Timóteo (Carlos Kroeber). Desprezado pela família e permanentemente confinado a seu quarto, ele se maquila e se veste com as roupas e jóias da sua falecida mãe, enquanto planeja e torce pelo fim dos Meneses. Timóteo é atendido e visitado unicamente por Betty (Leina Krespi), a governanta da casa, até a chegada de Nina. Com a nova cunhada, estabelece uma relação de cumplicidade. A ela, conta a história de uma antepassada que se vestia com roupas masculinas. A foto dessa mulher que desafiava os rígidos costumes locais foi removida da sala principal, por determinação de Demétrio.

Do lado de fora da casa, um canteiro de violetas se sobressai em meio às árvores e folhagens de um jardim selvagem. O jovem jardineiro Alberto, vivido pelo mesmo Augusto Lorenzo que atua como André, diariamente colhe um ramo de violetas que deposita na janela de Nina, atendendo a um pedido dela. Essas flores são subtraídas por Timóteo, que escapa furtivamente de seu quarto pela sacada para cometer esses furtos, desencadeando mal-entendidos e sofrimentos. Desses atos e desse jardim emana um romantismo trágico que se soma à atmosfera de decadência da casa. Úmidas paredes vão se revestir de manchas indelévels de sangue.

Vários filmes do cinema moderno brasileiro foram adaptados de obras literárias: *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963), *A Hora e a Vez de Augusto Matraga* (Roberto Santos, 1965), *Menino do Engenho* (Walter Lima Jr., 1965), *O Padre e a Moça* (Joaquim Pedro de Andrade, 1966), *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969), *São Bernardo* (Leon Hirszman, 1972). Paulo César Saraceni, um dos principais nomes do Cinema Novo, era um grande admirador de Lúcio Cardoso. Ele pensava em adaptar “Crônica da Casa Assassinada” (1959) desde o início dos anos 1960, no que seria o seu primeiro longa-metragem. Lúcio Cardoso chegou a escrever um roteiro, do qual Saraceni gostou. Uma adaptação também foi escrita por Millôr Fernandes, mas essa não foi apreciada pelo diretor. Enfim, Saraceni decidiu escrever um novo roteiro, sob aprovação de Lúcio Cardoso. Sintetizou em 35 páginas o livro de quase quinhentas páginas. Dez anos depois, o filme foi realizado a partir desse roteiro, composto apenas de diálogos.

Lúcio Cardoso (1912-1968) é um dos grandes nomes da literatura psicológica brasileira. Alfredo Bosi aponta a “criação de atmosferas de pesadelo” como um pendor do autor. “Crônica da Casa Assassinada”, seu último romance publicado em vida, é considerado a sua obra-prima. Ele deixou inédito o romance “O Viajante”, adaptado posteriormente por Saraceni no filme homônimo lançado em 1999. Apreciador de cinema, Lúcio Cardoso foi convidado por Saraceni para escrever o roteiro original de *Porto das Caixas* (1962), primeiro longa-metragem do diretor, que inaugurou sua Trilogia das Paixões, composta por esses três filmes.

A narrativa de “Crônica da Casa Assassinada” é estruturada por meio de diários, depoimentos, cartas e confissões dos vários personagens envolvidos nos dramas que se sucedem. Saraceni, com seu apuro técnico, mostra os variados pontos de vista aproximando a câmera dos atores enquanto transmitem seus monólogos interiores, os relatos de suas conversas, o conteúdo de suas cartas. Os silêncios são preenchidos com sons da natureza e a música de Tom Jobim. Na conversa de Nina com o médico que atendeu Valdo após a sua tentativa de suicídio, a câmera se detém apenas nela, grávida e decidida a abandonar o marido a quem deixou de amar. Só a voz do médico é ouvida, respondendo às perguntas de Nina. O desespero de Ana nas cartas em que escreve ao padre, já depois da morte de Nina, é encenado de forma que as emoções dela transparecem enquanto confessa a um padre inalterável em seu silêncio seus terríveis atos. Ela conta que o amor que se supunha incestuoso entre Nina e André por fim não era. André é filho de Ana com o jardineiro Alberto, que se suicidou com a partida de Nina. Retornando à casa dos Meneses, dezessete anos após sua partida para o Rio de Janeiro onde Ana a procurou em busca de seu filho recém nascido, enquanto ocultava de todos a sua própria gravidez, Nina reconheceu no jovem André os traços de Alberto, por quem tinha se apaixonado no passado.

Por mais dramáticas e inverossímeis que sejam as situações e exacerbados sejam os sentimentos e as reações dos personagens, *A Casa Assassinada* não peca por excessos de sentimentalismo ou se aproxima de um cinema popular. Pelo contrário. A elegância que se desprende de suas imagens lembra o decadentismo presente nas obras de Luchino Visconti. Há inclusive um tom operístico, bem acentuado nas cenas de Timóteo. Sua aparição insólita e inesperada no velório de Nina, no momento em que estão presentes os insossos burgueses da cidade, é surpreendentemente bela.

É costume que do melodrama resulte uma moral. Lúcio Cardoso era um escritor católico e há uma religiosidade que perpassa *A Casa Assassinada* de Saraceni. Nina é uma mulher bonita, jovem e moderna que não se encaixa no ambiente pesado da casa dos Meneses. Ela compromete a ordem estabelecida por se render às suas paixões. O casal de cunhados fica obcecado por ela e é a partir dessas fixações que as desgraças sobrevêm. Por fim, a morbidez e a morte tomam conta de tudo. Com a morte de Nina, a casa, que caía aos pedaços, perde a alma. Com a vingança de Timóteo, perde a reputação.

*



A INSUBMISSÃO DE MARIA BRAUN

por Roberto Cotta

O cinema de Rainer Werner Fassbinder forja-se a partir de uma tensão permanente entre a ruína e o desejo de construir. Em *O casamento de Maria Braun* (1979), essa oposição adquire uma densidade singular ao articular a trajetória de uma personagem feminina que encarna, simultaneamente, a devastação histórica da Alemanha do pós-guerra e a pulsão obstinada por reconstrução de sua própria vida. O filme organiza-se como um melodrama que emerge dos escombros materiais e simbólicos deixados pela Segunda Guerra Mundial, mas que também encontra no comércio dos corpos e afetos uma via de sobrevivência. Nesse sentido, Maria Braun (Hanna Schygulla) não apenas atravessa as ruínas, ela negocia com elas. Sua trajetória revela um movimento de insubmissão que se dá no interior de estruturas sociais corroídas, nas quais moralidade, memória e desejo se encontram em constante fricção.

Desde o prólogo, o filme estabelece uma relação indissociável entre a experiência íntima e a catástrofe histórica. O casamento de Maria e Hermann (Klaus Löwitsch) ocorre sob o som de bombas, explosões e desmoronamentos. A cerimônia é atravessada por uma ambiência sonora que dissolve qualquer hierarquia entre o ritual civil e a violência da guerra. Essa sobreposição inaugura uma lógica estética baseada na disjunção, na qual o campo e o extracampo se contaminam mutuamente. A formalização do matrimônio persiste apesar da destruição do cartório, intensificando-se como um gesto de afirmação precária diante do colapso. A imagem do buraco na parede, que enquadra os noivos, antecipa uma das operações centrais do filme: a fragmentação do espaço como correlato da fragmentação do sujeito.



**UM MELODRAMA ENTRE
OS ESCOMBROS E A PROSTITUIÇÃO**



Essa condição de fissura se prolonga ao longo da narrativa. A ausência de Hermann, cuja morte nunca é mostrada, instaura uma lacuna estrutural que organiza a trajetória de Maria. O desaparecimento do marido constitui um vazio que reverbera em todas as ações da protagonista. A busca incessante, materializada no cartaz que ela carrega pelas ruas, constitui um gesto de resistência à dissolução da memória. Ao mesmo tempo, essa insistência revela a impossibilidade de fixar uma imagem estável do passado. A memória, como sugere a própria dinâmica do filme, opera por seleções, apagamentos e percepções transformadas.

A paisagem urbana devastada funciona como extensão dessa condição psíquica. Os escombros das cidades alemãs são dispositivos de encenação que espelham lacunas narrativas e afetivas. As paredes destruídas, os enquadramentos fragmentados e a instabilidade dos espaços internos configuram uma estética da incompletude. Maria move-se nesse contexto como uma figura atormentada, cuja mobilidade contrasta com a estagnação de muitos personagens masculinos. Essa diferença cinética não é apenas formal. Ela aponta para uma reorganização das relações de poder, através da qual a protagonista assume um papel ativo na condução de sua própria sobrevivência.

A transformação de Maria ao longo do filme articula-se de modo decisivo com a economia do pós-guerra. A escassez de recursos, a presença dos exércitos aliados e a reorganização das estruturas sociais criam um ambiente em que o corpo feminino se torna uma moeda de troca. A figura da Veronika Dankeschön, historicamente associada às mulheres que se relacionavam com soldados norte-americanos em troca de vantagens materiais, emerge como um contraponto às Trümmerfrauen, mulheres dos escombros, idealizadas como heroínas voluntárias na reconstrução do país. Fassbinder desloca essa oposição ao construir Maria como uma síntese ambígua dessas duas figuras.

Ao trabalhar em um bar frequentado por oficiais norte-americanos e ao estabelecer uma relação com Bill (George Byrd), Maria inscreve-se nessa lógica de trocas de forma estratégica. Sua conduta reconfigura o lugar tradicionalmente atribuído às mulheres. Ela aprende a língua do outro, circula pelos espaços e acumula capital simbólico e econômico. Sua ascensão no mundo dos negócios, posteriormente mediada pela relação com Karl Oswald (Ivan Desny), reforça essa capacidade de instrumentalizar as estruturas disponíveis.



O melodrama, nesse contexto, surge como forma privilegiada de articulação dessas tensões. Reviravoltas abruptas e gestos exacerbados traduzem a instabilidade do mundo representado. A morte de Bill, resultado de uma ação impulsiva de Maria, reconfigura o filme de maneira brusca. O sacrifício de Hermann, que assume a culpa pelo crime, reinscreve a relação conjugal em uma dimensão paradoxal de lealdade e distanciamento. O amor, longe de ser um refúgio, torna-se um campo de negociação e conflito.

A ascensão econômica de Maria, especialmente em sua relação com Oswald, parece indicar uma possibilidade de estabilização. Ela conquista um lugar no mundo dos negócios, adquire bens e alcança uma posição de destaque. No entanto, essa estabilidade é atravessada por uma dimensão de artificialidade. O mundo que se reconstrói no milagre econômico alemão carrega consigo as marcas não resolvidas da guerra. A prosperidade material convive com a recusa em confrontar plenamente o passado. O filme demonstra que essa negação apenas desloca os traumas, sem eliminá-los.

A sequência final sintetiza essa dinâmica de forma contundente. O reencontro entre Maria e Hermann ocorre em um espaço doméstico que deveria representar a consolidação de uma vida comum. No entanto, a conversa entre os dois é permeada por tensões, silêncios e revelações tardias. O vazamento do gás de cozinha, aparentemente provocado por um gesto proposital de Maria, introduz uma ameaça latente. A explosão final da casa é mais que uma fatalidade, é a síntese da destruição marcada pela inviabilidade de esquecimento do trauma.

A casa, metáfora recorrente na obra de Fassbinder, implode junto com os personagens. Essa implosão destrói o espaço físico, mas também dilacera a ilusão de que seria possível construir uma estabilidade duradoura sobre as ruínas não elaboradas do passado. A trajetória de Maria Braun revela, assim, a impossibilidade de separar completamente reconstrução e destruição. Sua insubmissão conduz a uma existência que negocia constantemente com os limites da história.

O filme, ao articular melodrama e reflexão social, propõe um olhar mordaz sobre a condição de uma geração que viveu entre ruínas e promessas de progresso. Maria Braun emerge como uma figura complexa, cuja força reside na capacidade de agir dentro de um mundo que oferece poucas alternativas. Sua trajetória evidencia a reconstrução tanto no plano material quanto no campo afetivo. A insubmissão da protagonista intensifica as contradições que a constituem, revelando que a busca por autonomia em um mundo devastado exige transitar por zonas tortuosas. Entre os escombros do pós-guerra e a ascensão econômica, Maria Braun desafia as normas que governam uma nação com a moral devastada.

IMAGENS AO VENTO

A SAUDADE E O DESEJO NO MELODRAMA CONTEMPORÂNEO



POR FERNANDO DE MENDONÇA

Dois filmes portugueses, em 2022, redimensionaram as possibilidades melodramáticas no cinema, inclusive a partir de seu contexto de realização, pois também filmados durante dias pandêmicos que obrigaram todas as equipes, mundo afora, a restrições extremas de interação humana e confinamentos angustiantes, características típicas ao gênero, que sempre testou os limites da angústia nas relações, em ordem afetiva e/ou social, encontrando no domínio cinematográfico um excelente mecanismo de atualização para anseios que, historicamente, advinham de outras linguagens e meios expressivos. O teatro, a literatura e a música, muito antes do século XX, já investigavam os desdobramentos das emoções mais pungentes, a lógica dos excessos sentimentais, a ironia do riso e da lágrima, em contextos dramáticos dos mais variados e infinitos na capacidade de multiplicar as facetas da alma humana. O cinema, já bem adentrado em seu segundo século, continua pesquisando formas que se coadunem a tais necessidades e, diante do surto traumático operado mundialmente no início da presente década, talvez tenha sido a arte que respondeu de maneira mais incisiva à continuidade da consciência criativa trazida pelo melodrama, abrindo novas lacunas no imaginário das paixões e problematizando o lugar do corpo, em suas aparições e desaparecimentos – maiores gestos exigidos pelo isolamento social –, ainda como a grande tensão a ser refletida pelo audiovisual e por toda a memória que ele abarca.

‘COMO SINTOMAS EMBLEMÁTICOS DE UM TRAUMA UNIVERSAL DO QUE NÃO SE PODE CALAR’



Onde Fica Esta Rua?, assinado por João Pedro Rodrigues e João Rui Guerra da Mata, e *O Trio em Mi Bemol*, realizado por Rita Azevedo Gomes, são dois filmes que se irmanam para além de sua origem geográfica e idiomática, como sintomas emblemáticos de um trauma universal do que não se pode calar, mas que também não se deve bradar pelos códigos mais expansivos do espetáculo, subsistindo mesmo como filmes de câmara, como filmes que sussurram para pequenos públicos – já que todas as salas continuavam vazias em 2022 – novas inquietações de corpos que continuavam pulsando uma latência que aqui se pretende pensar a partir da dialética entre a saudade e o desejo, impulsionada pelo espaço entre os dois filmes. Muito se pode falar do primeiro elemento (saudade) na organização espacial do filme-interrogação formulado a partir do movimento nostálgico para com *Os Verdes Anos* (1963), cânone do cinema português dirigido por Paulo Rocha que enraíza toda a proposta estrutural do filme que os Joãos construíram a partir dos mesmo cenários e lugares visitados após a passagem de seis décadas; como da mesma forma se pode falar da matriz desejante que orienta Rita Azevedo Gomes a se nutrir de uma peça legada e nunca encenada por Éric Rohmer, ao ensaiar no seu filme-melodia inúmeras vias de manifestação, ou melhor dizendo, de encarnação para um texto que ela deseja filmado e possuído pelo cinema. Mas, concordando com o valor de interseção capaz de ressaltar as premissas individuais de cada filme, e à maneira como dois corpos amantes terminam por implicar em uma nova carne no mundo, interessa mais observar as sombras que surgem no limiar de encontro entre os dois filmes aqui reunidos, dentre as quais cabe um destaque imediato e mais refletido a pelo menos três:

Um primeiro e mais evidente ponto de comunhão, já delimitado pelas instâncias eleitas em ambos os filmes, da saudade e do desejo, ganha forma por essa grande ausência que leva os dois títulos a existirem. A alusão às obras de Paulo Rocha e Éric Rohmer, matéria-prima de tudo o que aqui se discute, transcende o caráter saudosista da individualização aos nomes de mestres, pois nenhum dos filmes de 2022 se limita ao tom panegírico ou de homenagem vazia que é bastante corrente em ‘cinemas de cinéfilos’. Não se trata apenas de um movimento à *memória* de, mas de um penetrar *na memória*, de uma evocação (a rigor, um cantar junto) que reorienta a emancipação das lembranças atraídas. Os dois filmes se apropriam de suas referências dando toda a ênfase para o estatuto de perda, no tempo e no espaço, que lhes motiva um novo acionar das câmeras e dos meios de captação.

Eles jogam com o isso foi, coreografando fantasmagorias ao modo como tantos núcleos melodramáticos foram desenvolvidos na história do cinema, desde Griffith, Murnau, Dulac e tão imensa galeria de nomes que pensaram a narrativa cinematográfica a partir da falta, da presença claudicante de um passado que insiste em se tornar imagem e se perpetuar enquanto origem de percepções – traço romântico por excelência, o de acreditar no invisível, o de se obcecar pelo que não se vê ou se sabe do outro. O trânsito constante entre a ficção e a realidade que neles se atravessa, seja pela entrada em cena de seus diretores ou da atriz original (Isabel Ruth) de sua referência, no caso do primeiro; seja pela entrada em cena de toda uma equipe de filmagem ou de outro cineasta (Adolfo Arrieta) que já subsiste como o fantasma maior de todo um modo cinematográfico, no caso do segundo filme; permite uma dinâmica de encenação que, apesar de muito distinta em ambos, fundamenta-se a partir de uma mesma e melodramática base: um páthos que borra as margens da fantasia, pactuando com o público uma duplicação do olhar – no melodrama, a emoção implode a narrativa por confundir a sua transparência com as experiências de quem nele mergulha; não choramos e/ou sorrimos pelo outro que vemos, mas pelo que de nós encontramos no que é visto, pela condição primeira de espelho, de reflexo não apenas do passado, mas do que cabe nos olhos agora, no já.



Nesse sentido, uma segunda sombra que faz os dois filmes se dobrarem, como em Moebius, um sobre o outro, mas também ambos sobre a consciência melodramática aqui discutida, encontra-se na retumbante utilização da música a que se permitem à alturas improváveis de seus enredos, ou do que se poderia prever neles dentro de uma perspectiva classicista. O encontro entre melodia e drama pautado desde a origem etimológica do termo (mélodrame) é celebrado nos filmes de 2022 com inflexões musicais tornadas em verdadeiros motivos de celebração: em um caso, com dois números cantados pela atriz (mais uma vez Isabel) quase como se descolasse as imagens da gravidade terrestre, costurando todo o filme dentro de uma lógica de retalhos condizente com o tensionamento modulado pela saudade e o desejo; em outro caso, por meio de um motivo musical exposto desde o título e já, ele próprio, partícipe do caráter evocatório em relação a Mozart, pois é daquele a peça (musical) clássica dentro da peça (teatral) rohmeriana dentro do filme de Rita Azevedo Gomes. Nos dois filmes, aliás, e não apenas mas com maior evidência por meio desse grande jogo de dados com as suas músicas, soergue-se uma estrutura em abyme tão típica às bonecas russas ou caixas chinesas. Filmes que cantam e vibram ao infinito, sem deixar de explicitar o domínio encantatório da ilusão: ao exemplo máximo do piano, em *O Trio*, que continua tocando mesmo sem o contato entre os dedos do ator (Pierre Léon) e as teclas do instrumento.

Entre a ordem e a paixão, entre a aventura e a cilada, *Onde Fica Esta Rua?* e *O Trio em Mi Bemol* se equilibram, encontrando na engrenagem melodramática um tênue fio a se percorrer, não como em linha de fronteira, mas como em linha suspensa por sobre os continentes da incerteza. Se é certo dizer que todos os cinemas do mundo experimentaram dificuldades semelhantes a partir do início de 2020, quando nem as maiores cifras orçamentárias foram capazes de aliviar a sensação de tragédia iminente, também é fácil de se constatar que poucos filmes desse período conseguiram refletir de maneira tão complexa as variáveis de uma época e de novos caminhos para a produção e a sobrevivência das imagens. O que certamente ajuda a compreender o viés melodramático não pela sua chave clássica, mas pelas ascendências modernistas que também podem ser localizadas em cinemas mais experimentais. É impossível não associar uma filiação clara dos filmes de 2022 a uma tradição mais inventiva do melodrama, como aquela inaugurada por Marguerite Duras em *Son Nom de Venise dans Calcutta Désert* (1976), que recompunha todo um estrato visual de ruínas e degradação a partir de seu anterior *India Song* (1975), ou do que James Benning realiza em *Easy Rider* (2012), sobrepondo novas camadas de memória ao original de Dennis Hooper, de 1969. Mas, o que se acrescenta às experiências de 2022 é uma dimensão que beira o imponderável, de novo aquele acordo e paixão ardente pelo invisível, pela justa conta que se acerta com o seu tempo de produção.

Que João Pedro Rodrigues e João Rui Guerra da Mata tenham encontrado a premissa de seu trabalho no ‘acaso da janela’ onde moravam, que dava para o mesmo lugar onde o jovem casal de Os Verdes Anos protagonizara a sua primeira cena de beijo; assim como, que em seu filme, Rita Azevedo Gomes estabeleça como primeira imagem um plano sobre Arrieta, este corpo-cinema, à luz noturna de uma janela, enquanto tenta claramente avançar com as suas ideias sobre a realização que pretende ao filme dentro do filme; eis aí um código incontornável do raciocínio melodramático, multiplicado nos dois filmes pela intercalação permanente de janelas e superfícies vítreas, de passagens para a visão entre o dentro e o fora, entre o que cabe e o que não cabe na cena – é sumariamente pela arquitetura cênica que um melodrama se impõe em termos visuais, onde paredes, muros, portas e janelas tanto ajudam a que se exteriorizem os labirintos da alma. Foi assim que toda a humanidade se viu naqueles mesmos dias, isolada pelos códigos do ocultamento, da distância, da separação no espaço. E assim os dois filmes em questão conseguiram restituir mais uma constante do melodrama, gênero por excelência para o encontro entre o prosaico e o sagrado, onde em toda a história do cinema, de Dreyer a Tourneur, de Oliveira a Brisseau, mais se manifestaram casos de milagre sobrenatural. Sim, esses filmes portugueses de 2022, apesar de tão pouco vistos e tocados por uma cultura cinéfila isolada em streamings, ou talvez justamente por isso (*noli me tangere*), guardam alguns dos mistérios mais inexplicáveis do cinema contemporâneo, não por fazerem mortos continuarem a viver, mas por deixarem morrer em suas imagens e sons a condição finita de sua elaboração. Todo bom melodrama é um exercício de ressurreição.

[1] Dicionário de cinema americano dos anos cinquenta. Tradução de Manuel Ruas. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1985.

MELODRAMAS DE CINEMA

A CIDADE DOS DESILUDIDOS, DE VINCENTE MINNELLI

POR BERNARDO MORAES-CHACUR



Em certo nível, *A Cidade dos Desiludidos* (*Two Weeks in Another Town*, 1962) é sobre a redenção de uma personalidade autodestrutiva. Um ex-ator, interpretado por Kirk Douglas, começa a trama devastado por um acidente de carro, mas, especialmente, pela relação com a ex-esposa (Cyd Charisse). Ao longo da narrativa, recebe uma nova chance, tanto na esfera profissional quanto pessoal, mas precisará optar entre um sacrifício altruísta ou a felicidade própria – situações típicas de histórias que costumamos classificar como sentimentais, melodramáticas.

Mas *Two Weeks...* também é um filme sobre filmes: a segunda chance recebida pelo protagonista é um convite de trabalho da parte de um diretor veterano (Edward G. Robinson), em baixa em Hollywood e filmando em Roma (a outra cidade do título original). Na trama, o mundo do cinema e, especialmente, as pessoas que nele trabalham, são retratados de forma crítica e, à primeira vista, não idealizada.

Minnelli combina, portanto, um drama pessoal e uma crônica daquela indústria. Uma leitura simplista isolaria esses polos: a emoção e a razão, as convenções de gênero versus a autorreflexividade. Na prática, essas linhas nunca deixam de se cruzar, evidenciando o caráter fajuto de duas ideias prontas: a da metalinguagem supostamente depurada de sentimento e a do drama totalmente ingênuo.

Com relação a esse segundo lugar-comum, vale lembrar que, a exemplo de outros gêneros¹, os melodramas foram objeto de uma reavaliação tardia, na qual se apontou a riqueza temática e estética de filmes tradicionalmente menosprezados. Essa revalorização trouxe para o primeiro plano elementos até então negligenciados, em detrimento dos marcadores de qualidade mais convencionais (*a boa estória, a plausibilidade, os assuntos importantes* etc.). Essa reviravolta, contudo, deu margem a uma simplificação: o conceito de que o verdadeiro valor de uma obra estaria oculto, esperando ser decifrado. Nessa visão esquemática, a narrativa é um mal necessário, mascarando um sentido profundo. Essa ideia trouxe outras, a reboque. Uma delas é de que há, portanto, filmes com subtexto, dignos de consideração, e outros sem, logo, descartáveis. Não por acaso, em tempos atuais, há todo um filão de cinema de gênero que se anuncia preventivamente como algo a mais do que o simples cinema de gênero.

Um outro pressuposto relacionado: quando se fala, por exemplo, em um “melodrama de Almodóvar”, ou de Todd Haynes, subentende-se que os praticantes modernos estariam trabalhando em um nível adicional de autoconsciência e distanciamento, quando comparados a seus antecessores. O que nos leva à questão: quais seriam, afinal, os melodramas ingênuos, primitivos? Filmes como *Deus Sabe Quanto Amei* (Some Came Running, também dirigido por Minnelli em 58)? As filmografias de Douglas Sirk, John M. Stahl ou _ abandonando um instante o autorismo _ Barbara Stanwyck? Qualquer análise criteriosa nos lembra que o gênero sempre incorporou complexidade e conflito. E vale destacar que mesmo quando esses elementos não são enfatizados, mesmo quando estão aludindo a algo que não pode ser tratado diretamente, eles possuem forma e são articulados em cena.

Voltando (finalmente) à *Cidade dos Desiludidos*, há um momento em que a dupla interpretada por Douglas e Robinson exhibe um dos seus clássicos para a equipe da produção que estão rodando na Itália. A escolha de Minnelli para essa sequência é interessante: algumas cenas de *Assim Estava Escrito* (*The Bad and the Beautiful*, 1952), que também é sobre os bastidores do cinema, um retrato dentro do retrato. De igual interesse é que o filme dentro do filme é apresentado na história como comovente e catártico, isto é, com a ênfase recaindo sobre o drama e não sobre a autorreflexão.

Como mencionado no começo do texto, *Two Weeks* representa a gente do cinema como cruel e venal. Tendemos a associar essas representações negativas ao realismo, mas aqui, como em tantas outras vezes, uma ideia de verossimilhança é incorporada à tessitura do drama, reforçando-o. Assim, não chega a surpreender que o filme também identifique um certo heroísmo na arte e naqueles artistas. Perto do fim da história, quando o personagem interpretado por Douglas substitui o mentor convalescente e conclui as filmagens em seu lugar, há tanto sentimento retratado em cena quanto no desfecho do romance entre protagonista e mocinha.



Podemos reencontrar variações de algumas dessas ideias em narrativas que não costumamos associar de imediato aos melodramas. Parte de *Era uma Vez... em Hollywood* (Quentin Tarantino, 2019) envolve o personagem de Leonardo DiCaprio tentando reavivar a carreira na Itália. As perspectivas de Tarantino e Minnelli sobre essa migração de mão-de-obra (e a sensação de fim de uma era, que lhe corresponde) são, claro, bem diferentes, mas ambos convertem a premissa em arcos de salvação/validação, explorando um páthos associado ao cinema.



Cidade dos Desiludidos foi incluído na lista dos dez melhores daquele ano (1963) elaborada por Jean-Luc Godard e há um paralelo entre o filme de Minnelli e *O Desprezo* (*Le Mépris*, Godard, 1967), no qual Fritz Lang interpreta a si mesmo, filmando uma adaptação da Odisseia na Itália. Serge Daney, abordando a relação entre a *nouvelle vague* e seus heróis², observa que “Lang está lá (em *O Desprezo*) como um velho mestre decaído, um gigante do cinema e alguém que muito sofreu em Hollywood.” Poucas linhas depois, também menciona o ocaso de outros veteranos que “ainda com muito a dizer e a filmar, foram reduzidos ao silêncio” — frase aplicável tanto ao personagem de Robinson em *Two Weeks* quanto ao próprio Minnelli, descartado pouco depois pela indústria norte-americana. É fácil esquecer que o discurso crítico e a metalinguagem são narrativas com seus próprios arcos dramáticos, mas penso que os trechos que reproduzi aqui, com sua estrutura trágica e vocabulário cheio de emotividade, funcionam como bons lembretes.



O que nos leva, finalmente, à questão: se admitirmos que há emoção no discurso analítico, isso o invalida, o torna inferior? Penso que não, acreditando que a verdadeira falta de objetividade é imaginar um conhecimento totalmente descontaminado, num plano superior aos objetos que analisa. Finalmente, não gostaria de concluir este texto sem observar que, embora os melodramas sejam geralmente associados à esfera feminina e aos women pictures, todos os exemplos que citei (intra e extradiegéticos) são dramas masculinos, reiterando que o sentimento nunca se limita às fronteiras indicadas pelos clichês.

Agradecimentos aos editores pelo espaço e aos amigos e amigas que me leem, pela boa-vontade.

[1] *Sim, leitora e leitor, eu sei que a questão de enquadrar melodrama como um gênero, especialmente como um gênero distinto, não é nada simples.*

[2] *Tradução própria. Páginas 200 e 201 de, La rampe: cahier critique (1970-1982), Cahiers du cinéma, 1996.*

*





Rita Blanco Marcia Fialho
Anabela Moreira Ivete Fialho
Cleia Almeida Cláudia Filipa Fialho
Rafael Morais Joca Fialho

SANGUE DO MEU SANGUE, DE JOÃO CANIJO: MELODRAMA E NATURALISMO OU ERA UMA VEZ UM FILME PUNK À BEIRA DO CAMINHO

por Luiz Soares Jr.

Os gregos chamavam Hybris a força pática que extrapola todos os limites, e limites para os gregos eram coisa séria porque designavam a figura constitutiva de todo ser, seu eidos; para ficarmos num exemplo arquetípico que Freud tornou nosso, ocidental, o Édipo: o pecado a ser expiado pelo vidente cego não foi precisamente ter, respectivamente, matado o pai Laius e comido a mãe Jocasta, quando agora rei; não há, no texto do trágico grego, sombra de julgamento moral, muito menos de acerba condenação do sexo e do assassinio; o mal cometido por Édipo, e que causa, por perturbar a ordem cósmica, a série de pragas e de pestes que assolam Corinto, foi ter ultrapassado o limite/eidos, e com isso ter desencadeado as fúrias de Nêmesis, ou reparação. Este preâmbulo desconjuntado é para falar de um gênero melopatético, herdado do teatro, da ópera e da literatura dos oitocentos que o cinema alçou aos cimos da transfiguração *nec plus ultra* e para acima do bem e do mal: o melodrama é o filho pobre e bastardo dos arquetípicos trágicos; a Hybris trágica, que perdeu poetas e príncipes, corrói e fissura o melodrama no cinema como um abraço agonístico de *Miserere*: de King Vidor a Almodóvar, do Vecchiali dos 70 aos Griffith de sempre, os filmes didático expressionistas do último Rossellini, Visconti, Zurlini, Mizoguchi e Naruse, Lang, o Hitchcock de *Under Capricorn*; o melodrama foi o meio excelso, numa arte tardia da copa e da cozinha dos afetos (arte extremamente mimética, com seu quociente fotográfico de Verdade arrancado à forceps do que é), de elevar o cinema aos cimos do *Dies irae* de condenação e do *Te deum* de celebração: decadência (*Senso*, *A primeira noite de tranquilidade*), reconciliação (o melodrama *tout court*, arte da busca pela cicatriz apesar da utilização em geral do demoníaco como invocação de asperezas espirituais, de negação dialética), crítica social (o melodrama americano, sempre às turras com a polícia e o gângster, duas faces de um mesmo Janus), Morte e transfiguração (*Le mirage*, *Corps a coeur*); aquilo que a ópera, arte total da melodia infinita, havia representado para o século do recalque o melodrama foi no cinema para o século 20: um meio extremamente depurado formalmente, entrópico, obsessivo com punctum saturado e aura infinita,

locus privilegiado para a inervação psicótica e as escaramuças do Bem supremo; o gênio pático desta arte mirabolante de *in extremis* e ora pro nobis galvanizou no grande cinema tudo aquilo que podia descambar para o funcional, o factual, o comezinho, vulgar ou mesquinho, agora mobilizados pela *grandeur nature* das grandes potestades melodramáticas: o seu médium salvífico negro.

O melodrama foi clássico, barroco e maneirista: sua flexibilidade plástica, estrutural e supra diegética permite eleger a metamorfose como seu avatar principesco: dançar, jogar, planar e saltar são seus apanágios dramáticos de maior calibre; em *Sangue do meu sangue*, o apuro formal (mas não formalista: uma nota de rodapé decisiva a ser enfatizada, uma pequena e excruciante diferença segundo Maüss e Freud) não anula a transparência realista do que se narra ou turva a estrutura causalista da sua estrutura, em geral num crescendo linear arquiteturado mais pelo movimento dos afetos que da estrutura teleológica clássica; Márcia Fialho (Rita Blanco, numa interpretação contida, elíptica e rancorosa quando necessário, mas aberta a todos os abismos) é a mãe coragem, e o itinerário tumultuoso de seus filhos e agregados, leitmotif melodramático clássico, lhe impõe ações e reações behavioristas copiadas da cartilha naturalista de que o filme se serve para crescer como um épico afetivo tantas vezes digressivo, às vezes impressionista, em todo caso concertante segundo o diapasão rítmico de cada personagem, de todo grupo ou plano de conjunto: sinfônico e coral, talvez a obra-prima de Canijo: o seu gênio é, como o de todos os modernos, mais musical que figurativo, mas há planos cinzelados pela *stylo* de uma câmera que não hesita em reinventar o espaço estriado de dramaticidade, como na foto que abre este texto: *Sangue do meu sangue* é, como todo grande melodrama, múltiplo, acidentado, objeto de cismas e horizonte íngreme de cimos e de baixios dramáticos, mas tudo se encaminha para um clímax que arregimenta vários tópicos contos e personas, como em um tecido tecido pelas anfractuosidades da duração que escalonam toda ficção no grande cinema.

Perto do fim, *Sangue* aposta em notas de cinema extremo, hardcore, gutural e obsceno, como se enfim se cristalizassem saturados todos os istmos de que víramos, entrecortados de calamidades em pianinho, as peripécias do melodrama oceânico, feito de píncaros e de marulhos, de contiguidades e rupturas dramáticas e plásticas, que ora descarrilham para um entretom de impressão, ora para um retrato mais trabalhado linearmente pelo registro documental; o melodrama sempre foi, é evidente, uma questão de objeto propriamente dito, mas a questão decisiva é a do grau: é a Hybris, acima mencionada, do Desejo e suas escaramuças que dita o tom e ativa as semicolcheias do romanesco, trabalhado melodicamente em *Sangue do meu sangue*: um filme com várias vozes e tons, acidentado e rugoso como uma peça dodecafônica que reencontrou a harmonia do classicismo para logo em seguida desaguar novamente no caos; o aborto com que tudo se encerra é um desafogo, um desabafo, um exorcismo, uma reconciliação anfractuosa que apara e liquida todas as arestas dramáticas que vinham cerzindo o filme, encadeadas sobretudo pelo tabu central do incesto, moto dinâmico dos dissensos melodramáticos; em toda estrutura clássica a reconciliação é o *telos* encarregado de integrar as diferenças, as rurgas e os cismas do percurso de aprendizagem dos protagonistas, para que enfim a carne reencontre o espírito e o tumulto da vida a paz sempiterna do Uno, na eternidade: é o véu da Verônica quem estabeleceu o paradigma figurativo desta injunção cristã por excelência, que prepara asceticamente este mundo para a ascensão à Verdade que habita o

o Outro; em *Sangue do meu sangue*, o aborto é um dado naturalista, que arremata a fórceps fulminante as tensões acumuladas por este melodrama rapsódico dos subúrbios lisboetas, telúrico em sua tessitura novelesca, cheia de linhas de fuga encarnados em personagens e eventos catárticos, trabalhados embora pela lógica do cinema moderno do plano sequência semi infinito, do “ao vivo” televisivo (Fargier: *la TV c'est le direct*) e do romanesco burguês, em toda a descrição escabrosa dos personagens e dos cenários nos quais evoluem, com suas idiossincrasias e embates páticos: a abertura acidentada do filme, com seus *travellings* e *zooms ins* que acompanham o rapaz pela paisagem do bairro desolado, já estabelece o seu programa formal e afetivo de antemão, e ao final temos a rima perpendicular, complementar: num corte seco para o coração de um conjunto de apartamentos, um sereno manto de paz se impõe sobre a vista geral da Cidade, reencontrando com o expediente de resolução do drama (o aborto) a possibilidade de um recomeço para a moça e sua família; a ascese reconquistada aqui é um *sub species aeternitates* cujo dom é oferecido pelo realismo de base, são e robusto, representado pela mãe lutadora, como se tudo estivesse à nossa mão para sermos felizes, desde que possuamos a devida sapiência para saber escolher a aposta pascalina adequada: o corte para a esquerda do *raccord* de direção do olhar sobre Lisboa descortina um horizonte de reconciliação, mas como o Fassbinder dos melodramas *sirkianos* nos advertia, “é Hollywood sem a hipocrisia clássica”; em *Sangue do meu sangue*, sem os excessos e paroxismos barrocos do late Fassbinder, é um cinema naturalista com entretons de lição estoica de moral, mas sem a hipocrisia deste gênero clássico de escaramuças dramáticas; assim, a posteriori nos aparecem como legítimas as descrições com tessitura documental, com câmera flutuante plástica aos personagens e seus afetos, pois se constituem em uma vitória da sapiência, do ethos popular sobre o idealismo amaneirado do melodrama clássico: tudo é chão e escorrito para uma apreensão correta, sem distorções expressionistas, do que acontece aos personagens com quem devemos nos identificar, e isto apesar da veia documental de que se serve Canijo, apesar do *kammerspiel* retomado aqui com ênfase naturata no determinismo naturalista: *Sangue do meu sangue* é muitas vezes um filme punk, amoralmente cruel em sua compreensão lúcida dos dilemas éticos da vida, e o melodrama de que nos apresenta uma leitura duramente prismática é o locus de que parte para chegar a uma vista geral mais ascética, depurada dos destroços encontrados pelo caminho, um tanto como uma *epoché fenomenológica*.

Filme documental sobre afetos *in extremis*, ele elabora uma síntese ora abrupta ora quase melódica entre o melodrama e o docudrama, estabelecendo pelo plano-sequência, tantas vezes maleavelmente plástico ao que vê (colado aos corpos, às coisas, às texturas e aos volumes que se interpõem entre os corpos e a superfície do plano), aquilo que nos solicita emocional e cognitivamente; sim, o mundo é terrível, muitas vezes obscuro, árido e patético de uma só golfada, e cabe ao cinema nos impor uma educação, sentimental e hermenêutica, sobre como lidar bem com as anfractuosidades da existência. O melodrama no cinema, arte tardia dos esconjuros e exorcismos do mundo interior e do passado, aqui adquire o peso, sólido mas infiltrado de luz e possíveis, de uma pedra sobre os ombros dos protagonistas; cabe ao filme não apenas nos ensinar a carregar esta cruz, mas sobretudo entrever, da distância com que o melodrama idealista nos ensinou a ver o sofrimento da Paixão humana, uma chance de redenção, mas desta vez no mundo, através do percurso do mundo, e não mais sublimando a sua experiência pática com o auxílio da suprassunção de dialetas castrados.

UM CINEMA DENTRO DA CABEÇA

POR DANIEL DALPIZZOLO

Imaginário e ficção melodramática em *Días de Otoño*, de Roberto Gavaldón

Após a morte da tia com quem viveu por muitos anos, Luisa deixa sua cidade natal no interior do país para tentar a vida na capital, a Cidade do México. Com uma carta de recomendação escrita pela própria tia em mãos, consegue um trabalho na confeitaria gerenciada por um amigo da família, Albino, homem de meia-idade que rapidamente se apaixona por aquela moça tímida e ingênua. Entretanto, há algumas complicações. Luisa conta a Albino que está noiva de Carlos, motorista particular de um engenheiro endinheirado, com quem em breve deverá se casar. O triângulo amoroso, tradicional estrutura narrativa do melodrama, recorrente em alguns dos filmes mais importantes do período áureo do melodrama mexicano (1940-1950), parece ser o caminho inevitável para a narrativa de *Días de otoño* (1963). Não fosse, entretanto, o caráter puramente imaginário de um dos lados do triângulo.

Logo nos primeiros minutos de *Días de otoño*, uma breve cena denuncia a provocação conceitual desta obra-prima de Gavaldón. Em conversa com suas colegas de trabalho no vestiário, ao final do expediente, Luisa é convidada por uma delas para ir ao cinema. Imediatamente, recusa o convite. “Para que ir ao cinema? Você tem seu próprio cinema aqui dentro”, responde a colega, apontando para a cabeça de Luisa. Mais do que uma ironia sobre o imaginário aflorado da personagem, a quem, àquela altura, ainda conhecemos apenas superficialmente, a resposta torna-se uma espécie de afirmação poética sobre o filme realizado por Gavaldón. Ao propor a aproximação entre imaginário e cinema, entre os domínios do pensamento e a materialidade da imagem cinematográfica, o diretor revela uma fantasmagoria que assombra tanto o destino da personagem quanto o filme que realiza.

Luisa realmente não precisa ir ao cinema para ver um filme, afinal, já pertence a um, como protagonista e como autora. Conheceremos, aos poucos, os personagens e as histórias propostas por ela em sua ficção. O noivo Carlos, lado imaginário do triângulo, é na verdade um ex-amante de Luisa e uma de suas motivações para ir até a Cidade do México; porém, trata-se de um homem casado e sem a menor intenção de manter contato com ela novamente. Luisa não interpreta as coisas dessa forma, e segue fielmente os planos que traçaram juntos: adquire seu vestido de noiva, veste-o e se desloca à igreja no dia combinado para o casamento, percorrendo com ele o trajeto de seu apartamento, no subúrbio da cidade, até o altar onde deveria acontecer a cerimônia. Descobre que o noivo não estará presente, mas nem mesmo essa descoberta é suficiente para impedir que continue vivendo a vida que idealizou ao lado dele.

A personagem se fecha em sua fantasia, e Gavaldón mantém o filme preso a ela, transformando *Días de otoño* em um melodrama quase surrealista – traço reforçado pela colaboração no roteiro de Julio Alejandro, parceiro habitual de Luis Buñuel (trabalhou nos roteiros de clássicos como *Nazarin*, *Viridiana* e *Tristana*). Para compreender a ousadia desta escolha, é valioso lembrar a contribuição de Gavaldón para a tradição melodramática que ele ao mesmo tempo domina e subverte. O melodrama mexicano dos anos 1940 e 1950, que legou ao cinema as obras de grandes cineastas como Emilio Fernández, Julio Bracho e o próprio Gavaldón, cresceu sob a vigilância da censura estatal e do catolicismo do país, trazendo, na resolução de suas tramas e conflitos, desfechos que puniam ou redimiam as personagens segundo uma ótica moralista. Entretanto, nos melodramas de Gavaldón realizados durante o período, alguns traços de ironia costumavam ser percebidos.

Um aspecto notável presente em diferentes melodramas de Gavaldón é justamente a relação de suas personagens com a ficção. Em *En la palma de tu mano* (1951), o falso vidente interpretado por Arturo de Córdova termina destruído pela teia de mentiras que ele próprio teceu e para a qual não consegue encontrar mais saídas, uma grande ironia considerando se tratar de um homem que ganhava a vida fingindo prever o destino alheio. Em *La otra* (1946), a manicure pobre vivida por Dolores del Río assassina a irmã gêmea milionária para assumir sua identidade, e descobre que a vida usurpada vinha com um roteiro ainda mais trágico: herda da morta, junto com a fortuna, um crime que não cometeu e pelo qual será punida. Em ambos os filmes, as ficções fabricadas pelas personagens se voltavam contra seus autores com a precisão fatalista do melodrama noir.

Então chegamos a *Días de otoño* (1963), filme realizado alguns anos mais tarde, durante a efervescência dos novos cinemas, e para o qual Gavaldón realiza alguns deslocamentos nessa relação com a ficção, adentrando um universo mais intimista e melancólico, menos fatalista e trágico. Luisa atravessa o filme sem que nenhuma desgraça real recaia sobre ela, nenhum castigo ou punição externa. O preço que paga é outro: a solidão e o isolamento. A personagem ficcionaliza simplesmente para dar sentido à sua existência, afinal, as histórias que inventa são o meio de que dispõe para construir uma identidade (como esposa e mãe) que lhe foi negada pelas contingências da vida. Sem oferecer uma leitura simplificada da situação de Luisa, Gavaldón elabora uma ideia que seus filmes anteriores talvez ainda não tivessem formulado com tanta radicalidade: a ficção como um meio para poder existir dentro da própria realidade, não para se sobressair a ela.

É na sobreposição entre o imaginário de Luisa e o mundo em seu entorno que esse gesto se torna mais concreto. A força de *Días de otoño* reside justamente nos pontos de contato que Gavaldón estabelece entre imaginação e encenação, no quanto o filme negocia com a personagem uma liberdade para fabular em meio aos espaços que habita. Diferente dos filmes tradicionais sobre delírio, que costumam criar um afastamento entre o espectador e a personagem delirante, *Días de otoño* propõe uma certa adesão à elaboração de Luisa, permitindo que seu imaginário organize a própria estrutura do filme ao mesmo tempo em que evidencia os mecanismos utilizados por ela para construir suas ficções: os apetrechos infantis que simulam a existência do filho, a trucagem fotográfica que simula a existência do marido, as narrativas contadas ao chefe e às suas colegas, a sombra solitária produzida pelo sol no chão do parque e que, por um segundo, toca a sombra de outro.

O desnudamento desse imaginário vai ao encontro de um contexto histórico e social que acentua a melancolia. *Días de otoño* reflete diretamente a modernização mexicana, tanto do cinema mexicano quanto do próprio país. A chegada



da personagem à Cidade do México coincide com um momento de acelerada expansão urbana, crescimento econômico e consolidação de uma nova classe média. É uma cidade formada por vitrines, neons e outdoors publicitários, por aparências forjadas e expectativas de ascensão social. Sob essa perspectiva, as construções ficcionais de Luisa parecem revelar algo mais sobre o mundo que ela habita – afinal, a vida moderna exige uma vocação performática para manutenção de seus padrões de normalidade. Se as demais personagens escondem as narrativas que constroem para si mesmas, Luisa torna a sua visível e leva às últimas consequências os mecanismos que as estruturam.

O impressionante trabalho visual de Gavaldón na materialização da relação entre personagem e mundo é potencializado pela fotografia expressiva de Gabriel Figueroa, que desempenha um papel decisivo na construção da mise en scène ao colocar Luisa em choque com os cenários. Espelhos, janelas, fotografias, sombras e reflexos surgem como elementos que multiplicam os elementos em cena e sugerem essa sobreposição de realidades. Figueroa, que ajudou a definir o visual da época de ouro do cinema mexicano, trabalhando com grandes autores como Luis Buñuel e Emilio Fernández, encontra aqui um registro íntimo dedicado à cartografia dessa subjetividade em contato com a cidade moderna. Se Luisa realmente possui um cinema dentro da cabeça, é o trabalho visual de Figueroa que permite a Gavaldón projetá-lo para fora dela.

E é novamente a soma dos talentos de ambos, em conjunto com a atriz Pina Pellicer, que torna a cena final de *Días de otoño* tão fascinante. Após acompanhar durante todo o filme o esforço de Luisa para viver suas ficções, Gavaldón recusa-se a oferecer uma resolução inequívoca, uma conciliação romantizada entre Luisa e o real. A cena final, que indica uma saída da personagem de sua condição fantasiosa, opera menos como uma recusa às ficções elaboradas até então do que como uma espécie de reassimilação dessas ficções, com a mulher abandonando os objetos de seu filho imaginário dentro de um cesto na porta do orfanato. Uma cena que poderia ser imaginada como uma tradicional tomada de consciência da personagem revela-se mais uma ação que reforça a necessidade de Luisa em habitar a ficção para continuar vivendo, mesmo enquanto abre mão do próprio sonho, dando ao filho imaginário um fim digno enquanto retorna para a solidão das imagens fabricadas dentro de si.

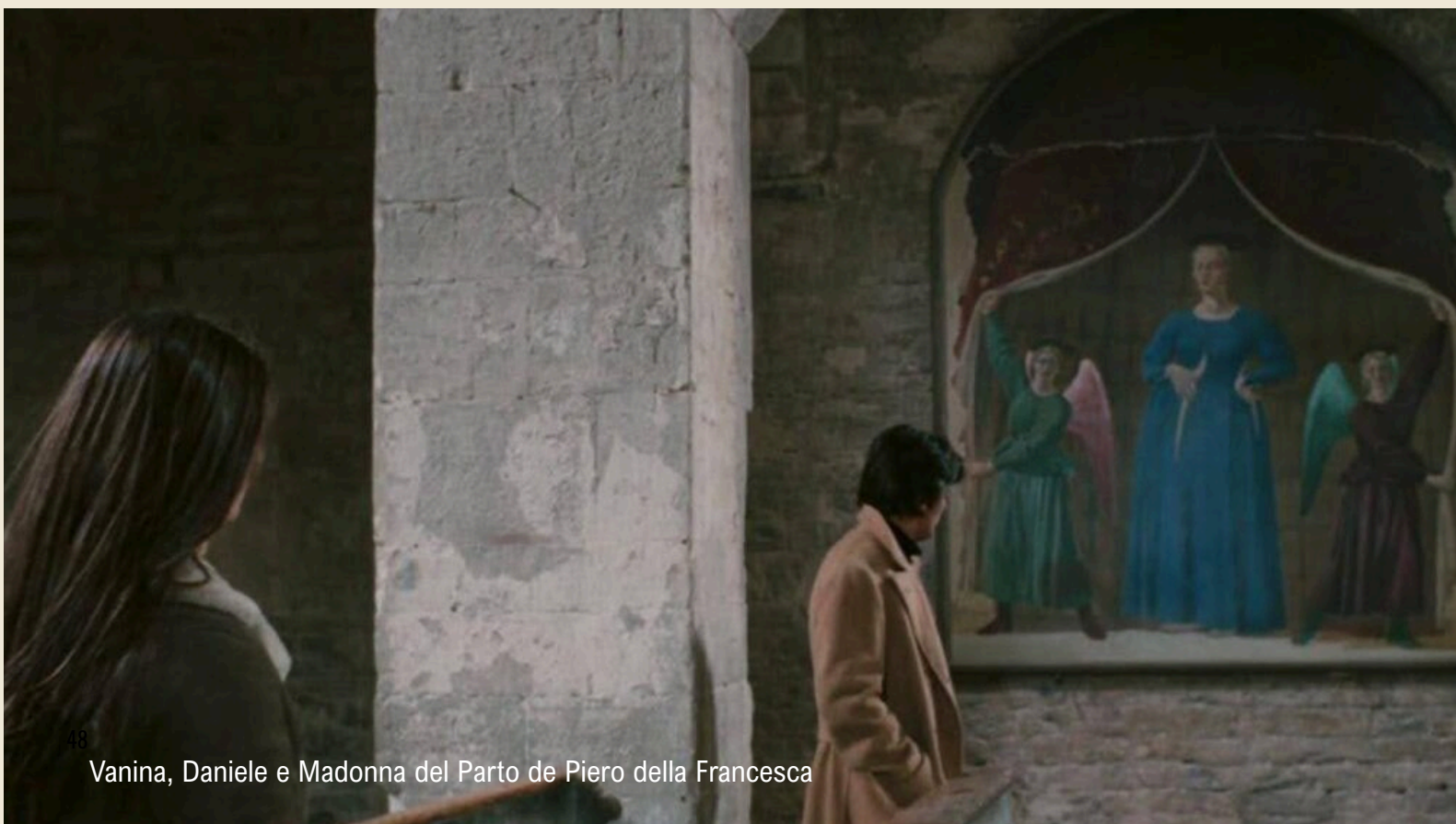


VALERIO ZURLINI E A FRAGILIDADE DO MUNDO

por Ricardo Lessa

Será preciso, antes de tudo, comentar as razões vagueantes que inervam a abertura de *A primeira noite de tranquilidade*. Vaga porque vemos o protagonista Daniele Dominici (Alain Delon) perambular por uma orla gris e enevoadada de uma cidadela italiana chamada Rimini. Tudo lá é excessivamente cinza, frio, duro, talvez mesmo *moribundo*. Vaga, mais uma vez, porque a obra foi originalmente pensada como o filme derradeiro de uma trilogia que deveria ter começado com *Il paradiso all'ombra delle spade* (sobre a saga colonial italiana dos fins do século XIX) e cuja continuação seria a filmagem da invasão da Etiópia por Benito Mussolini e a história de um suposto herói, o Coronel Dominici, de quem Delon diz, no princípio de *A primeira noite*, nada saber. Esquecemos quase integralmente dessa filiação, mas, no final, ante a opulência da liturgia fúnebre que o inumará, descobriremos que era seu pai.

São os espectros que, desde o início, surgirão em *A primeira noite de tranquilidade*. A começar por Delon, silencioso em seu mistério, deambulando em sua chegada – acabara de pôr os pés em Rimini, supostamente tão desconhecida por ele quanto para os tripulantes de uma embarcação que o aborda pedindo informações sobre o lugar em que se encontram. Estrangeiro como a língua inglesa que se vê obrigado a utilizar para compreender minimamente o que a tripulação quer? Ou mais simplesmente em exílio, cuja névoa da abertura serviria como uma metáfora para este corpo em perpétuo esconderijo, tantas vezes incapaz, veremos ao longo do filme, de *revelar* sua verdade?



Retornemos, uma vez mais, ao fim para iluminarmos melhor o filme: o seu encerramento é fundamentalmente essa liturgia fúnebre, o que no cinema de Valerio Zurlini é a operação fundamental da fragilidade que o atravessa – estaremos, em quase todas suas obras, diante da iminência da desapareção física, porque é a morte que reterá, por fim e absolutamente, a fragilidade que constitui toda vida. Lembremos das palavras de Serge Daney, no primeiro parágrafo de seu ensaio sobre *Dois destinos* – este filme admirável sobre o luto e as imagens reminiscentes da espectralidade de um irmão –: “a memória quase olfativa (o cheiro avassalador de flores murchas) de certas cenas de funeral”. Uma década separa *Dois destinos* de *A primeira noite de tranquilidade*. Mas, em ambos, a fragilidade (da vida, dos sentimentos, logo, do próprio mundo) está lá. A morte está lá. As costas dos personagens também continuarão a ser filmadas, delicadamente, não apenas nesses dois filmes, mas em toda a obra de Zurlini.

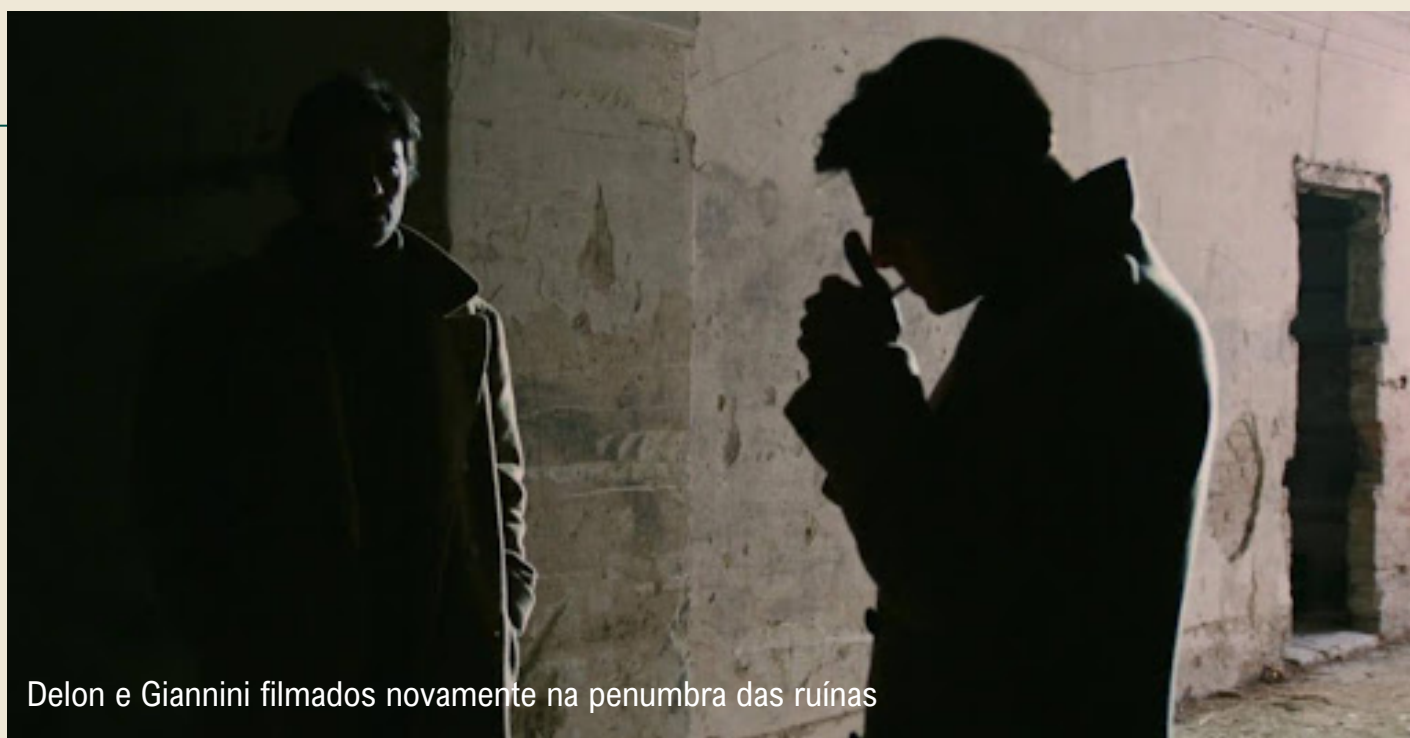
E não é justamente iluminado pela fragilidade que em tantos momentos Zurlini forjará o seu cinema (o olhar de Jacques Perrin em *A moça com a valise*, *Dois destinos* ou *O deserto dos tártaros* será um testemunho imensurável dessa fragilidade) e, mais especificamente, de *A primeira noite de tranquilidade*? Vejamos, por exemplo, o personagem de Delon: nos é apresentado com o seu currículo de excelência pelo reitor sisudo, desconfiado e fascista do Liceu em que acabara de ser contratado por alguns meses como professor substituto de literatura. Mas ele está em Rimini – cidade que, segundo João Bénard da Costa, o cineasta italiano definia como “la più depravata e ignobile costa d’Italia” –, no filme, não há esperança para ela. O professor Daniele (Delon) entra na sala de aula pela primeira vez: diante da algazarra, do anarquismo de todos os alunos, restará esconder sua fragilidade e liberar sua rudeza, certa brutalidade performada: dirá algo como fiquem na sala apenas aqueles e aquelas que queiram ficar. Aos que ficaram: poemas e romances a serem lidos. Também poderão fumar se assim desejarem. O crucial é, para ele, que os alunos leiam, que eles se abram à literatura, à poesia, portanto, que se abram às formas de fragilidade – de delicadeza – do mundo, talvez mesmo, para que eles encontrem formas para iluminar o pequeno mundo gris, opaco e moribundo chamado Rimini.



Giannini (ao fundo) e Delon.

Nessa primeira cena em sala de aula um espectro ronda o Liceu: Vanina (Sonia Petrovna), a aluna coprotagonista do filme; contudo, jamais a avistamos nessa sequência inaugural. Por que não a vemos? Por que Delon não a vê? Por que nada nos leva a crer, minimamente, que uma personagem crucial para o filme possa existir naquele ambiente colegial sendo ela a aluna mais importante? Vanina surge em sala na aula seguinte vestida totalmente de preto – como? Um espectro enlutado: um ser que aparece e desaparece por sua tristeza? Com sua presença finalmente *capturada* por Zurlini, surge também sua fragilidade: misteriosa, triste, quase tão perto do silêncio em sua entonação ferida. Seus colegas de sala a ofendem, menosprezam, indicam que essa jovem tem uma vida leviana. Ante essa posição de fragilidade, Delon é duro e ríspido quantas vezes forem necessárias para defender, ainda que ali, nessa primeira cena entre os dois ele não soubesse, sua Beatriz.

Delon se apaixona por Vanina porque em um exercício de classe ao invés de falar sobre si mesma (como todos os seus colegas de turma), ela opta por comentar um conceito literário-poético de Alessandro Manzoni sobre a contradição entre pureza e pecado no mundo – e porque em sua biografia tudo indica que não há nada de “belo” ou “alegre” para ser dito, como também se recusa a falar sobre o seu próprio sofrimento. Delon se apaixona porque, antes dela, já amava a literatura e Vanina é o título do conto de Stendhal (*Vanina Vanini*) que não apenas ele comenta com a aluna, mas como a presenteia. Lembremos de que em *Vita Nuova*, o grande segredo que Dante revela a Beatriz não é uma confissão “tradicional” de amor, mas algo, talvez, mais espectral: o seu método poético. Ou seja: é pela relação sensível e jamais ostensiva de seus poemas que Dante eterniza sua amada – ainda que esse ser amado tenha nomes múltiplos nos poemas, todos se metamorfoseavam à imagem de Beatriz. É justamente por ter essa sensibilidade literária quando todo os percalços da sua vida deveriam impedi-la de possuir que Vanina/Petrovna atrai o personagem de Delon. E se Rimini é “la più depravata e ignobile costa d’Italia”, não seria algo como um purgatório onde o encontro dessas almas (Daniele e Vanina) em danação se dá? Não é pelo sentimento que vai, pouco a pouco se iluminando entre os dois, que uma *Vita Nuova* para ambos terá a chance para resplandecer apesar de todas as fissuras de seus mundos?



Delon e Giannini filmados novamente na penumbra das ruínas

Mas como essa *Vita Nuova* poderia resplandecer em um filme como esse? Nada nos é dado de antemão, nada, portanto, poderia nos revelar o destino secretado de seus protagonistas – um vislumbre revelatório é apresentado na cena (e até lá já teremos 90 minutos de filme) em que uma cartomante lê a mão de Delon e diz que ele é muito rico, que no passado navegou várias vezes e, no futuro, fará uma longa viagem para lugares desconhecidos. Nas linhas da sua mão, vê ainda o sinal do fogo, que ele é um artista, uma pessoa muito triste, e que no fim de tudo há uma grande escuridão.

Mas Delon, desde o início, nega sua filiação com Coronel Dominici, um condecorado fascista quando indagado pelo reitor do Liceu em sua apresentação. Essa negação, assim como a dimensão vagueante de seu personagem (ficará em Rimini por apenas alguns meses, supostamente nasceu em Viena, formado com nota máxima pela Universidade Católica de Milão, morou em Mogadíscio, capital da Somália...) ou a leitura da cartomante, ajudam a iluminar, ainda que tremulamente, alguns dos seus segredos.

O personagem de Delon precisou, ele também, atravessar o sofrimento para compreender Vanina e melhor consolá-la desde o primeiro momento em que se encontram. É por isso que essa ternura desconhecida e inquietante surge, e com ela essa conexão também inquietante, um compromisso, uma cumplicidade por terem sido vítimas de uma filiação que como toda genealogia não temos a chance de escolher – ele, filho de um Coronel fascista; ela, de uma mãe prostituta em que todos os homens em Rimini, ao que tudo indica, já se deitaram. Por terem sofrido juntos. Pela ferida partilhada. Um através do outro. (É como uma leitura premonitória que o personagem de Giancarlo Giannini, Spider, dirá sobre Vanina: uma pessoa de “muito passado, pouco presente e nenhum futuro”. Vanina, à luz de Sonia Petrovna, materializará o próprio conceito literário-poético apresentado em aula por Daniele a partir da obra de Manzoni: ela é ao mesmo tempo um ser em pecado e um ser de pureza – e esse paradoxo será como uma polinização que fecundará os mais belos momentos do filme).

Recordemos brevemente as palavras de Paul Vecchiali não somente sobre *Dois destinos*, mas também sobre o modo como Valerio Zurlini realizava cada obra como um modo de compreender poeticamente o sofrimento do outro para reelaborar o seu próprio sofrimento enquanto cineasta e ser humano:

“Esta não é mais a obra de um cineasta que compreende o sofrimento alheio, a angústia poética desse sofrimento, e que nos faz compartilhá-lo ao expô-lo diante de nossos olhos sem comprometer o bom gosto; é o ato de um homem que sofreu e quer, acima de tudo, exorcizar suas memórias.”

Seria então, para além do lugar comum em que se definiu Valerio Zurlini como o “poeta da melancolia”, reimaginar o seu cinema à luz da fragilidade das coisas do mundo – porque, em primeiro lugar, a própria melancolia foi historicamente compreendida como uma *forma de fragilidade* que infligia sobretudo os poetas, os seres sensíveis; e porque esquecer da fragilidade que nos constitui fundamentalmente é o prelúdio de qualquer catástrofe. E é por isso que de filme em filme os personagens de Zurlini, se o próprio tratara de exorcizar suas memórias através deles como escrevera Vecchiali, são concebidos com a “angústia poética do sofrimento”: para melhor reluzir as fissuras de suas (nossas) fragilidades.

Uma das mais belas cenas do filme ocorre quando Daniele e Vanina vão até Monterchi, cidade natal da jovem aluna. É em Monterchi onde Vanina mora com a mãe – essa mulher que avistamos de modo devastador uma única vez no filme, embora seu espectro ronde toda narrativa –, mas também é em Monterchi que reside, nos dirá o personagem de Delon, um dos quadros mais emblemáticos do Renascimento italiano. A *Madonna del Parto*, que mesmo sendo da cidade, Vanina nunca viu. Delon/Daniele mostrará pela primeira vez a obra de Piero della Francesca à Vanina. Nessa visita guiada, Delon contará a breve história por trás do quadro: uma obra que não foi encomendada por nenhum príncipe ou rei, mas por camponeses, e é justamente aí que reside a beleza dessa pintura madonesca cuja simplicidade é tão comovente. Reparemos cuidadosamente nas palavras de Delon, na escolha formidável de Zurlini, portanto: a *Madonna del Parto* é a figura fabulada cuja fala de Daniele resplandece para ofertar uma dignidade à própria aluna, para torna-la uma semelhante em sua própria humanidade, por isso que Zurlini as aproxima de modo admirável: uma obra de arte renascentista com uma jovem humilhada recorrentemente por uma filiação e trajetória tão violentas, tornando a *Madonna del Parto* uma espécie de ancestral de Vanina, e, assim como a aluna, a Madonna – essa imago fundamental para os artistas renascentistas – de Piero della Francesca terá ressaltada tanto a sua ternura quanto a sua tristeza – a sua fragilidade –, isto é, a força mesma do sofrimento que lhe constitui tal qual pontuada por Delon: “compenetrada, mas não feliz”; “Talvez já sinta tragicamente que a vida misteriosa que cresce dia-a-dia em seu ventre acabará numa cruz romana”.

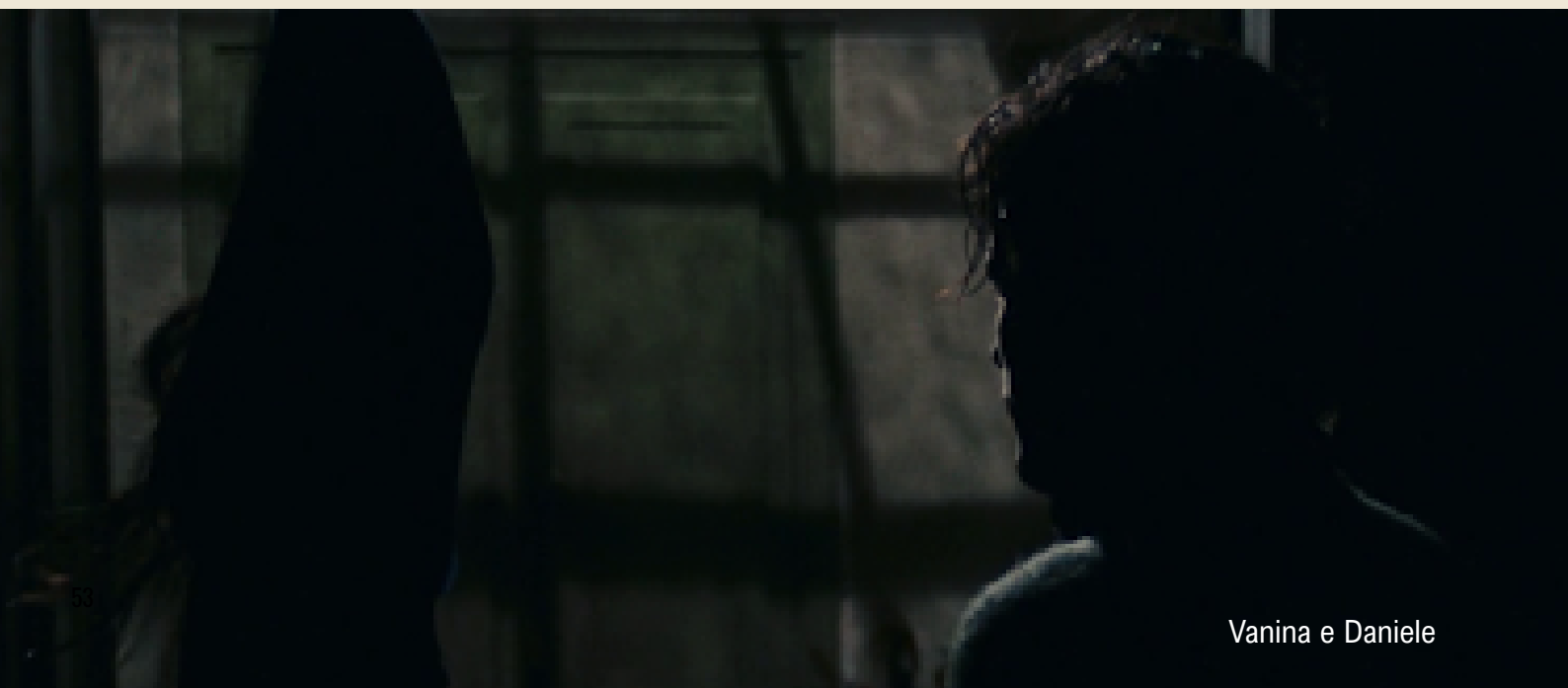
Mas essa cena extraordinária nos mostrará as fissuras e ranhuras do tempo em toda obra de arte – assim como nas pilastras ou paredes que a sustenta –, nos falará, portanto, da própria fragilidade humana. A começar pela fragilidade de Valerio Zurlini, tal qual testemunhado por seu filho Francesco, que diz que o pai passou toda a vida lamentando todos os filmes que a indústria cinematográfica impediu de serem feitos. O filho então cita as palavras do pai: “*Uma obra inacabada é uma etapa da vida não percorrida, um objetivo não alcançado, uma soma de anos inutilmente desperdiçados, mais uma cicatriz, uma antecipação estéril da morte... Penso nos mestres e colegas cujas obras, talvez as mais ousadas, corajosas e inovadoras, ainda dormem em uma gaveta, e talvez sua letargia seja definitiva, quando a morte ainda não a tiver eternizado*”.

Valerio Zurlini morreu jovem (como Germi), não teve a chance de desfrutar nem da revalorização que se fez do “cinema de arte” ou de “gênero” a partir dos finais da década de 1970, nem das redescobertas e celebrações que os diretores que tiveram a determinação, a ousadia e o talento para reinventar o cinema no pós-guerra. Semelhante a Antonioni, os filmes de Zurlini amadurecem em um contexto cultural mais amplo e complexo do que o próprio cinema: seus personagens estão sempre em conflito com as *formas de obscuridade* do mundo, com a inevitabilidade do “fracasso” – desde muito cedo eles parecem pressentir a impossibilidade de materializar tudo aquilo que desejam – e com os fantasmas da arte europeia que o cinema, consciente ou não, precisou responder à altura como a grande arte tardia (a literatura e a história da arte foram os paradigmas artísticos pelos quais Zurlini forjara sua trajetória no cinema).

Em Zurlini, o cinema nasce de uma devoção em direção à descoberta e criação de uma beleza que marca formas de incandescência diferentes até mesmo daquelas de Visconti ou Pietrangeli – dois cineastas admirados por ele, ao contrário de Fellini, que, aliás, nasceu em Rimini. Em Zurlini, a composição do close-up (lembramos do olhar de Perrin para Cardinale descendo as escadas após o banho em *A moça com a valise*; lembramos também do olhar de Delon para Vanina na cena da discoteca...), a construção das sequências, o apego doloroso a um projeto são traços constitutivos e simétricos do que encontramos em seus personagens (a devoção em Zurlini também pode ser compreendida como uma forma de prestar contas a tudo aquilo que lhe forjou em nível pessoal e afetivo: o catolicismo, a literatura, a história da arte, o antifascismo.)

Se há um momento em que toda uma forma de devoção emerge à luz em *A primeira noite de tranquilidade*, ela se dá na sequência entre Spider (um admirável Giancarlo Giannini) e Daniele (Alain Delon). Spider convida Daniele para uma festa à noite, antes, leva-o para um casarão abandonado, literalmente em ruínas. Como na sequência com Vanina em Monterchi, essa sequência entre os amigos também terá uma espécie de “aula” – uma visita guiada – por parte do personagem de Delon. Descobriremos que ali houvera um pequeno teatro, que supostamente a casa era de alguns conhecidos de Daniele, que uma das filhas morrera afogada; na verdade, Daniele resumirá toda a história desse palácio em ruínas porque de geração em geração essa família foi consumida pela sífilis e pela loucura. Assim como as ruínas dessa sequência, os membros dessa família se deixaram consumir lentamente pela violência do abandono e do esquecimento.

Mas entre todos os personagens do filme – e de modo radicalmente oposto ao que escreveu JBC na década de 1990 em sua crítica do filme para a Cinemateca Portuguesa, nenhum personagem é aqui verdadeiramente amado –, Spider é, talvez, o único que ousa conhecer profundamente a história mantida sempre em segredo da vida de Daniele. No final da sequência do casarão em ruínas, Spider não reluta e então pergunta a Daniele sobre o nome da garota que morrera afogada. Delon, que sondava aquele espaço olhando para as rachaduras em toda parte, para o teto e chão esboroados, subitamente para e, de costas para Giannini, mas de frente para a câmera, deixa a penumbra que o circundava, avança três ou quatro passos para sair da escuridão reminiscente que esse simples questionamento jorrará em si. Arregalará os olhos, mas agora com todo o seu torso iluminado, e simplesmente, uma vez mais, negará a verdade. Dirá, portanto, que esqueceu do nome da jovem garota.



Vanina e Daniele

Então tanto a fragilidade quanto a devoção irromperão nessa sequência magnífica: porque se é sob a imagem das ruínas – e, portanto, da crueldade do tempo – que todo o momento é erigido, é à luz do misterioso nome da jovem afogada que servirá como paroxismo para a passagem bíblica da Ressurreição. Spider recitará: “Aquele por quem procuram não está aqui”, ao que Daniele, um ateu, complementarmente: “Ressurgiu, como disse, no terceiro dia. Vão, Ele os precedeu na Galileia. Lá o encontrarão”. Em seguida, Zurlini os filmará novamente submergidos na penumbra daquelas ruínas.



Monica e o quadro renascentista da Sagrada Família ao fundo

Na sequência seguinte os amigos chegam à festa. É nela que a cartomante lê a mão do personagem de Delon. É nela que alguns outros segredos começam a se revelar: seria a possível paixão de Spider por Daniele que o faz ser tão insistente em saber mais sobre esse homem misterioso? Descobriremos, com Spider, logo após a fala da cartomante, que Daniele escrevera um livro de poesia intitulado *La prima notte de quiete*, e Spider o tendo em mãos, mostra-o ao personagem de Delon. E de modo abrupto, quase violento, lê a dedicatória do livro em frente ao seu autor – como um desafio ou provocação para que algo deste homem misterioso pudesse finalmente ser revelado: “Mas não há caminho para o encontro que, para mim, poderia ser mais doce ou caro. A nós deveria ter deixado a feroz decisão que oculta atrás de limites invioláveis de frio. Para Livia, um ano depois.”

Livia é a jovem que morrera afogada no casarão que a sequência anterior nos mostrou em ruínas? Por isso, então, que o livro, assim como o filme, se chama “La prima notte de quiete” – cujo título foi inspirado num verso de Goethe –, porque, como Daniele diz a Spider, é a morte que nos dará definitivamente essa “primeira noite de tranquilidade”, porque será a primeira vez que alguém dormirá e não sonhará.

De penumbra em penumbra vai se revelando, delicadamente, as formas de fragilidade dos personagens. Como não nos comovermos profundamente logo após a violenta revelação que Spider inflige a Daniele, que, ao sair da festa emocionalmente ferido e fisicamente encharcado por uma chuva torrencial, se depara com Vanina em um carro para que ambos tenham, finalmente, a primeira noite de amor em uma casa clandestinamente emprestada por Marcello (Renato Salvatori)? Antes, a jovem perguntará se ele, depois dessa noite, ainda a desejará, se ainda a manterá como um pequeno e fissurado tesouro que desde o início ele busca proteger. A cena de amor (das mais belas que lembro) em um casebre, cuja simplicidade o torna, à própria luz, como uma alcova em ruínas, onde o colchão sem cama será o local definitivo do desejo consumado entre ambos e cujos corpos, uma vez mais, Zurlini filmará à contraluz, na penumbra daquele pequeno recinto maculado, clandestino.

Gerardo (Adalberto Maria Merli), o namorado-cafetão-rico de Vanina desconfiado de seu sumiço, a encontrará no casebre com Delon. Entenderá tudo. Achou que seria mais uma “escapada” de sua “namorada” com algum outro homem. Ele que sempre a tratou com desprezo, que foi o responsável pela maior humilhação (entre as incontáveis que o filme nos mostra) que a jovem sofreu – quando exibe para os inúmeros amigos em sua casa cenas íntimas do casal sem consentimento de Vanina –, será agora o ser humilhado, desprezado. Vanina não reatará com ele porque está apaixonada por Daniele. Pela primeira e única vez Gerardo chorará, mostrará sua fragilidade diante de todos. Mas essa fragilidade exposta não virá sem uma nova forma de violência, pois ele humilhará Vanina pela última vez, ao dizer que ela tem sífilis (como a família “degenerada” pela loucura que o personagem de Delon fala para o personagem de Giannini na sequência do casarão em ruínas) e que todos em Rimini já se deitaram com ela, assim como fizeram, quando mais jovens, com sua mãe.

Sim, estão ali todos – Gerardo, Marcello, Spider, Vanina e Daniele –, naquela cena – mas mais decisivamente, no filme – despedaçados, trincados, fissurados, esboroados. Todos, sem exceção, demonstrarão, singularmente, as formas de fragilidade que os constitui. Todos serão como vidro ou cristal. Nessa sequência em particular, onde Daniele e Vanina são descobertos, resplandecerá não apenas a fragilidade intrínseca desses personagens, mas também uma força de atração e fascínio através da beleza dos gestos e dos sentimentos filmada por Valerio Zurlini – e que esses gestos ou sentimentos podem ser fundamentalmente cruéis, como já escreveria Georges Bataille em um ensaio intitulado *Arte, exercício da crueldade*. A interação com a luz ou a sombra, uma força ainda mais acentuada por sua raridade ou pelo trabalho artesanal envolvido em sua criação. Pequenos toques furtivos e certeiros de uma luz lateral e indireta contra um fundo de escuridão: preciosos e frágeis, sem dúvida, mas o que nos permite ver é a epifania da fragilidade humana.

Daniele expulsará todos do casebre já não tão clandestino assim. Expurgará a todos por Vanina, pela frágil esperança que nela reside. Para que ambos tenham a chance para recomeçar longe de Rimini, desta “la più depravata e ignobile costa d’Italia”, mas antes, para isso, Daniele precisará romper ou simplesmente alastrar até que se desfaça, a fissura no relacionamento com sua companheira Monica (Lea Massari), cujas cenas se dão quase que unicamente em um mesmo cenário, no quarto do casal – e há uma depravação, ou melhor dizendo, uma espécie de danação na relação entre Daniele e Monica, e é por isso que ele diz para ela que aquilo que os mantiveram juntos até ali não foi o amor, mas o desespero.

É com um desespero absoluto que Monica ameaçará o término da relação: com o suicídio. Então todos os diálogos dessa cena, em campo e contracampo, às vezes em close-up, outras, em plano médio – mas sempre com os corpos aproximados como para amplificar a repulsa intrínseca desta revelação –, serão filmados por Zurlini como um encontro de olhares, como *formas de ruínas* que sempre nos respondem e nos falam em silêncio. Nesse momento, descobriremos um pouco mais dos segredos que atravessam esses personagens, porque eles falarão da impossibilidade de qualquer futuro juntos, como do colapso do passado: Daniele só não rompeu a relação com Monica antes porque ela estava grávida e acabara de perder a criança em seu ventre – percebamos, então, como Zurlini a filmará: ao fundo, desfocado, há um quadro renascentista da Sagrada Família, onde uma mulher (Maria) porta em seus braços uma criança (Jesus). Na exegese bíblica, essa criança operará milagres, mas não há, em *A primeira noite de tranquilidade*, nenhum milagre possível que faça com que os seus personagens permaneçam juntos ou felizes.

Há sempre o ponto de virada, a aplicação (*Anwendung*) de que fala a hermenêutica, através da qual o passado também nos revela o nosso futuro e se torna o espelho fatal do que nos aguarda. Não precisamos de uma ruína para aprender que somos mortais. Em *A taça de ouro*, uma das obras-primas de Henry James, um diálogo aborda esse tema. Um amigo pergunta ao príncipe italiano e empobrecido Amerigo (o personagem de Delon aqui não serviria como metáfora?): “Mas o cristal quebra, se é mesmo cristal? Eu pensava que sua beleza residia em sua dureza”, o príncipe então responde: “Sua beleza está em ser cristal. Mas sua dureza é certamente sua proteção. Ele não quebra”, continuou, “como o vidro comum.”

Em *A primeira noite de tranquilidade*, trata-se de fragilidade vital (sensível), da natureza sempre exposta ou ameaçada de nossa vida corporal. A imagem do carro de Daniele caindo, se despedaçando e explodindo junto ao seu corpo, é expressiva por si só, e ganha ainda mais força quando aplicada não a uma desgraça privada ou a uma tragédia puramente pessoal. Embora os destroços permaneçam até serem pulverizados, espiritualmente falando, aquele que está morto não é mais mortal, não pode mais morrer, como Heidegger frequentemente enfatizava.

Delon/Daniele surge em névoa já na abertura do filme como um ser privado de esperança, mas que encontra em um rosto (Vanina/Petrovna) a última oportunidade para recomeçar. No final, descobriremos que ele será uma espécie de Dante sem lar, sem amigos, sem Beatriz e sem Deus, mas sua fragilidade permanecerá, será ela que o levará definitivamente à sua primeira noite de tranquilidade: “Sua beleza está em ser cristal. Mas sua dureza é certamente sua proteção. Ele não quebra como o vidro comum”.

APÊNDICE

ZURLINI: O POLÍTICO, O HISTÓRICO, O INACABADO

Considere uma obra querida, um filme ou uma imagem que você voltou a ver dez, vinte vezes, e que você pensava conhecer como a palma da sua mão. Até o dia em que alguém lhe mostra um cartão-postal, apresentando-o como um detalhe dessa imagem. A princípio, você não acredita. Depois, você olha mais de perto. Quando você finalmente admite a conexão entre o cartão e essa imagem tão familiar, de repente a própria imagem é iluminada por uma nova luz. Aqui, o advento da nuance se funde com um evento visual. O detalhe coloca tudo em questão. Resta saber como discerni-lo. Nomeá-lo também.

Assim foi, para mim, retornar depois de quinze anos ao cinema de Zurlini. Por que os seus filmes continuaram a me iluminar tanto quanto me iluminavam naquela primeira vez, ainda que de modo muito mais difuso, heterodoxo e até mesmo político? Não é fácil responder a essas perguntas. Mas sempre podemos especular. Há filmes que resistem ao teste do tempo, filmes que assistimos, reassistimos, estudamos, apreciamos, mas que já não nos tocam profundamente – e com o passar do tempo, sinto que me tornei muito mais duro com o cinema. Os filmes de Zurlini, no entanto, parecem ter conservado essa capacidade de comover – não todos, nem sempre, mas alguns, em certos momentos – de tocar uma fibra sensível, de nos permitir encontrar algo de nós mesmos neles, ou aquilo que Georges Didi-Huberman propôs sobre as imagens à luz de um pensamento sensível: *rendre sensible*. Mas como? Um pequeno exemplo: *Mulheres no front*. A ênfase sempre foi – e o próprio diretor já o fez em mais de uma ocasião – na denúncia, presente no filme, dos crimes de guerra perpetrados pelos italianos, considerados “pessoas boas”, e não apenas pelos alemães, nas zonas de ocupação militar, como Grécia, Albânia, Etiópia, etc.

E isso é certamente verdade. Porque se o nazismo foi muito mais devastador do que o fascismo, isso não significa que os italianos não tenham sido, à própria luz, covardes, assassinos, totalitários. Mas não se pode ignorar que, ao abordar um tema tão paradoxal – delicado por um lado, tão violento por outro – Zurlini jamais se enquadrou como cineasta “socialmente engajado”, mas sempre preservou as marcas fundamentais de seu cinema, onde as histórias – e a própria História – são sempre filtradas pelo crisol da emoção, da fragilidade. Se, de modo inevitável, há denúncia ou engajamento em seus filmes, nunca são explícitos, nunca se tornam uma tese, logo, uma rigidez, um motivo para arrancar ou impedir *formas de plasticidade* em suas narrativas.

Recordemos, por exemplo, a cena que a personagem de Cardinali, em *A moça com a valise*, entra no banheiro da mansão do personagem de Jacques Perrin. Mais do que com o luxo ou a opulência do lugar, o que a abisma é a cor negra de seu interior, o que prontamente ela complementa: tudo é negro, como toda a Itália. Uma crítica, delicada e extraordinária, ao fascismo italiano cujos “camicie nere” (camisas negras/pretas) eram o braço armado e violento do Partido Nacional Fascista de Benito Mussolini. Também uma crítica à estética fascista, que fez da cor negra um paradigma visual dos interiores de sua arquitetura.

Outro exemplo: quando o personagem de Jean-Louis Trintignant em *Verão violento* é duramente criticado pela família da personagem de Eleonora Rossi Drago, uma mulher mais velha e viúva por quem se apaixona, justamente por ser filho de um oficial fascista – embora o jovem burguês, graças à proteção paterna, viva em um invólucro alienante até que a violência da guerra destroça tudo e já não há mais como fugir dela. Na década de 1960, Zurlini tentou adquirir os direitos do romance *O Jardim dos Finzi-Contini* de Giorgio Bassani, cuja história atravessa, sob a ótica de uma família judia, a ascensão do nazifascismo europeu – o livro ganhou uma adaptação dirigida por Vittorio de Sica em 1970, cineasta muito mais poderoso e renomado do que Zurlini. E apesar das qualidades do filme de De Sica, impossível não imaginar o que Zurlini teria feito se tivesse tido a oportunidade de filmá-la. E claro, ainda há Sentado à sua direita: filme anticolonial, estrelado por Woody Strode, uma peça alienígena no cinema de Zurlini em termos formais, mas, olhado atentamente, coerente com a sua história política (comunista) e religiosa (cristão). Baseado nos últimos dias de Patrice Lumumba, esse Jesus negro é como um Cristo recrucificado: quer libertar o seu povo da escravidão (colonial), mas como a figura bíblica, será assassinado por desejar a igualdade, a partilha, a não-violência.

É por isso que Zurlini era a uma só vez comunista e cristão (como antes dele, na filosofia, Walter Benjamin foi judeu e marxista, ou seja, um heterodoxo da sensibilidade), porque a redenção não se alcança simplesmente pela vitória de uma classe sobre a outra, mesmo dos explorados contra os exploradores, mas sim mudando a forma como observamos e concedemos um gesto de dignidade aos nossos semelhantes – lembremos, uma vez mais, da cena em que Delon/Daniele aproxima a personagem de Vanina/Petrovna de uma obra de arte renascentista: para transformar essa jovem tão humilhada pelo mundo, em uma imagem de dignidade. Enquanto ser comunista excluir ser cristão, diz Zurlini, não haverá espaço para uma revolução duradoura. E talvez por essa razão, para seus personagens, as utopias sejam meros refúgios temporários, trens rumo a uma felicidade efêmera.



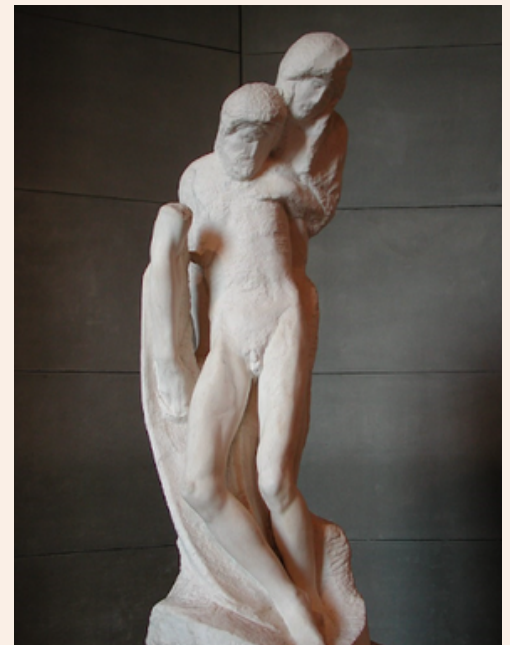
Zurlini (à direita) com Pasolini (de óculos) e Ninetto Davoli (à esquerda) em uma exposição de arte.

Cada um dos seus filmes foi, em seu nível pessoal, uma experiência histórica, ou seja, o abandono de um velho (tradicional) problema e a formulação de uma nova questão; isso significa que Zurlini vivenciou e tratou a história dos trinta ou quarenta anos do Pós-Guerra italiano com sutileza, não necessariamente como matéria de reflexão artística ou missão ideológica, mas como uma substância cujo magnetismo era sua tarefa capturar de obra em obra, de fragilidade em fragilidade... O social, o narrativo, o psíquico são apenas níveis do mundo como um todo, que é o objeto do trabalho de todo artista; há uma sucessão de interesses, não uma hierarquia. Um grande cineasta examina, sensivelmente, a novidade sucessiva que sua própria história lhe apresenta. A obra de Valerio Zurlini não é um reflexo fixo, mas uma superfície iridescente sobre a qual transitam, dependendo do que lhe chamara a atenção ou do que o tempo exigira, figuras do social ou dos sentimentos e aquelas de invenções formais sem jamais deixar de reconhecer a própria história que lhe forjou. Sua preocupação com o tempo em que vivera não foi a de um historiador, um político ou um moralista, mas sim a de um utópico cuja percepção buscou identificar um novo mundo porque já ansiava por e desejava imaginá-lo, mesmo que, no fim dessa caminhada, não pudesse existir final feliz para ninguém – os espectadores, os personagens, para o próprio Zurlini.

Retornar ao cinema de Valerio Zurlini tantos anos depois, lendo, escrevendo, descobrindo outros autores, autoras, imagens que naquele primeiro encontro desconhecia, portanto, também me modificando sensivelmente, percebo, hoje, como outrora não pude perceber, que o seu cinema não é de continuidade harmoniosa, mas de uma tradição trágica, rompida, marcada pela catástrofe – e, por isso mesmo, urgente de ser repensada. Porque repensar é assumir o risco de transmitir de outro modo, de encontrar uma forma outramente possível para o que insiste em sobreviver. Renovar, sem esquecê-la, essa tradição que tem suas origens no passado, mas que abrimos ao presente para testar sua tenacidade tanto quanto sua fragilidade.

Em 28 de dezembro de 1563, Michelangelo escreveu ao sobrinho Lionardo que a partir de agora seria obrigado a ditar suas missivas: “esse fracasso vem do fato de minha mão não me obedecer mais”. Ele experimentou isso, no final da vida, quando tentava finalizar a sua *Pietà Rondanini*, escultura que ele deixou para sempre “inacabada”: a mão que não obedece mais e a raiva diante de tal injustiça. Ele sabia que era tarde demais. Porque desta vez a pedra o decepcionou, frustrando todas as suas expectativas. Ela não se deixa mais libertar da ideia; combativa, ela tolamente resiste. Os veios torcem-se, o mármore torna-se quebradiço e já não reage aos golpes adequadamente: tudo desaparece, nada é reconhecível, *os rostos continuam indiscerníveis*. A morte, disse Michelangelo para si mesmo, é definitivamente *il miglor fabbro*, a mestra indiscutível de todos os êxtases. Ela é ao mesmo tempo a grande adversária da obra e seu principal suporte. Então, o que podemos fazer senão observar esses corpos caírem, deslizando como nas paredes de uma ampulheta?

Diz-se que a *Pietà Rondanini* está inacabada, mas é muito mais do que isso. Seu non finito torna visíveis as hesitações finais, os seus arrependimentos. Como Michelangelo, Valerio Zurlini, tanto pelos filmes que realizou, como sobretudo pelos filmes apenas sonhados, jamais materializados – portanto, eternamente inacabados –, nos mostrara de que a última palavra da arte não é realização nem superação. Talvez porque não terminaremos definitivamente nada, porque morreremos sempre inacabados (por isso que o magnífico *O deserto dos tártaros* foi o seu filme derradeiro: chegando ou não, essa horda inimiga que jamais avistaremos verdadeiramente será para aqueles personagens a própria alusão do para sempre inacabado na carreira de Valerio Zurlini).



Pietà Rondanini (1564), de Michelangelo

Leituras indicadas:

Celia Regina Cavalheiro – A dimensão do silêncio no cinema de Valerio Zurlini. USP, 2008. (Tese de doutorado).

Jean Gili – Le cinema italien. Union Générale d'Éditions, 1978. (Livro)

João Bénard da Costa – La prima notte di quiete (Outono escaldante). Cinemateca Portuguesa, 1995. (texto crítico)

Valerio Zurlini – Pagine di un diario veneziano. Mattioli 1885, 2022. (Livro)

[1] Em dois textos dedicados ao cineasta, Jean Gili relata que Valerio Zurlini afirmou ter retornado, em 1959, de sua segunda viagem ao Norte da África com a intenção de dirigir *Il paradiso all'ombra delle spade* [O paraíso à sombra das espadas]. O projeto, que abordaria o início do colonialismo italiano na região no final do século XIX, nunca chegou a se concretizar.

[2] Rossellini fez um belo filme a partir de Vanina Vanini.

[3] As palavras de Vecchiali se aproximam decisivamente das palavras de Francesco Zurlini sobre o cinema de seu pai Valerio: “A maioria das nossas histórias são pessoais, somos os únicos que realmente sabemos como as coisas aconteceram, mas acho que os filmes do meu pai transmitem muito dele e da sua personalidade, e por isso os amo em dobro”.

[4] Como diz o próprio Zurlini sobre a experiência na criação do roteiro e durante as filmagens de *Verão violento* em entrevista para Jean Gili: “A minha profunda formação tolstoiana se revela igualmente nesta pequena equação: uma história privada é engrandecida, e se torna extraordinária, isto é, necessária, se tiver como fundo um grande acontecimento histórico. Muitos me acusaram de não ter conseguido operar a fusão entre o fato histórico e a vida privada; da minha parte, posso dizer que *Verão Violento* foi feito em meio a muitas dificuldades. Teria que ser filmado em oito semanas, não tive nem ao menos o uniforme dos soldados, fizemos isso com ‘quatro tostões’, em condições de extrema miséria até a véspera da cena do bombardeio. [...] Com o retrato do ambiente analisado em ‘*Verão Violento*’ não havia procurado fazer uma análise crítica, mas procurar me recordar de certas impressões visuais provadas no curso daquele verão de 1943. Procurava encontrar o vazio que circundava a juventude daquele período, um vazio intelectual, cultural, uma ausência de fé, uma ausência de expectativa com relação ao futuro. Éramos assim, moços estranhos e um pouco estúpidos, frutos de uma educação que, no fundo, os queria estúpidos, que não os queria inteligentes. O filme se desenvolve na boa burguesia da época: naquele ambiente social, aquele que se interessasse por qualquer coisa era uma exceção [...] De 1943 a 1945 aconteceu tudo na minha vida: a noção da morte, a noção do risco, a noção da capacidade de tomar decisões, o fato de submeter à prova a própria coragem, de sentir o próprio medo, de conhecer o próprio país – e eu o percorri a pé de Cassino até a fronteira alemã – de conhecer os soldados, de conhecer o próprio povo. No fundo sabia pouquíssimo do que era o contato real com o povo italiano; estava naquela situação dourada que era típica dos privilegiados, reservada a um certo número de famílias da alta burguesia e da alta aristocracia italiana. Foram naqueles anos que eu comecei a amar o povo italiano com um amor ao mesmo tempo filial, fraternal e paterno. Portanto, naqueles anos, tudo se condensa em mim. É evidente que o dia no qual eu pude começar a contar esta história, retornavam na minha mente as minhas primeiras experiências, o estofamento inicial, que deveria me conduzir em seguida à grande decisão da minha vida e a todo aquele esforço de conhecimento. Deveria percorrer de volta a minha vida e eu a percorri a partir do momento no qual ela se tornou consciente”.

*



DE OPHULS A VECCHIALI: VARIAÇÕES DO IMAGINÁRIO MELODRAMÁTICO

POR LUÍS FLORES

“Amantes, a vós, bastados um no outro, eu pergunto por nós. Agarrais-vos. Tendes provas?”
(Rainer Maria Rilke, “Segunda Elegia”, Elegias de Duíno)

“Eternamente? O que é isso, eternamente? Was ist doch ewig?”. Pronunciada por Christine, durante um passeio de carruagem com o jovem tenente Fritz, a pergunta se propaga nas planícies nevadas, e ressoa em outras esferas. É o auge do enlevo entre os amantes, quando eles fazem juras de amor, conjugadas a uma melodia lírica, e o que era antes um mero “namorico” se eleva à ordem do inefável. “Eu vou te amar eternamente”. A cena, central para a narrativa de *Liebelei* (1932), magnífica recriação da peça homônima de Schnitzler pelo cineasta Max Ophuls, traz uma condensação romântica que contamina, com impressionante delicadeza, todo o restante do filme. O texto original, vale dizer, escrito em 1895, joga com a transição entre os séculos XIX e XX em Viena, representando a convivência do antigo regime da aristocracia com as promessas da modernidade e as tramas da burguesia.

Nessa Viena finissecular, onde viveu e trabalhou Freud, acompanhamos um triângulo amoroso peculiar, cuja organização figurativa e iconográfica ecoa as tensões do desejo e da morte, de Eros e Tânatos, em uma sociedade dominada por valores bélicos e patriarcais (questão que Laura Mulvey analisou no artigo “Love, History, and Max Ophuls”). Fritz, vinculado à aristocracia militar dos Hapsburgo, e amante da Baronesa von Eggersdorff, conhece, por um golpe do acaso, a jovem Christine, aspirante a cantora de uma família pequeno-burguesa, por quem se apaixona. Antes que possa extinguir os laços do adultério, embora já tenha desistido da amante anterior, a traição é descoberta pelo barão, que o desafia para um duelo de pistolas. Confronto mortal, sem expiação. Sobre o mundo moderno, burguês, com a sua pretensa atmosfera de liberdade e sedução, vemos desabar o peso de um velho mundo que, de fato, nunca se extinguiu.



That I'll love you eternally.



What's that anyway: eternally?

Nesse limiar paradoxal, em que tudo se imbrica (paixão e morte, história e eternidade, vida e dissolução), encontramos a expressão fulminante do cosmo trágico e romântico que, filtrado ao modo do melodrama, não se limita às motivações psicológicas das personagens. Com efeito, a irrupção disruptiva do amor desfaz o motor orbital da narrativa, explicitando o impasse entre o indivíduo e seu meio. A chave de representação é poética e visual, valorizando os movimentos dos corpos e as relações da cena. Ademais, em sua linha melodramática, o filme tem caráter musical, e até mesmo operístico, desde os personagens (Christi é aspirante a cantora lírica, seu pai é violinista), até os elementos de enredo, que se imbricam à forma, como o cenário da ópera, a encenação do Seraglio de Mozart e, principalmente, a orquestração das trilhas e dos diálogos rítmicos que sublinham as inflexões emocionais da trama. Mais interessado na intensidade sensorial do pathos do que na letra do texto, Ophuls chega a suprimir parte da caracterização social do livro de Schnitzler (em particular certos clichês sobre militares burgueses), aumentando o grau de condensação poético-visual.

Na sequência final, a força do melodrama adquire pleno vigor, ao expressar a transposição do espírito humano, preso à malha social, para o terreno paradoxal de transcendência que é o encontro do sujeito com o desconhecido. Informada da morte de Fritz no duelo, Christi oscila entre a aniquilação e o porvir, e escolhe a dissolução final, em uma sequência de raro encantamento. Feliz com o resultado da audição de cantora lírica, onde interpretara a Schwesterlein de Brahms (o instante de êxtase e alegria da moça que, tomada pela tuberculose, dança até a exaustão), ela aguarda pelo tenente em casa, enquanto arruma a decoração natalina. A chegada do seu pai, com os amigos de Fritz, corta a efusão e interrompe o crescendo musical que agitava a sequência. Ophuls isola a expressão de Christi, em um fortíssimo primeiro plano, captando no rosto as variações da alma, as correntezas subterrâneas, enquanto ela recebe a notícia terrível, a trágica revelação. “Eu nunca mais posso vê-lo novamente”, verbaliza, incrédula.



And I can never see him again.



that he loves me, and...

Então, ela sai do cômodo e desce as escadas do edifício. A câmera, posicionada no exterior, mostra quando ela se aproxima da janela e a abre. Corte para o pai, que desce as escadas gritando o nome da filha. É tarde demais. A resposta é a janela aberta, com as folhas ainda em movimento. O registro é seco, realista, com a tensão da decupagem e os planos fixos que ressaltam a tragédia. Um plano em plongée mostra o corpo no chão, cercado por diversas pessoas, testemunhas da morte. Então, no apartamento vazio, o essencial acontece. A câmera realiza uma lenta panorâmica no interior da sala, da porta para os móveis, em direção à janela, e começamos a escutar Fritz e Christi, em alternância de vozes. “Eu juro...” “que eu te amo...”. Uma fusão nos leva às neves eternas, onde reina a mesma melodia das juras de amor, e o movimento panorâmico prossegue, enquanto retorna a frase de outrora: “Que eu vou te amar eternamente”.



O alcance desse imaginário melodramático, lapidado pela sensibilidade de Ophuls, não se esgota aí. Décadas depois, ainda pulsante, ele encontraria uma de suas reverberações mais singulares em *Rose la Rose, fille publique* (1986), de Paul Vecchiali, que o atualiza sob novas formas no cinema moderno. Antes de chegar a esse encontro, porém, convém seguir os desdobramentos de *Liebelei* em duas obras fundamentais da trajetória de Ophuls, *Carta de uma desconhecida* (1948) e *Madame de...* (1952). Ambas retomam, com inventividade e beleza (e não sem alguma ironia), a fatalidade do desejo, a potência disruptiva da paixão e o vínculo profundo entre amor e tragédia.

Carta de uma desconhecida narra, com elegância suprema, a história de Lisa e Stefan, um amor malsão, não correspondido, da jovem puritana pelo pianista libertino e donjuanesco que, perdido na orquestração das conquistas, só vai reconhecer tarde demais a imagem do amor. De novo, a trama é musical, em forma e conteúdo, ambientada na mesma época que *Liebelei* (Viena circa 1900), e adaptada da obra do escritor austríaco Stefan Zweig. Logo no começo, após um pequeno preâmbulo, a voz da protagonista surge do além, acompanhada de uma melodia dramática. “Quando você ler esta carta, estarei morta”. De novo, no limiar da vida e da morte, no encontro da personagem com a paisagem da eternidade, e no tensionamento do indivíduo com o seu meio, o que desponta são os paradoxos do tempo, a dialética do “para sempre” e do “nunca outra vez”, ou, com maior precisão, a revelação trágica do “tarde demais”.

Lisa, já em vida, é uma espécie de fantasma, um espectro da eterna repetição agarrado ao exórdio romântico e ao ideal amoroso, um vampiro às avessas, cuja imagem só existe no reflexo, no devaneio sem lastro, na promessa efêmera da felicidade pensada, mas não realizada. Lembremos, em sua vasta potência lírica e existencial, da declaração final do narrador de *Noites brancas*, esse romance atípico de Dostoyevsky: “Um momento inteiro de júbilo! Não será isto o bastante para uma vida inteira?”. No filme de Ophuls, o fulgor do sonhador se converte em poema fúnebre, lamento jubiloso, canto de cigarra agudo, capaz de torturar o espírito. Estamos mais próximos, talvez, de Anna Kariênina, para quem a busca da felicidade contém, desde o princípio, o germe da ruína, e cuja intensidade amorosa só pode ser vivida às custas da própria vida.

No primeiro ato, antes do encontro fatal com Stefan, existe ainda uma leveza na mise en scène, com os magníficos planos-sequência de Lisa caminhando ao lado do tenente na cidade-guarnição de Linz. Os movimentos da câmera acompanham a orquestração da ação, em ritmo singular, e conferem esplendor e leveza até mesmo aos acontecimentos mais banais. Na passagem pro segundo ato, quando Lisa e Stefan partilham uma noite fora do tempo (“um momento inteiro de júbilo”), a atmosfera se torna inebriante, em associação à fantasia romântica. Por um lado, a mise en scène reforça o êxtase amoroso, sublinhando o sentimento que surge entre o casal, e, por outro lado, a câmera fornece um comentário crítico ou moral, em particular quando se posiciona no alto da escada para ver Lisa entrar no apartamento, do mesmo ângulo que Lisa observava as coquetes do pianista, quando adolescente. Daí em diante, Ophuls reforça o clima de sufocamento e danação, sob o ímpeto convulsivo do Destino, que resultará no encontro trágico com a morte.

Os quinze minutos finais de *Carta de uma desconhecida* são magistrais, com fluidez impressionante e um encantamento hipnótico. Mesmo nos extremos do fosso mais sombrio (em parte decorrente das imposições do Código Hays, com o falecimento de Lisa e de seu filho com Stefan, a vigilância do general, a derrocada moral do pianista), as imagens musicais desse desfecho expressam, de modo exuberante, os mistérios insondáveis do tempo, que se condensam e se dissolvem, e recebem aqui o nome de amor. Após enviar o filho para o interior, ansiosa para reencontrar Stefan, a mulher deambula pelas ruas e compra flores brancas, símbolo da união com o pianista. Chegando à casa dele, em desilusão, ela se depara com o teatro vazio do *Dom Juan* que, sem sequer reconhecê-la, tenta coquetear e seduzir por automatismo. Decepcionada, retira-se do apartamento e vai vagar por uma Paris deserta, sombria, melancólica, em planos dignos das fotografias de um Eugène Atget. Quem algum dia poderá esquecer os primeiros planos do rosto de Joan Fontaine, contorcido, os olhos brilhando como estrelas afogadas, tentando contar para Stefan o arco de uma vida inteira?





No *raccord* para o presente, Ophüls passa pelo hospital onde Lisa morreu, e só então vemos o contraplano assombroso de Stefan, banhado em arrependimento, assolado pelo peso do tempo. Debruçado na escrivaninha, ele ergue lentamente o seu rosto da carta, deixando ver as lágrimas que correm. A revelação trágica, o “tarde demais”, surgirá com a moldura de uma espiral nebulosa (efeito visual), trazendo o dilúvio das imagens de toda uma vida, que “poderia ter sido e não foi”, promessa da felicidade malograda. Assim, após reconhecer o amor perdido, Stefan escolherá não mais fugir do encontro, ainda que com a morte, no duelo mortal com o general, marido de Lisa, mas comparecer, ainda que arriscando a vida. Antes de sair pra rua, coloca uma flor branca na lapela, enquanto a voz de Lisa (que retornou como fantasma), vinda do além, repete as palavras impiedosas e doces da carta: “Se apenas você tivesse reconhecido o que sempre foi seu, tivesse encontrado o que nunca perdeu”.

A espiral das tragédias ophülsianas prossegue. Em *Madame de...*, seu penúltimo filme (lançado pouco antes da obra que o coroou, *Lola Montès*), retornam os tropos melodramáticos de *Liebelei e Carta...*, em particular o triângulo amoroso e a fatalidade do desejo. Para condensar a narrativa, igualmente musical, que se configura como um baile de descompassos, penso em seus momentos-chave.

No emblemático plano-sequência de abertura, a duquesa, na figura majestosa de Danielle Darrieux, procura entre as suas joias uma que possa vender para sustentar seu estilo de vida. Ela escolhe um par de brincos de diamantes com forma de coração, em torno do qual a história vai girar. A câmera fluida a acompanha (ou a precede), em seus movimentos graciosos, francos e comoventes, e então ela surge no espelho, em primeiro plano, corações próximos às orelhas, esses corações amaldiçoados que, lançados na ciranda do amor, irão se incrustar na sua alma e causar a perdição. Mais do que um simples motivo, os brincos ativam a rede de relações e desejos, passando de mão em mão. Assim, ainda que sua imaginação permaneça vinculada ao teatro da nobreza, Ophüls já capta bem uma lógica de circulação afetiva e material que, em Vecchiali, se torna mais abrangente.



Para expressar a paixão que irrompe entre a duquesa e o conde (Vittorio De Sica), nos salões festivos da aristocracia, Ophüls concebe uma seqüência primorosa e inventiva. Enquanto os dois dançam, em planos-sequência exuberantes que se fundem uns aos outros, dia após dia, de um a outro baile, ao infinito, a câmara faz coincidir a passagem do tempo com o ritmo gracioso da dança e a melodia rimada dos gracejos. De novo, como em *Liebelei* e *Carta de uma desconhecida*, o encontro amoroso carrega uma musicalidade ébria e uma retórica visual poderosa, que se mistura à vasta sensibilidade estética do cineasta. Mais tarde, quando o duque, desconfiado dos amantes, policia a esposa e a coíbe de continuar o adultério, a tragédia corrói as imagens, pouco a pouco, sem que nada se perca em beleza e força de expressão.



Assistimos à jornada do luto de Darrieux, que caminha pela areia do litoral italiano vestida em trajes negros, sobre o fundo cinzento, absorta em pensamentos, como se tentasse esquecer o amor que não pode ter. Jamais o preto-e-branco fez tanto sentido, na era do cinema colorido, e sou tentado a ver nisso uma marca registrada de Ophuls, que dirigiu um único filme em cores na vida, e cujo espírito trágico e romântico parece mais propício ao contraste. Finalmente, quando o amor é impossível, a duquesa convalescente na cama é torturada pelo duque, que a obriga a abrir a janela e continuar a performance do seu papel de esposa. Não há escapatória. Mas o que são as palavras, meu Deus? Numa manhã de sol, fundida à natureza, num cosmo cúmplice e indiferente, a morte abraça os amantes e retribui, com a força silenciosa da eternidade, os brincos deixados pela madame aos pés de Santa Genoveva.

Para além da pujança visual, esses filmes, herdeiros da modernidade europeia, ultrapassam os limites da narrativa e da convenção clássica, para representar a sociedade na conjugação do velho e do novo, do efêmero e do perene, do espetáculo e da decadência. Sem recair em oposições esquemáticas, Ophuls é habilidoso em apreender as questões da alma humana na época, nuançando os movimentos do espírito, as profundezas dos sentimentos e os sentidos das relações, numa forma pulsante de imagem e som que Deleuze chamaria de “imagem-cristal” ou “cristal perfeito”. Ele mobiliza a imaginação melodramática, na sua melhor acepção, para conjugar e elaborar sensorialmente as contradições sociais e históricas desse mundo, sem se acomodar ao realismo ou ao naturalismo. Resulta uma mise en scène marcada não pela primazia do literário ou do intelectual, mas pela sensação espacial, pela orquestração musical e pelo ritmo da experiência. O amor, nesse sentido, aparece menos como sentimento privado do que como força de interrupção, que evidencia o abismo do indivíduo em seu meio e suspende os circuitos usuais, da honra aristocrática, da sedução ou da circulação dos signos. A tragédia, no senso profundo, nasce desse desencontro — ou distichia — entre a experiência do sujeito que aspira ao absoluto e um mundo organizado segundo leis que o escapam.



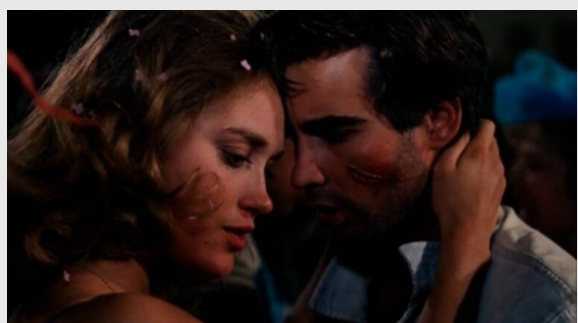
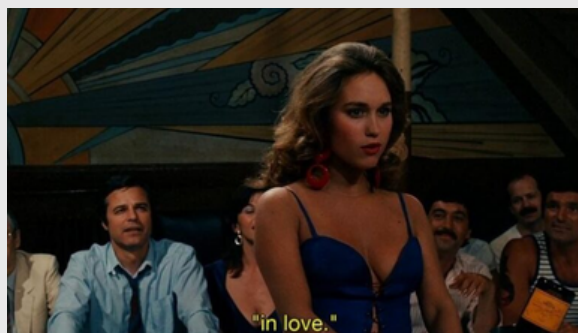
Chegamos, enfim, a Rosa la rose, reverberação primorosa do imaginário de Ophuls no cinema moderno, variação singular sobre a tragédia de Christi, Lisa, Madame de... e outras. Como as suas predecessoras, atravessada pelo encontro romântico, Rosa é incapaz de reduzir o amor à lógica da utilidade, da convenção ou da mercadoria. Mas a atmosfera ao seu redor já não é a da aristocracia vienense de 1900, é a da zona de meretrício parisiense, codificada pelo prisma melancólico de um cinema que reconhece a sua condição crepuscular. Em um gesto de reverência e saudade em relação à era de ouro do realismo poético, do melodrama e de uma certa tradição romântica do cinema francês dos anos 1930 aos 1950, marcada pela rara combinação de inocência e engenho, Vecchiali dedica o filme a Ophuls e a Darrieux, esta última a grande vedete de sua vida — foi ela quem despertou nele a vocação para o cinema, quem protagonizou seu filme *En haut des marches* (1983), e quem, nas mãos de Ophuls, foi a heroína de Madame de... e a prostituta Madame Rosa em *Le plaisir* (1952). A dedicatória se estende ainda a Renoir e a Dora Doll, a Rose la Rose de *Éléna et les hommes* (1956), também ela prostituta.

As fotografias em tonalidade sépia, nos créditos iniciais, acompanhadas da trilha melancólica e sublime de Roland Vincent, sublinham essa dimensão de nostalgia e encanto. Rosa, a mais bela prostituta de Les Halles, surge como figura mítica, fantasmática, encarnação arquetípica do passado irrecuperável, sobrevivência espectral de um mundo em extinção. A atmosfera do filme, fantasiosa e lúdica, banhada nas inspirações pregressas, é um estandarte do não naturalismo, congregando elevado grau de artifício e teatralidade. A câmera fluida, a precisão da trilha sonora, a delicadeza dos gestos e os corpos que cruzam o quadro em irretocável coreografia são marcas de uma mise en scène capaz de se metamorfosear ao longo dos planos, ao ritmo das variações emocionais de cada momento. Rosa desliza como uma borboleta, nesse universo onírico, barroco, que faz pensar ainda em Jacques Demy, Fellini e Minnelli. De maneira soberana e envolvente, ela conduz os jogos de cena e domina as transações escópicas e sexuais da narrativa.

Na sua festa de 20 anos, os convivas estão imóveis, em uma composição que remete à Última Ceia de Leonardo da Vinci. Rosa está no centro da mesa, posição que simultaneamente a eleva e isola. A auréola Art Déco ao redor de sua cabeça lhe confere uma dimensão quase sagrada, mas também a separa dos demais, como se já pertencesse a outra ordem de existência. Ao seu lado está Gilbert, namorado e cafetão, emissário do poder e da violência, que se associa, sob o prisma do crime, ao universo de Ophuls, mas também à própria indústria cinematográfica, já que foi ele, cinéfilo, quem batizou Rosa a partir de um filme de Renoir. Personagem e atriz, ela é continuamente convocada a representar seu papel. Instada por Gilbert a entreter e agradecer as pessoas, executa um número musical divertido e irônico, durante o qual alguns operários entram no salão para comer. Um deles, ao vê-la, fica imóvel à porta, pasmo, em estado de hipnose, enquanto ela o provoca e seduz como se cantasse e dançasse apenas para ele.

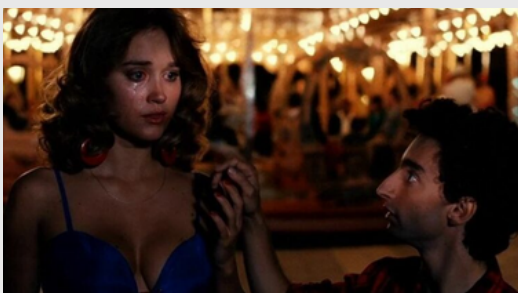
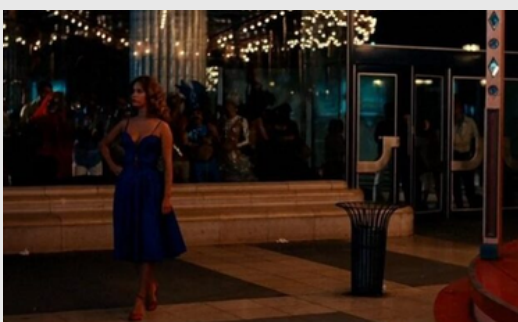
O recém-chegado, em choque sísmico, subverte as regras do jogo (como no filme de Renoir), derruindo a fachada do ecossistema marginal e desvelando as suas tensões ocultas. Elemento divergente e romântico, com índole introspectiva mas visceral (à la James Dean ou Marlon Brando, este citado em um pôster no quarto de Rosa), ele não adere ao registro teatral e artificioso da narrativa. Rosa, por sua vez, o trata de maneira distinta dos demais clientes. Seu rosto, sempre convidativo e sorridente, está fechado, quando ele retorna à zona para buscá-la. Contrariada, ela gostaria de se entregar. Gostaria de entender, gostaria de negar. Sequer queria estar ali. Em seu apartamento, nada feito: antes desenvolta no jogo do sexo, pronta para realizar os fetiches dos homens, fica amuada. A ilusão, provisoriamente, se quebra, a fantasia se desfaz, e o desejo represado na cena resta suspenso, até que Julien a arrebatou, doucement, em um dos beijos mais lindos do cinema, acompanhado por uma breve intervenção da trilha sonora, em modo grave, schubertiano, que surge e desaparece em poucos segundos, como um comentário melodramático.

Desmornada, maquiagem borrada de lágrimas, Rosa caminha pela feira de atrações, espaço farsesco do entretenimento popular, que contrasta com o seu desalento. A mise en scène, ao salientar a antítese, indica o sentimento inexprimível da protagonista e faz emergir as emoções retidas pelas intempéries do Destino. O plano-sequência é estupendo. Começa depois do beijo carnavalesco, quando o samba é substituído por uma melodia alegre, aparentemente extradiagética, que coroa por oposição o desespero no semblante de Julien. A trilha, que parece deslocada, fora de lugar, vaza para o momento seguinte no parque, onde encontra contexto mais adequado. Encontra? Vemos pessoas distraídas, sorridentes, embaladas nos giros do carrossel, enquanto a câmera, em panorâmica pra direita, encontra Rosa com seu vestido azul, andando ao fundo da atração mecânica. No instante em que ela entra no quadro, a trilha se acelera e se altera, adquirindo um compasso sinistro que rima com a trilha de Roland Vincent.



Quando Rosa ressurge, discernimos às suas costas os foliões do carnaval, atrás de uma vitrine gigante, que reflete, como um imenso guarda-chuvas sobre suas cabeças, o topo giratório e luminoso do carrossel, imagem do hedonismo repetitivo e indiferente da máquina, que contrapõe e espelha o vazio de Rosa. O cinema, filho bastardo das feiras de atrações, não cansou de usar carrosséis e atrações de parques para intensificar o drama e, ao mesmo tempo, criar linhas de acompanhamento lúdico e paralelismo irônico às narrativas, com filmes que vão desde *Lady from Shanghai* e *The stranger* (ambos 1946), de Welles, até *Some Came Running* (1958) de Minnelli, passando por Vidor, Hitchcock, Sirk, e o próprio Ophuls, além de Chaplin, Sjöström e outros. Essa condensação poética, portanto, ao conjugar o carrossel à escola de samba, com auxílio do artifício cênico e da música tornada sinistra, subverte (e renova) o esquema convencional do melodrama, numa espécie de exagero do código. O princípio melodramático está lá, a música potencializa a carga emotiva, as ações se associam em livre polifonia, mas há uma alta voltagem, um curto-circuito, um acúmulo energético, que faz os sentidos girarem em espiral e explodirem no plano final da sequência, o diálogo entre Robert e Rosa, ela com o olhar vidrado, o pranto escorrendo nas faces, o sorriso aflito nos lábios.

Rosa la Rose está repleto dessa seiva melodramática — de um melodrama desviado, corrosivo, venenoso, mesclado à autoconsciência reflexiva e à subversão crítica, mas que não perde com isso o esplendor artístico. Espetáculo e distanciamento ao mesmo tempo (como Ophuls em Renoir), em excelsa combinação. Espinho e flor. O filme usa e abusa da música, em particular da trilha sonora já mencionada, que enche os planos de emoção e sentimento até saturar as veias (no dicionário, cabe lembrar, melodrama significa drama com acompanhamento musical). Nas derivas dos corpos, nos movimentos da alma, nas vibrações dos olhares, nos closes cirúrgicos da decupagem, a melodia preenche o quadro e intensifica os pathos, que circulam nas imagens como fantasmas. Se, por um lado, a constante evidência do artifício na coreografia dos gestos e diálogos acarreta uma espécie de “desdramatização” geral, com a impressão de exatidão da mise en scène que pode ser associada à objetividade do consumo e da transação, por outro lado, nesse mesmo universo calculado em minúcias, adquire maior destaque aquilo que excede os papéis, os sinais de uma experiência que perfura o real, e que não pode, sem resistência, ser convertida em mercadoria.

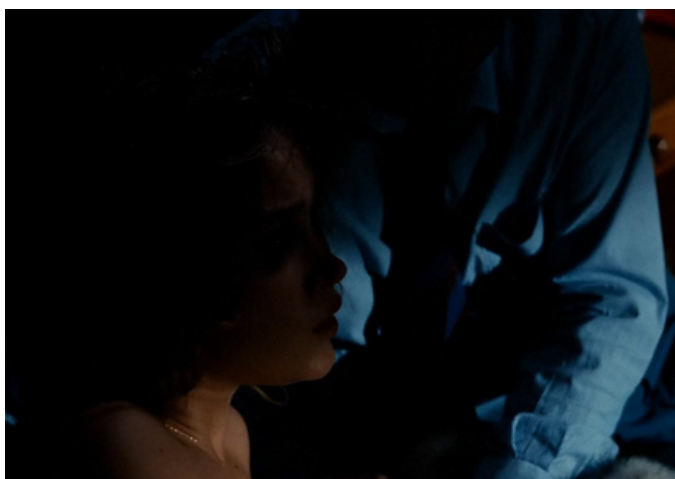


Nessa equação melodramática, portanto, o amor é justamente o acontecimento estranho, alienígena, incapturável, que vem perturbar a ordem estabelecida e desafiar a economia dos corpos e signos. Lembro, aqui, das paixões que interrompem e abalam as tramas de Ophuls, ao colocarem as personagens diante da alteridade radical do tempo e da morte. As heroínas de *Liebelei*, *Carta de uma desconhecida* e *Madame de...* são figuras que, ao perseguirem cegamente o rastro de um sentimento inefável, perdem a vida para entrarem na eternidade. Com seu poder de suspensão, o amor é inoperante, atrapalha o lucro e a eficácia dos circuitos afetivos, seja na máquina da aristocracia militar, do poder em geral ou da própria narrativa. Mais ainda, escancara a exploração e a violência que sempre estiveram latentes no comércio e nas imagens.

O que resta para Rosa, alienada de si mesma, em seu papel, situada entre a fuga impossível do amor romântico, de um lado, e a submissão ao esquema de Gilbert, do outro? À maneira das personagens de Ophüls, que “gritam sim ao eterno” (para citar um poeta brasileiro), ela também escolhe a passagem para outra esfera. À medida que a janela se abre, deixando entrar a luz do sol no seu quarto, a câmera segue lentamente o avanço da claridade, que banha o seu rosto e suscita, nele, uma gota solitária de lágrima, como se a luz do mundo dos vivos lhe fosse agora excessiva. Essa morte, algo vampiresca, filia Rosa ao rol das mulheres cujos desejos só encontram equivalência no abismo imensurável da morte, as heroínas de Sternberg, Minnelli ou Preminger, que se movem nos extremos do que a vida pode suportar (evocadas pelos pôsteres de Marlene Dietrich, Shirley MacLaine e Greta Garbo). Vecchiali escreveu sobre *Liebelei*: “Quando tudo está consumado, quando o Destino implacável cumpriu a sua obra, a câmera se perde num inesquecível e trágico movimento panorâmico, em direção às neves que sabemos eternas.” Em *Rosa la rose*, o instante mortífero e implacável do Destino também passa pela janela, num movimento reverso, de fora para dentro, mas igualmente inesquecível e trágico. O fim do filme, é claro, deve coincidir com o fim da própria Rosa, pois sem ela a narrativa não pode continuar. Como Christi, Lisa ou *Madame de...*, ela é o centro gravitacional da constelação dramática, o vértice para onde tudo converge, e cuja ausência faz o maquinário narrativo colapsar.

A morte de Rosa ensina algo essencial da força do melodrama, e é nesse ponto que a abordagem de Elsaesser sobre o tema se mostra fecunda. Junto à dimensão crítica do gênero, ele considera sua função mitopoética, com a concepção não psicologizante das *dramatis personae* inseridas em uma constelação de elementos que as transcende. Em uma época tomada pelos anseios imediatos e pela inflação dos índices do sujeito, são raros os cineastas capazes de restituir amplitude às pulsões humanas fundamentais, seja em termos históricos, existenciais ou cósmicos. Em Ophüls e Vecchiali, os afetos traduzem o embate entre o indivíduo e o destino, transformando os movimentos íntimos em algo que os excede. Se parece exagerado falar em épica, é razoável dizer que ambos confrontam, esteticamente, as ilusões e ideologias dominantes, ao representarem processos de sentido que não se limitam ao ponto de vista do indivíduo. O melodrama, desse modo, longe de ser um gênero menor ou uma simples máquina de emoções, constitui uma forma privilegiada para se compreender e significar as contradições do mundo moderno.

*



CORPO, DESEJO E MORTE: PARA SEMPRE MULHER, DE KINUYO TANAKA

POR JANNINY KIERNIEW



Para Sempre Mulher (1955), terceiro filme dirigido por Kinuyo Tanaka, consolida no interior de uma indústria japonesa majoritariamente masculina uma autora que faz do corpo, do desejo e da morte lugares possíveis de enunciação. Pela via do melodrama, Tanaka dá forma à complexidade de habitar a pele de uma mulher para a qual as insígnias culturais do seu tempo não necessariamente reservaram um lugar. Apontado como o primeiro filme de caráter pessoal de uma cineasta que, antes de passar para trás da câmera, havia sido uma das maiores estrelas do cinema japonês desde os anos 1920, o filme leva para a direção uma intimidade com a cena que Tanaka acumulara como atriz em sua estreita colaboração com alguns dos maiores nomes do cinema japonês, como Yasujiro Ozu e Kenji Mizoguchi, experiência que contribuiu para um estilo que mira nas formas de enquadramento, ritmo e tempo dramático. Passar para trás das câmeras, em alguma medida, foi uma importante mudança de posição realizada por Tanaka: daquela que era olhada para aquela que ocupa o outro lado da cena, o lado de quem olha e organiza a própria imagem.

Em *Para Sempre Mulher*, Tanaka contou pela primeira vez com a parceria da roteirista Sumie Tanaka (uma longa colaboradora de Mikio Naruse e, embora com o mesmo sobrenome de Tanaka, sem parentesco com ela). A colaboração entre as duas mulheres, a diretora e a roteirista, pode ser lida também como condição mesma da enunciação do filme, em que a expressão de uma experiência subjetiva de ser mulher, especialmente em um Japão pós-guerra, em meio às ruínas, situava outros lugares para o feminino, diferentes daqueles de esposa e mãe, que a própria Tanaka tantas vezes ocupara como atriz nos filmes.

Ao adaptar a biografia da poeta Fumiko Nakajô, morta de câncer de mama aos trinta e um anos, Sumie Tanaka e Kinuyo Tanaka recusam o lugar da mulher como objeto de comoção ou de sensibilidade e o deslocam para o lugar de quem escreve, de quem deseja e de quem decide sobre a própria vida e a própria morte. Na tela, Nakajô torna-se Fumiko Shimojô, mulher infeliz, casada com um marido adúltero e negligente, mãe de dois filhos. Nos primeiros minutos de filme, somos apresentados a uma cena cotidiana de uma família do interior agrário do Japão, na qual a mulher/esposa está estendendo roupas, cuidando dos filhos, preparando a comida e organizando a casa. Desde então, vemos uma relação ruidosa com o marido, em que Fumiko permanece silenciosa e contida, ora ajudando-o a vestir-se, ora tentando agradá-lo sem sucesso. Em uma cena em que os dois discutem, aparece mais fortemente o desejo de Fumiko de ser poeta, que, tão logo enunciado, ela mesma rebate: *“Eu, uma poeta? Não!”*.

Na sequência, acompanhamos a protagonista frequentar um círculo de poesia, onde encontra, no convívio com outros escritores e no incentivo de seu tutor, Hori (que é casado e a quem Fumiko ama e admira com uma distância respeitosa), um espaço de respiro e de invenção de si que a vida de casada jamais lhe ofereceu. É também esse percurso que precipita o fim do matrimônio: ao flagrar uma luva deixada por outra mulher em sua própria casa, Fumiko decide pelo divórcio, gesto raro para uma mulher de seu tempo e que, de algum modo, a faz nutrir ainda mais sentimentos e fantasias pelo seu tutor. A separação, porém, tem um preço, inscrito na própria condição da lei e do costume de sua época: Fumiko precisa deixar sua casa e retornar à casa da mãe, levando consigo apenas a filha, enquanto o filho mais velho fica sob a guarda do pai. O divórcio, que para ela é uma afirmação e abertura para um campo de desejo e de escrita, se paga com a partilha dos filhos, pois logo vemos algumas cenas de angústia em que a filha some e sempre é encontrada na casa do pai. Essa sequência de cenas, que vamos acompanhando à medida que o sacrifício sem fim vai dando lugar ao adoecimento, anuncia a segunda parte do filme.



Assim, a primeira parte de *Para sempre mulher*, marcada pela perda do lugar que ela antes ocupava, compõe uma sucessão de tragédias diante das quais Tanaka não recua nem suaviza para o espectador. Cena a cena, seguimos a dor de uma mulher que sofre, mas que, paradoxalmente, jamais é reduzida ao sofrimento. É talvez aqui que o dispositivo visual e o formalismo de Tanaka entram em jogo. Na primeira parte, quando Fumiko está aprisionada ao casamento tradicional, a câmera é contida, próxima ao rigor formal de Ozu. Por outro lado, na metade final, em que acompanhamos o adoecimento da personagem, seu diagnóstico e o tratamento no hospital, a câmera de Tanaka se faz, ao mesmo tempo, fluida e restrita, assumindo o enclausuramento do espaço em que Fumiko aparece confinada, frequentemente filmada por entre grades que bloqueiam a visão do espectador. É nesse confinamento, porém, que a personagem vai firmando sua recusa progressiva de ser amável ou submissa, no mesmo movimento em que se torna escritora.

Tornar-se escritora, num gesto que ressoa a célebre formulação de Simone de Beauvoir segundo a qual não se nasce mulher, mas se torna mulher, é talvez um dos percursos mais singulares do filme. A escrita e a poesia são, para a personagem, um espaço em que ela pode se inventar de outra forma, no qual começa a ver o mundo com a sutileza de um haicai, onde um passeio até o lago, em que seus pés brincam na água debaixo do sol quente, a faz escrever: “Serei como um caule branco, flutuando sem raízes”. É a partir do desprendimento da vida conjugal, dos papéis prescritos de esposa e mãe, do desenraizamento do cotidiano, que Fumiko vai podendo dizer-se, escrever-se. É especialmente diante do diagnóstico de câncer, diante da morte, quando o corpo se desfaz e a doença avança, que Fumiko relança a possibilidade da escrita e nela se inscreve, transformando a perda e a finitude em registro. O que poderia ser apenas a narrativa de uma agonia torna-se, pela via da poesia e sobretudo pela câmera de Tanaka, a afirmação de uma subjetividade que se faz justamente onde tudo conspira para desfazê-la.

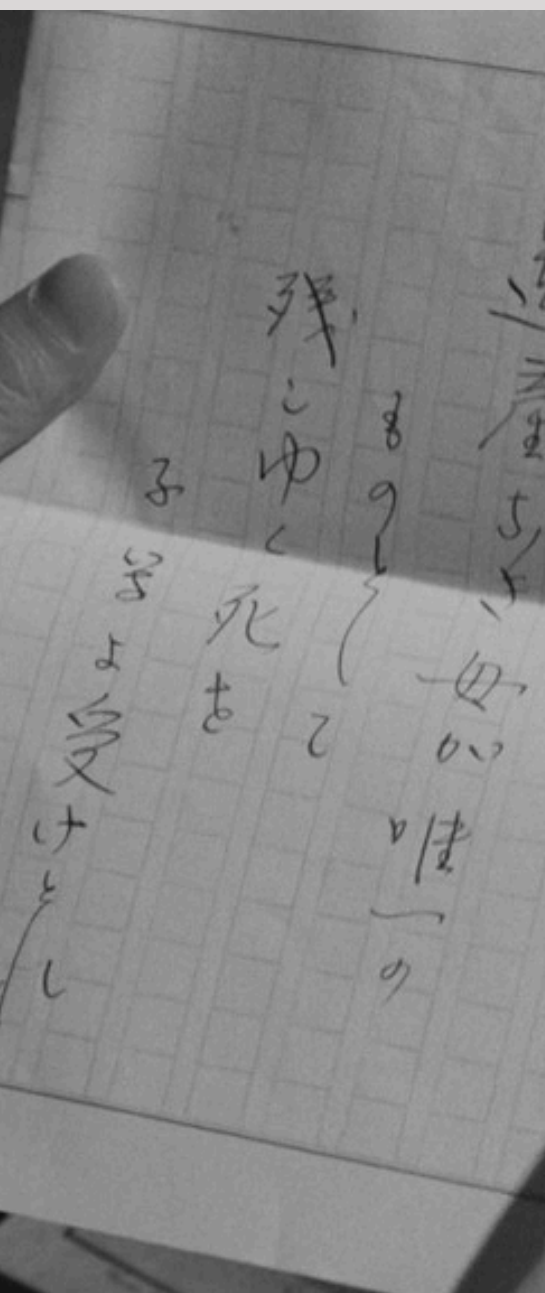


Diante do diagnóstico, da mastectomia, da morte que avança, acompanhamos outro movimento cirúrgico, que é a recusa em transformar o corpo da mulher doente em espetáculo. É na célebre cena do banho que essa recusa atinge seu ápice. Após a mastectomia, Fumiko vai até a casa de sua amiga Kinuko e pede para tomar banho na mesma banheira que outrora pertencera a Hori, o marido já falecido de Kinuko e professor de poesia por quem Fumiko nutria um amor silencioso. Por uma pequena janela, Kinuko vê por acaso o peito desnudo da amiga e percebe as cicatrizes deixadas pela cirurgia. Em vez da exposição do corpo mutilado da mulher, Tanaka propõe outra frontalidade: o que vemos é o rosto da amiga e as costas de Fumiko. O ângulo da câmera nos impede de ver a cicatriz; em seu lugar, vemos o rosto de Kinuko, profundamente abalada pelo que vê. Acompanhamos o pavor da Kinuko para, em seguida, a câmera se voltar para Fumiko, que olha diretamente para o espectador e pede que Kinuko olhe bem para o seu peito sem os seios.

Tanaka não nos dá o corpo a ver; ela nos dá o olhar do outro sobre esse corpo, e, nessa subtração da imagem, faz da mulher mastectomizada sujeito, e não objeto, do olhar. Quem comanda a cena é Fumiko, e quem a encerra também é ela, que fecha a janela por sua própria vontade no instante em que a imagem poderia oferecer ao espectador os seios ausentes. Fumiko não se oferece ao olhar, ela o ordena, faz dele uma cena que dirige. É talvez esse o ponto em que a câmera de Tanaka se aproxima, mais do que a poesia de Fumiko já vinha fazendo na escrita, de um modo de inventar, de transformar a perda e a mutilação no lugar mesmo de onde uma mulher se afirma. E é justo aqui que o enredo do filme gira como um espelho e reflete a trajetória da própria Kinuyo Tanaka. Assim como Fumiko pouco a pouco vai tornando-se escritora, criando uma possibilidade de invenção de si ali onde o corpo e o casamento a confinavam, com *Para Sempre Mulher*, Tanaka deixa de ser a atriz olhada por todos, corpo oferecido à câmera dos homens, para tornar-se aquela que dirige e ordena o olhar; quem escreve e inscreve um estilo próprio, uma assinatura singular como realizadora. A passagem de atriz para cineasta repete, no plano da autoria, o mesmo gesto que Fumiko realiza no plano da escrita.



E é assim que o final do filme acontece. Já no leito de morte, Fumiko conhece Ôtsuki, o jovem jornalista enviado da cidade grande para escrever sobre a história dela. Acompanhamos o paradoxo do desejo, a aproximação e o afastamento entre os dois, o medo que Fumiko tem do próprio corpo e de suas cicatrizes. Em um plano singelo, vemos o sutiã com os enchimentos que simulam os seios ausentes. Depois do encontro amoroso, na manhã seguinte à noite em que Fumiko e Ôtsuki passam juntos, o mesmo sutiã reaparece, agora sem os enchimentos, e essa diferença é fundamental porque Fumiko não precisa mais simular o corpo que perdeu, depois de ter sido desejada nele tal como é. Essas cenas são filmadas em contraste, no jogo de sombra e luz, entre confinamento e espaço aberto, em planos e contraplanos onde os corpos se procuram, com um travelling que acentua a reação emocional de Fumiko e faz da própria câmera o anteparo de sua excitação.



Por fim, Fumiko luta com a vida e com a morte, ao reconhecer que é justamente o adoecimento e sua finitude que a tornarão uma poeta célebre. É a iminência da morte que legitima seus versos diante do mundo literário, e ela própria desconfia disso, suspeita que sua fama se deve mais à doença e ao divórcio do que àquilo que consegue escrever, como se o mercado da arte estivesse interessado apenas na imagem que é exposta para o mundo. O filme não esconde essa crueldade. Algo precisa morrer para que a escrita se faça conhecer. Na cena final, Fumiko pede que entreguem aos filhos um bilhete guardado dentro de um de seus livros publicados, onde se lê “Crianças, aceitem a minha morte, é a única coisa que deixo a vocês”. Essa frase, endereçada aos filhos, é, de alguma forma, também a frase que Tanaka endereça a nós. Aceitem que a atriz que vocês conheceram, o rosto olhado e dirigido por outros durante décadas, ceda lugar a autora que agora dirige a cena, que escreve imagens. Tanaka deixa um legado ao espectador, uma assinatura de cineasta, uma herança que só se entrega ao preço de uma morte – a de uma figura anterior de si para surgir outra nova, em outra posição. Tornar-se autora passa necessariamente por um processo de invenção, não sem custos, nem sem sacrifícios, não sem morrer um pouco. E assim, aceitar que algo precisa morrer para que outra coisa, talvez mais inteira e interessante, possa enfim fazer-se ver e ler. Aceitar a morte, a própria morte, é deixar algo diferente surgir, é dar lugar a outra cena, abrir espaço para que escrita, autoria e assinatura encontrem sua condição para inscrição de um nome próprio.

*

FILMAR O OCULTO

ENTREVISTA COM EUGÈNE GREEN

por FERNANDO DE MENDONÇA

Como bem refletido pelo texto de Miguel Marías traduzido nesta edição, a presença de Eugène Green aqui não deve ser tomada pela fronteira existente entre o melodrama como consciência narrativa e o efeito melodramático. Para a composição deste dossiê, em consonância com as investigações sobre o melodrama, foram priorizados alguns dos temas centrais ao motivo que refletimos nos textos da edição: desdobramentos sobre a palavra, a luz, o tempo e a música conduzem esta jornada de ressurreições.

MULTILOT: Eu estou muito feliz por encontrá-lo. Conheci o seu trabalho através de *Le Monde Vivant* (2003), e quando vi esse filme eu percebi que não me lembrava de já ter encontrado no cinema um tratamento tão criativo da palavra, e digo criativo até mesmo num sentido teológico. É quase um uso hebraico da palavra, porque a palavra é dita e ela dá forma às coisas, ela dá forma aos corpos, isso me encantou e impressionou muito, ver o uso da palavra num filme daquele jeito, foi renovador. E a primeira pergunta que eu gostaria de puxar na conversa fica justamente em torno da palavra, de saber de você, nesses últimos vinte anos, como está a sua crença na palavra criadora?



Eugène Green (esq.) e Fernando de Mendonça

EUGÈNE GREEN: Eu estou muito feliz por encontrá-lo. Conheci o seu trabalho através de *Le Monde Vivant* (2003), e quando vi esse filme eu percebi que não me lembrava de já ter encontrado no cinema um tratamento tão criativo da palavra, e digo criativo até mesmo num sentido teológico. É quase um uso hebraico da palavra, porque a palavra é dita e ela dá forma às coisas, ela dá forma aos corpos, isso me encantou e impressionou muito, ver o uso da palavra num filme daquele jeito, foi renovador. E a primeira pergunta que eu gostaria de puxar na conversa fica justamente em torno da palavra, de saber de você, nesses últimos vinte anos, como está a sua crença na palavra criadora?

Outro motivo muito forte no seu cinema está na conexão da palavra com a luz. Em seus filmes sempre se fala e se procura uma luz. Em *En Attendant Les Barbares* (2017), os personagens estão procurando uma luz; em *La Sapienza* (2014), há a questão da luz na arquitetura; no curta *Les Signes* (2006), a personagem precisa acender a vela para esperar o retorno do marido... Sempre há um foco sobre a luz em seus filmes. A palavra e a luz são suas matérias principais?

A luz é a base do cinema, de fato, porque a luz tem sua própria qualidade e nos permite ver, mas também emana uma energia interior, que é uma forma de luz, pelo menos metaforicamente. Então, nos meus primeiros roteiros, eu descrevia a luz exatamente para cada cena, a luz que eu via. Como nem sempre se trabalha com um mesmo diretor de fotografia que entenda tudo perfeitamente, discutimos isso antes. É muito, muito importante, e você tem que ser concreto e físico, ou metafórico, sobre a luz. Mas os meus personagens, como você disse, estão sempre em busca da luz. E se possível, a luz também está de certa forma ligada, para mim, ao problema do tempo. O tempo é muito importante no cinema. Porque o cinema permite expressar a ambiguidade do tempo. Eu diria, do tempo existente, porque sempre há três tempos, e é isso que se impõe no cinema: há o tempo 'selado', como se diz no livro de Tarkovski, o tempo selado no real da filmagem; também há o tempo no desenrolar da projeção, que extrai o espectador do seu próprio tempo; e há a consciência da emoção do tempo no espectador; são esses três tempos que o cinema impõe. Em meu último filme, *Le Mur des Morts* (2022), coloco uma citação de Santo Agostinho que diz que o tempo não existe, e se existe, ele existe num presente do passado, num presente do presente e num presente do futuro, ou seja, todos os tempos existem no presente. O filme em questão se passa nos dias de hoje, mas há um soldado que foi morto na Primeira Guerra Mundial, que volta e entra em contato com um estudante. Ele o convida para conhecer as pessoas que lhe eram próximas e que deixou para trás quando morreu. Então, há um vai e vem no tempo, que existe ao longo de um século, na verdade. Para mim, a luz é algo tão difícil de compreender quanto o tempo, já que a vemos, mas não podemos tocá-la. E no cinema também vemos a luz, que não está confinada ao tempo. Então a luz se torna uma forma de expressar essa ambiguidade do tempo e, até mesmo, a não existência do tempo.

Enquanto você falava dessas dimensões do tempo minha memória voltou a *Le Monde Vivant* (2003), porque há uma cena sem palavras com um toque entre duas mãos no escuro; é um escuro absoluto e as mãos se encontram. No cinema há uma história das mãos, uma memória das mãos desde os Lumière, passando por uma tradição muito lembrada pela crítica que comenta os seus filmes, e que se localiza na obra de Robert Bresson, um grande cineasta e pensador das mãos. Isso é conscientemente algo que você procura? Há algo que move o seu cinema em torno das mãos?

Isso me vem naturalmente, por isso uso muito. A ideia de sinédoque, de uma parte pelo todo, isso sou eu, é natural, e então surgem os planos sobre mãos ou pés, ou mesmo sobre as coisas, por exemplo, eu mostro uma parte em vez de uma superfície inteira: mostro apenas a maçaneta ou o batente da porta. É uma maneira de fazer com que o espectador não absorva o todo, mas apenas uma parte. Ele tem que imaginar o resto, e o fato de não ver o todo evoca o mistério de algo material, em sua relação com os seres humanos. Em *Le Monde Vivant*, assim como em *Atarrabi & Mikelats* (2020), nesses dois filmes existe o milagre, há uma ressurreição. Isso choca as pessoas. Eu escrevi a propósito disso [1] no filme de Dreyer, *Ordet* (1955), pois eu não consigo acreditar no milagre ao final dele, pela forma como é apresentado; tudo é muito hollywoodiano, nós vemos tudo, e por isso chegamos à conclusão de ser algo além da realidade cotidiana, do que consideramos normal. É preciso apresentar as coisas de uma forma que haja espaço para a imaginação do espectador. Então, em *Le Monde Vivant*, quando o cavaleiro aparece pela primeira vez após sua ressurreição, não vemos nada, apenas a sua mão segurando outra mão; e em *Atarrabi & Mikelats*, diante da ressurreição existe apenas uma criança que vê as mãos se moverem. Penso que seja uma forma de representar as coisas que o público considera naturais, e que assim facilita-se a crença.



Além do que vemos, aquilo que ouvimos também importa muito para os efeitos sentidos. Sobre a música, por exemplo, alguns dos seus filmes a utilizam para tematizar um problema de harmonia e de equilíbrio. Há um interesse seu nessa escolha pontuada de uma música clássica, de um retorno ao barroco e às questões do sagrado?

Sim, a música é muito importante para mim. Mas eu detesto aquele tipo de música ao violino determinando que você precisa ficar triste. A música como personagem, é isso que aprecio. Isso acontece, por exemplo, em *A Religiosa Portuguesa* (2009), com o fado, que faz parte de Lisboa; assim como em *Le Mur des Morts* e meus filmes mais recentes. No mundo atual, normalmente não há o silêncio. Gosto de escrever em cafés, por exemplo, mas agora todos os cafés de Paris têm música, e isso me incomoda. No cinema, não se deve perseguir uma trilha sonora à força, tudo deve estar em seu devido lugar. Ou seja, se há palavras ou diálogo, não pode haver ruído de fundo. Se há silêncio, deve ser silêncio absoluto. E se há música, há música.



Meu produtor atual, Julien Naveau, é muito bom, mas age como outros produtores, dizendo: “Por que você não corta a música? As pessoas vão ficar entediadas.” Se eu coloco uma música no filme, é porque ela tem um significado, e você tem que ouvi-la inteira porque ela depende de sua totalidade, em sua plenitude. Quando há esses momentos de música ou dança, para mim não há uma suspensão da narrativa, já que também se participa nisso. Mas as pessoas não estão acostumadas, elas têm pressa. Muitas vezes nem vemos as imagens porque elas passam tão rápido. Eu levo e construo o meu tempo, e a música me ajuda. O meu filme que prefiro é justamente *A Religiosa Portuguesa*, pois pude imprimir o meu tempo. Foi feito em ótimas condições, sob produção de Luís Urbano, e ele me deu tudo. Eu pude fazer o que queria, tive muito tempo e realmente consegui alcançar, acho, algo parecido neste último filme, que tem apenas 51 minutos, *Le Mur des Morts*.

Por falar na pressa das pessoas, o seu cinema não é moldado para grandes públicos; mesmo assim, *Le Monde Vivant* é frequentemente projetado para públicos infantis, atingindo a marca de pelo menos setenta mil crianças alcançadas. Isso é fascinante e resgata o caráter da fantasia, pois é um filme de aventura, é muito dramático. Como você se relaciona com essa necessidade de público exigida pela arte do cinema?

Meus filmes são filmes que podem falar com qualquer pessoa, e quando os apresento, bem, geralmente é para públicos pequenos. Quando apresento meus filmes, muitas vezes o público é da minha geração, porque na minha geração todos eram apaixonados por cinema, e hoje os jovens são moldados pela internet. Na verdade, houve uma colonização mental. Colonizaram a mentalidade dos europeus, e acredito que parte dos brasileiros também sofra disso... Precisamos tentar fazer com que os jovens se interessem por cinema, ou melhor, por brinquedos, simplesmente. Outro dia vi uma fila enorme de pessoas indo ver *Jeanne Dielman* (1975), de Chantal Arkerman.

Eram principalmente jovens, e talvez o que os movia fosse o fato de ser um filme muito obscuro. Em princípio, isso é bom, exceto que algumas pessoas vão simplesmente porque lhes disseram que é sobre alguma coisa, e bem, pessoalmente, eu não gosto o suficiente. Mas enfim, tenho amigos jovens que assistiram e gostaram bastante. Eles conhecem muito bem o meu gosto, mas acho que os jovens vão adorar porque viram algo na TV ou no TikTok e disseram que é um ótimo filme que precisa ser visto. Acho ótimo mostrarmos *Le Monde Vivant* para as crianças. Assim como filmes clássicos de Renoir, coisas desse tipo, é muito bom. Acho que somos loucos, poderíamos alcançar um público muito maior se o público fosse mais aberto e receptivo.

*

[1] Referência ao livro *Présences: essai sur la nature du cinéma*, publicado por Eugène Green em 2003, ainda não traduzido para o português.

Esta entrevista foi resgatada de uma conversa que se travou em Abril de 2023, ainda inédita em sua integralidade. Toda a interlocução com o cineasta, acima conduzida por Fernando de Mendonça, também foi acompanhada pelo crítico Miguel Haoni Batista, editor da *Madonna – Revista de Cinema*, a quem agradecemos. Outros conteúdos discutidos na entrevista serão oportunamente publicados nesta revista parceira.

Crédito da Fotografia: Alana Aynore – @acesaspordentro

VOZES SOBREVIVENTES: AMOR APESAR DOS CAMPOS DE CONCENTRAÇÃO EM PHOENIX, DE CHRISTIAN PETZOLD

POR JOÃO CAMPOS



Phoenix (2014) é um dos filmes que compõem a trilogia de Christian Petzold chamada “Amor em tempos de sistemas opressivos”, ao lado de *Barbara* (2012) e *Transit* (2018). A sequência explora paixões e deslocamentos em meio a regimes de controle e momentos históricos severos, com foco na Segunda Guerra Mundial e seus desdobramentos na Europa do pós-guerra.

O filme conta a história de Nelly, uma cantora sobrevivente dos campos de concentração nazista que volta à Alemanha com a ajuda de uma amiga. Trata-se de um melodrama idiossincrático, notadamente minimalista em seu aspecto visual, narrativo e performático. A obra, escrita por Harun Farocki, mostra a travessia da protagonista de volta à nação que tentou aniquilá-la, com performances marcadas pela concisão e contenção de arroubos de emoção típicos do melodrama hollywoodiano.



O drama gira em torno de um gesto aterrador extraído da guerra: a desfiguração. Nos campos, Nelly tem seu rosto desfigurado pelos nazi, o que fez com que sua face – e sua identidade – tenha sido recriada por um médico durante a ocupação norte-americana de Berlim. Sua imagem, portanto, foi destruída e reinventada. Apesar da personagem insistir em querer parecer exatamente como antes, o médico lhe assegura: nada será como antes.

Figura frágil e insólita, vulto que perambula pelas ruínas de uma Berlim destruída, a personagem tenta se reerguer e seguir a vida. Entre esquinas, destroços e cabarés, Nelly se torna um corpo desconjuntado com uma alma viva. Apesar dos avisos de sua amiga, que lhe assevera que seu marido havia a entregue aos nazistas, a mulher zumbificada zigue-zagueia à noite no lixo e nos escombros dos bombardeios por entre soldados americanos, prostitutas e gângsters em busca de seu Johnny, um pianista que trabalha como garçom.

A ruína é uma imagem premente do filme. Tanto o espaço filmico quanto a persona da protagonista são caracterizados pela ruína do projeto de sociedade da modernidade europeia que desembocou nas duas grandes guerras mundiais. Apesar disso e contra tudo e todos, Nelly persegue obstinada seu amor torto. Podemos dizer que a ruína é a força motriz da obra – é a esquina imunda onde os sobreviventes seguem seus corações perturbados pela faca, a bomba e o fuzil.

A amiga, que já não suporta a música alemã por conta da propaganda nazista, tenta a auxiliar em sua reconstrução, mas suicida diante do amor louco da protagonista. E ficamos a escutar o som melancólico da música norte-americana, seja em seu apartamento, seja no cabaré de luzes vermelhas chamado Phoenix. A música tema do filme, *Speak Low*, martela suavemente nossos ouvidos vez ou outra, como um sussurro que nos diz: o amor vencerá. “Speak low when you speak, love”.

A relação entre Johnny e Nelly é marcada por um jogo de alteridade e semelhança, o que torna a obra mais sombria. O homem não reconhece a mulher, que virou outra depois da reconstrução facial. No entanto, ele percebe nela uma semelhança com a esposa, que julga estar morta. Diante disso, Johnny a convence a mimetizar a companheira para conseguir se apoderar de sua herança. Perdida diante da sobrevivência do amor pelo marido, Nelly se resigna e aceita seu papel neste teatro de sombras. Meio a meio, negócio fechado.

A princípio, Petzold apresenta sua protagonista com o rosto coberto por bandagens e cicatrizes. Depois, a mulher oculta seu rosto com um chapéu. Sua perambulação pelas ruínas da cidade é marcada pela ocultação de seu rosto – e sua identidade. Nas sombras, ninguém a reconhece. Pouco a pouco, as feridas da cirurgia vão cicatrizando, e o filme passa a revelar seu rosto entre as outras pessoas. *Phoenix* faz o movimento da ocultação para a revelação do persona de Nelly. Ao fim e ao cabo, ela está viva – sobrevivendo em meio a paisagens de outrora destruídas no agora.

Nesse ínterim, Petzold realiza algo que também está em outros de seus filmes, como *Transit*. Os tempos se sobrepõem na narrativa, de modo que o passado ressurge no presente com outra face. Um passado transfigurado pela guerra e pelo genocídio do povo judeu reaparece em cena. A narrativa espelha o passado no presente, mas num espelho partido, destruído pela tempestade do progresso. Uma temporalidade fantasmagórica é tecida por essa operação estética.

O clímax deste melodrama está no seu desfecho. O teatro do marido funciona, mas Nelly descobre que ele, de fato, a denunciou e, logo após sua prisão, contraiu o divórcio. Após o reencontro com amigos na estação de trem – sem explosões de amor –, resta o espanto diante da realidade. O grupo, formado por Johnny, Nelly, amigos e amigas, celebra o retorno da sobrevivente com vinhos e cervejas. Subitamente, a protagonista puxa o ex-marido para o piano e sussurra: “Speak Low”. Os dois então começam a performar a música. No início, Nelly sussurra, com a voz um pouco rouca, a canção tema do filme. Com o tempo, sua voz se solta, o sangue pulsa, as cordas vocais vibram e o demônio do reconhecimento possui Johnny, que se petrifica diante da mulher que ele abandonou e jogou no inferno. Ficamos com a voz da sobrevivente: “Love is a spark, lost in the dark too soon, too soon”. Ela pega o casaco e vai embora.

*

AMORES DE PERDIÇÃO: SCHROETER E OLIVEIRA

POR WALESKA ANTUNES



Na abertura de *Der Rosenkönig* (1986), ouve-se a voz de Magdalena Montezuma dizendo: “quando duas crianças se beijam antes de se falar, uma delas deve morrer”. É possível que abrir um filme dessa forma não seja obra do mero acaso: Schroeter, ao fincar os pés em Portugal, sabe que, na terra do considerado ultrarromântico Camilo Castelo Branco, talvez seja o único lugar possível para florescerem as rosas mais encarnadas vindas dos amores mais trágicos. Castelo Branco, tido como um bastião do ultrarromantismo, faz do Romance com R maiúsculo grandes sagas de amores viscerais e violentos que transpassam gerações – basta ver *A Filha do Arcediago* e *A Neta do Arcediago*, onde o ciclo geracional dos amores perdidos se estende como uma mazela difícil de ser superada. O que lhe rende tal fama é, de certa forma, o romance *Amor de Perdição* (1862), onde Simão Botelho e Teresa Albuquerque têm um romance interdito por uma querela entre famílias. Tão prolífico e romântico quanto Castelo Branco foi Manoel de Oliveira, que traz à tela o romance em 1979.

Mas, como dito, para escapar do deserto (e, talvez, sendo esse um breve aceno ao plano final de *Willow Springs*, de 1973, um filme de mulheres atravessando o árido existencial), Anna, no corpo de Magdalena Montezuma, em 1986, bota os pés no mesmo Portugal, com um filho ao lado. O rapaz, tal como em *Amor de Perdição*, carrega a pior das sinas: a do amante perfeito e incondicional.

Pisar em mesmas terras não é apenas o que une Schroeter e Oliveira, mas sim que ambos estejam a serviço do amor enquanto matéria constituinte da própria morte. Para Oliveira, o amor de Teresa e Simão possui barreiras físicas – as janelas, as grades, as molduras, a clausura, a prisão. De nenhuma forma os dois amantes se tocam ou se tomam aos braços em cena e, quando o fazem, é em uma penumbra; o amor é um objeto de toque impossível. Não há por que se tocar ou se beijar e, mesmo assim, o amor surge de objetos outros que não o corpo – as cartas, os recados, os bilhetes por entre as grades do claustro, o aceno de um lenço à janela. E, para essa não concretização física, a condenação é a morte. A morte, para além do destino do corpo, é o único fim possível para o amor dos dois jovens, e esse talvez seja o dado externo: o mundo é culpado por tanto adoecimento. E, ao adoecer do coração com um amor não concretizado, não nos resta nada a não ser morrer.

Em *Der Rosenkönig*, o que separa os dois amantes é quase um continente. Albert aprende a linguagem de Fernando para que possa se comunicar com ele e, tal como em *La Captive* (2000) de Chantal Akerman, as amarras que o prendem a um galpão e a uma cadeira são as próprias cordas da violência e do amor que atam os dois jovens.

Tal como Penélope, Fernando tece os nós das cordas durante os dias e os desata durante a noite. No teto, as rosas pingam constantemente.

Albert trata seu prisioneiro como uma de suas obras no jardim, regando, secando as pétalas, movendo de um lugar ao outro, enxertando e conversando para que elas vinguem.

“Te machuquei?”, pergunta ele repetidas vezes, como quem teme que o vingar não venha do florescer, mas, sim, da vingança.

O corpo de *Der Rosenkönig* é, ao contrário de *Amor de Perdição*, um corpo que está exposto e sangra constantemente. Um corpo nu cuja condição primordial do amor e da violência é o toque. Há um portão que os separa e uma corda que os ata, mas também há uma necessidade de perfeição e de completude que é inatingível, que interdita o amor e o romance, que levam à destruição, à ruína. O amor pode ser tido como um objeto, a rosa perfeita (tal como Novalis buscava sua Rosa Azul), mas para além disso, é a condição-destino do amor: é necessário que se sangre e, em último caso, se morra, para que o amor se torne um objeto perfeito. O mundo não é o culpado, mas o amor em si enquanto absoluto.



Anna, em Schroeter, e João da Cruz, em Oliveira, agem como dois arautos, como aqueles que anunciam que o fim está próximo. O direcionamento da voz e do discurso para a câmera, o rosto como primeira matéria filmada, o endereçamento ao público dão uma dimensão para além do lírico-teatral. Há aí uma camada de visceralidade e constante anunciação de que a morte ronda os amantes e, para Magdalena Montezuma, também a rondou fora da tela.

Se há algo, dentro dessa análise selvagem que une Manoel de Oliveira e Werner Schroeter, é perceber que aos amantes é reservado o destino mais perverso: amar, seja por entre as grades ou seja por entre as mãos. O amor é impossibilidade e, ao mesmo tempo, uma prisão na qual a chave é um mistério.

Há que se livrar do deserto, diz Montezuma.

Para Botelho e Albert, não há desterro. A solução é a mesma: a única salvação do deserto do amor é que se lance o corpo ao mar.



JOÃO CÉSAR MONTEIRO SOBRE **AURORA**, DE F. W. MURNAU

TRANSCRIÇÃO POR
DANIEL DALPIZZOLO

Publicado em O Tempo e o Modo, nº27, Maio de 1965. Transcrito do catálogo "João César Monteiro", organizado por João Nicolau para a Cinemateca Portuguesa.

SUNRISE (1927) F. W. Murnau

por João César Monteiro

A aurora é o prenúncio do dia liberto do ventre nefasto da noite que o gerou: restituição às coisas e aos seres da sua face unívoca.

Herdeiro do sopro romântico de Hölderlin, Tieck ou Novalis, Murnau é o poeta das melodias da noite, do que vem dissolver-se no inexprimível e tocar o inefável. Se a sua linguagem tem um condão silencioso, não é por se expressar no cinema mudo, mas por ser, como diz outro quase tão grande poeta, "igual por dentro ao silêncio".

A noite murnauliana é contagiosa, propensa à propagação dos malefícios: Nosferatu é o portador da peste, fatalidade epidémica que invade e apodrece tudo o que é vivo. Em *SUNRISE*, a mulher da cidade transforma a volúpia numa criminoso apetência de sangue; o seu corpo ganha sucessivamente atributos ofídicos, sirénicos ou felinos, criaturas vampíricas que se alimentam vorazmente da essência dos seres, rejeitando-os para um mundo em tudo ameaçado pela imanência da morte.



AURORA (1927)

Como nenhum outro cineasta, nem mesmo Hitchcock, seu discípulo prestigioso, Murnau sabe, subtilmente, fazer deslocar as suas personagens num espaço sujeito a uma dialéctica de luzes e sombras, que ele nunca acentua à maneira dos *caligáricos*, e situá-las na discricção de uma destas zonas, de acordo com o estado de alma que as anima. Possuído pelos avatares das trevas, o corpo do camponês é alienado de sua liberdade. O fardo que transcende multiplica-lhe o peso, fá-lo curvar-se a um jugo informe que, progressivamente, o converte, não em objecto de horror, mas na essência mesma do horror. A cena no barco com a mulher que, diga-se de passagem, é em *SUNRISE* a única personagem ligada à luz (o louro dos cabelos, o branco resplandescente do vestido, a suavidade clara dos gestos e atitudes, a limpidez do olhar, reflectem-lhe a pureza e simplicidade espontâneas), não tem outra explicação: é que o horror fascina e mobiliza.

O génio de Murnau é este segredo incomparável de através das formas do corpo descobrir o conteúdo da alma, através das aparências nos revelar o ser através do falso nos transmitir o verdadeiro. Um olhar que mergulhando no real nos manifesta subitamente a presença do fantástico.

Só o amor, o mais poderoso dos elementos diurnos, pode lutar contra a morte que se oculta nos meandros terríficos das trevas, e daí lançar-lhe um desafio. A ida à cidade do casal, atesta-o bem; mas, a noite citadina é andrógina, marcada pelo relativismo de uma indecisão que o aparenta ao dia — armadilha do destino para dar lugar a falsos exorcismos, à ilusão do noivado; ilusão que a prova da tempestade desvanecerá, repondo o domínio diurno e selando a vitória da precaridade humana sobre as forças ignotas do destino.

Se me alonguei (tão pouco!) nestas notas ao mais belo filme de sempre, foi por que se Griffith inventou, é certo, o cinema, a sua obra só ao cinema se refere. Pelo contrário, a de Murnau é esfíngica — é um “au-delà” do cinema.

*





Você leu a edição #25

melodrama

multiplot!

REVISTA DE CINEMA