



Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia

ISSN: 1415-0549

revistadafamecos@pucrs.br

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
Brasil

Magalhães Nogueira, Lisandro; Máximo Sampaio, Ícaro San Carlo
O olhar entre o bem e o mal no melodrama: um estudo de O medo consome a alma
Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia, vol. 20, núm. 2, mayo-agosto, 2013, pp.
337-353

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
Porto Alegre, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=495551014008>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

re²alyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal

Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

Revista

FAMECOS
mídia, cultura e tecnologia

Cinema

O olhar entre o bem e o mal no melodrama: um estudo de *O medo consome a alma*

The look between good and evil in melodrama: a study of Ali fear eats the soul

LISANDRO MAGALHÃES NOGUEIRA

Professor do Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Goiás – UFG.

<lisandronogueira@gmail.com>

ÍCARO SAN CARLO MÁXIMO SAMPAIO

Mestre em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal de Goiás – UFG.

<icaroicaro@live.com.pt>

RESUMO

Este artigo pretende investigar as possibilidades de melodramas que provoquem a reflexão dos espectadores. A relação entre vítima e opressor e a dicotomia existente nos paradigmas elementares do melodrama serão objetos a serem problematizados. Por fim, será investigada a possibilidade de criação de melodramas que não estejam fundamentados na cultura judaico-cristã; para este último tópico será feito um estudo do filme *O medo consome a alma*, de Rainer Fassbinder.

PALAVRAS-CHAVE: Melodrama; Bem; Mal.

ABSTRACT

This article intends to investigate the possibilities of a melodrama that provokes reflections on its spectators. The connection between victim and oppressor and the dichotomy that exists in the elemental paradigm of the melodrama also will be purposed. Lastly, it will be investigated the possibility of creating melodrama that are not fundamented in the judeo-christian culture; on this last topic it will be made a study of the movie *Angst essen seele auf*, from Rainer Fassbinder.

KEYWORDS: Melodrama; Good; Evil.

O melodrama no cinema

O cinema assume diversas facetas. Nele encontramos um forte potencial artístico, um meio de expressão, um componente da comunicação, um objeto de consumo e um bem cultural. Dividido em diversos momentos e movimentos artísticos, o seu estudo exige um mínimo de delimitação. Tal recorte relativo ao objeto de estudo deve ser pensado como um procedimento que, ao mesmo tempo, se debruça sobre a parte e sobre o todo. Por este viés, o melodrama apresenta-se um objeto privilegiado, uma vez que se encontra presente desde a gênese do cinema até a sua contemporaneidade. Ou seja, a matriz melodramática é paralela ao surgimento e desenvolvimento do cinema.

O melodrama, em geral, possui uma estrutura que facilita a identificação dos personagens, ele é didático com o público, mostra quais são os personagens dignos de veemência e quais devem ser indiferentes. Tal característica é responsável pela fácil assimilação dos personagens e, talvez, da moral defendida¹. Apesar de, até então, o melodrama manter engessada sua relação com a moral, já que apresenta a luta entre o bem e o mal como seu fundamento, ele é, também, extremamente maleável em diversos aspectos. Por conta de sua maleabilidade e de sua fácil assimilação, o melodrama é uma forma narrativa rica, que pode ser apropriada por diferentes meios.

“

A permanência do gênero melodramático tem ligação com processos correntes na modernidade. O estilo revela-se poroso para a absorção de mudanças. Abrevia referências complexas; dispensa o saber prévio; limita o espaço das palavras em função de apelos visuais e sonoros, se constata que estes são mais facilmente absorvidos.”

(Huppés, 2000, p. 146)

O melodrama apresenta-se, portanto, como um importante aliado para o cinema. Antes de sua inserção nesse meio, existia um cinema que se convencionou chamar de *cinema dos primeiros tempos* ou *primeiro cinema*. Esses primeiros filmes não demonstravam uma continuidade narrativa, seus constantes vácuos entre as cenas aconteciam por mudanças de cenários ou de atuação.

Aquele que realmente consegue reverter esses problemas é David Griffith. O diretor cria o que se convencionou chamar de narrativa cinematográfica clássica. Interligado com o contexto de Hollywood, Griffith começa a criar uma série de “truques”, que serviriam de base para o então cinema emergente. A narrativa ganha continuidade, a atuação se torna mais naturalista e realista, as legendas e os cenários se tornam mais uniformes. Nas produções de Griffith, a experiência em relação ao melodrama revela-se mais complexa quanto à linguagem, embora respeite os códigos de valores herdados. O cinema clássico é, então, a modernização da estrutura melodramática, quando suas características ficam mais tênues: a dramaticidade torna-se mais densa e o ilusionismo mais completo.

Além da nova preocupação com a coerência narrativa, surge, também, a partir de Griffith, uma preocupação quanto ao impacto dramático do filme. O diretor resgata, então, a matriz melodramática como um importante aliado nessa tarefa. Os antigos polos entre vício e virtude, já consolidados no teatro e na literatura, continuam sendo ressaltados e a trama continua *organizando o mundo*, punindo o opressor e garantindo a estabilidade do oprimido.

No cinema, a moral apresentada pelo melodrama ganha ainda mais força por conta do ponto de vista oferecido pela trama desenvolvida. A partir do aparato cinematográfico, o olhar deixa de ser um *olhar de fora*, tal como era o do espectador de teatro. Assim, o olhar do espectador ganha uma flexibilidade maior, ganha movimento em relação ao ponto de vista e pode, ainda, ocupar o lugar dos personagens e do

protagonista, sendo colocado no conflito e compartilhando a solução apresentada pelo filme.

O olhar compartilhado

A projeção na sala escura é um mecanismo que possibilita a imersão do espectador na obra. O mecanismo cinematográfico cria a ilusão de realidade e seu surgimento pode ser entendido como um instrumento de interpretação do mundo diante da mudança da experiência subjetiva forçada pela modernidade. As transformações da estrutura da experiência são tão intensas que “a modernidade transformou os fundamentos fisiológicos e psicológicos da experiência subjetiva” (Singer, 2003, p. 96).

Na então nova técnica, o imediato acaba sendo compreendido como o real. A normatização do mundo pelas histórias edificantes, como as de Griffith, ganha um contorno de veracidade. Experimenta-se uma vivência já filtrada por outro, que não o indivíduo. Arlindo Machado aponta que:

“

Ora, a narrativa cinematográfica é sempre vivida pelo espectador como um presente virtual. Num certo sentido, não há passado no cinema quando as luzes se apagam e o filme começa a ser projetado, a história começa ‘de fato’ a suceder diante dos nossos olhos, nós entramos dentro dela e nela nos empenhamos num processo de participação onírica. Os eventos aparecem diretamente aos nossos olhos e ouvidos (efeito de realidade), nós estamos ‘lá’ como testemunhas e tudo é imediato.”

(Machado, 2007, p. 21)

A técnica do cinema clássico é cultivada com o objetivo da comunicação clara. O espectador não deve perceber como o filme foi construído e quais são suas costuras.

A música, a iluminação, as angulações e os movimentos da câmera devem ser submissos ao objetivo principal, que é contar a história. Essas características dão ao espectador a impressão de onisciência. Ele tem a ideia de que tudo vê, de que tudo percebe, uma vez que o aparato cinematográfico o coloca no centro da trama. “A continuidade cinematográfica ordena a sucessão de planos e de pontos de vista no sentido de obter um efeito de multiplicação do olhar oferecido pela câmera, mas sempre de forma que amplie o poder dessa instância originária do sentido que está no centro de tudo” (Machado, 2007, p. 28).

Contudo, é necessário esclarecer que a experimentação de onisciência coloca o espectador como um falso julgador das imagens. Se tal condição de tudo ver lhe dá um sentimento de poder, esta deve ser vista com desconfiança. É necessário que seja feita uma problematização acerca desse olhar do espectador; não é porque ele vê tudo que tem um poder privilegiado nas escolhas. Por vezes, as imagens são vistas pelo espectador como a criação de um real; aquilo de que ele quase nunca se dá conta, é que existe, ali, um simulacro que parte de um ponto de vista anterior, que não é necessariamente o seu.

Se, com o advento do cinema, pode-se pensar em um modo inovador referente à forma de experimentação e de recepção, pode-se, ainda, pensá-lo como o ponto alto do projeto pedagógico do melodrama. Se antes a normatização do mundo e a exposição de uma moral eram fatores importantes, agora, o cinema intensifica esse projeto. Afinal, o ponto de vista já está dado por um olhar pressuposto; ampliam-se os recursos de expressão do cinema, “potencializando o que nos termos do postulado melodramático de legitimidade moral do mundo torna mais visível o sentido dos fatos e gestos, o teor dos dramas vividos” (Xavier, 2003, p. 66).

Porém, apesar do cinema de narrativa clássica se caracterizar como um olhar anterior ao do espectador, que apresenta um mundo já filtrado a partir de pontos de

vista previamente escolhidos, é possível indagar a possibilidade de um espectador que supere tal relação. É imprescindível lembrar que a matriz melodramática nasce como um fruto popular e, ainda hoje, é predominante exatamente por essa característica popular. Esse pode ser um fator preocupante em realidades sociais como a do Brasil, em que existe pouco acesso à educação e um grande número de indivíduos com quase nenhum arcabouço cultural e artístico com o qual contrapor o que lhes é apresentado.

Nesse sentido, encontra-se a necessidade latente de investigar novos caminhos para o melodrama. Simplesmente negar a estrutura melodramática ou taxá-la como uma espécie de malefício artístico não é o suficiente, pelo fato de que o melodrama é uma forma narrativa que abrange o imaginário de grande parte dos indivíduos.

No livro *The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, melodrama and the mode of excess*, Peter Brooks aponta caminhos férteis em relação aos estudos sobre o melodrama. Apesar de o autor ter como foco principal a literatura, os seus estudos apresentam-se importantes para a teorização do melodrama de uma forma geral. Deste modo, o conceito apresentado no livro mostra-se atual e relevante para as teorias do cinema. Logo, o presente artigo apropria-se do conceito de *imaginário melodramático* para pensar uma característica que tem sido considerada elementar no melodrama durante muito tempo: a dicotomia entre o bem e o mal. O autor aproxima a criação do melodrama com o surgimento da modernidade. Por este viés, o melodrama teria um importante papel em um mundo moderno, uma vez que tal forma narrativa contribuiria no objetivo de assimilar as frequentes mudanças. Brooks aponta:

“O mundo é classificado por um maniqueísmo oculto, e a narrativa cria a excitação de seu drama colocando-nos em contato com o conflito de bom e mau, encenado abaixo da superfície das coisas – exatamente como a descrição das superfícies das metrópoles modernas adentra para um domínio mitológico onde a imaginação pode encontrar um habitat para sua encenação com grandes entidades morais².”

(Brooks, 1995, p. 4)

Na representação melodramática, os espectadores ocupam um determinado papel, pois o melodrama é um ambiente propício para a imaginação, na qual o espectador se identifica em um mundo pré-organizado. O modo melodramático é apresentado como uma manifestação cultural e social decorrente da necessidade dos indivíduos em um determinado momento. Tais formas de expressão seriam modos imaginativos que permaneceriam até a modernidade, cujos medos, dificuldades, esperanças, valores morais e sociais dariam tônica às tramas.

Cabe investigar, dentro da própria estrutura melodramática, possibilidades que se apresentem mais frutíferas. Assim, este artigo pretende, mais adiante, fazer uma análise do cinema de Rainer Werner Fassbinder. Ali, será investigada possibilidade de criação cinematográfica com elementos melodramáticos que não estejam ancorados em uma moral da culpa e da punição, mas sim, um cinema que proponha aos seus espectadores uma reflexão.

Portanto, para a superação de um olhar domesticado, talvez seja necessário minar os confortos e as certezas, e, assim, a partir do já conhecido, torná-lo desconhecido. A suspeita aqui levantada é a seguinte: se o filme melodramático não trabalha com a lógica de uma moral do ressentimento e se ele não responde de imediato qual deve

ser o caminho seguido e qual o posicionamento moral a ser defendido, ele acaba, assim, levantando dúvidas para o espectador. Ora, mas se existe um melodrama capaz de levantar dúvidas e de criar problemas, ele tem a possibilidade de não domesticar o olhar. Dessa maneira, Rainer Werner Fassbinder apresenta-se como um marco para o cinema, ao criar melodramas semelhantes aos da década de 50 sem, contudo, ironizá-los. Sua grande contribuição parece ser a de distanciar o espectador e criar problematizações. A suspeita a ser observada ao final do artigo é de que a sua reapropriação do melodrama esteja atravessada por uma revisão da forma como o mundo é normatizado.

O cinema ressentido

Na cultura ocidental, a culpa e a punição são elementos bastante frequentes. Por vezes, a ideia de vítima está interligada à violência. Esse fenômeno apresenta dois fatores a serem destacados: o primeiro diz respeito a nossa cultura judaico-cristã, de uma moral ético-teológica (o bem contra o mal), em que a culpa e a vitimização são valorizadas. O segundo fator, decorrente do primeiro, diz respeito à forma narrativa a qual estamos acostumados. Constantemente, nos são apresentados, seja pelo jornal, novela ou cinema, histórias de vitimização, em que são ressaltadas a culpa e a punição.

Podemos perceber que grande parte do cinema de narrativa clássica utiliza, de forma sutil, as noções de vitimização e punição. Na cultura ocidental, de fundamentação judaico-cristã, os personagens vitimados ganham a simpatia dos espectadores. Já os personagens viciosos dão prazer aos espectadores a partir da punição sofrida. Dessa forma, são passadas as mensagens edificantes e morais através dos filmes.

Friedrich Nietzsche foi o principal pensador a desenvolver uma teoria sobre a moral baseada em uma lógica do ressentimento. Tal moral se fundamenta pelos valores criados pelo Cristianismo. Segundo o pensador, a cultura, por meio da moral, adestrou

o homem, tanto pela imposição da igreja quanto por sua adesão à sociedade. De forma que “o sentido cultura é amestrar o animal de rapina ‘homem’ reduzi-lo a um animal manso e civilizado, doméstico” (Nietzsche, 2009, p. 30). Para o pensador, existe uma relação entre o ressentimento e a moral estabelecida pelos fracos. Aquele que é fraco percebe tudo o que o oprime, ou que é mais forte do que ele, como um *mal moral*. Esse tipo de moral tem seu ponto alto com a criação do Cristianismo, pois a moral cristã classifica como “bem” o sofrimento e a franqueza.

O espectador do melodrama compartilha do sentimento de domesticação em relação ao personagem ao se identificar com ele. Contudo, não é o sentimento de identificação com a pureza e a bondade os responsáveis por lhe dar maior prazer; o que lhe proporciona prazer é a vingança, o castigo e o sangue derramado, que são proporcionados pelo cinema. O espectador faz tudo isso sem compartilhar ou sentir que essas características são suas, pois, de modo quase irônico, ele ocupa o papel da vítima, do personagem que é tido como puro:

“

O leitor/espectador, identificado com o ponto de vista do personagem ressentido, mantém-se preso à trama à espera do desenlace, que não precisa ser trágico: uma pequena virada do destino, um lance de sorte, um pouco de malícia e o personagem ressentido, depois de muito sofrer, será vingado sem ter se comprometido com nenhum ato vingativo.”

(Khel, 2004, p. 133)

Cabe ao crítico pensador do cinema o papel de investigar a possibilidade de melodramas que não se fundamentem em uma moral do ressentimento e que

ultrapassem a bidimensionalidade tão enraizada na cultura judaico-cristã. Nesse sentido, a não simplificação moral dos dramas parece ser um objeto importante, ou seja, melodramas que estejam preocupados muito mais em colocar em pauta algumas questões do que normatizar o mundo, que se aproximem mais de um entremeio do que das polaridades morais.

Para além do bem e do mal em Fassbinder

Seguindo por esse viés, o diretor Rainer Werner Fassbinder (1945-1982) cria melodramas extremamente sofisticados. Em seus filmes, é possível perceber uma nítida preocupação com o espectador. Ao mesmo tempo em que desenvolve melodramas em que o espectador se identifica com os personagens, o diretor é capaz de proporcionar um segundo momento, em que o espectador é distanciado deles. Assim, o espectador necessita se desviar do que assiste na tela para refletir sobre sua própria realidade. Dessa forma, este trabalho se propõe a investigar até que ponto é possível, nos filmes de Fassbinder, a construção de melodramas que vão além da base religiosa, além de observar a existência de um melodrama que extrapole os paradigmas elementares exigindo, conseqüentemente, uma nova forma de julgamento.

O cinema realizado por Fassbinder é um importante referencial a ser questionado. A existência de um melodrama que ultrapasse a característica de uma moral pautada em preceitos judaico-cristãos, que exijam do espectador uma reflexibilidade ética a partir da obra e que proponha novas formas de criação de filmes melodramáticos é um importante objeto a ser investigado. Neste artigo, especificamente, será feita uma abordagem em que serão apontadas algumas problemáticas a respeito do filme *O medo consome a alma* (Rainer Werner Fassbinder, 1974).

O medo consome a alma foi a obra que projetou Fassbinder em um panorama internacional. Fassbinder se apropria da linguagem narrativa clássica sem cair em

maniqueísmos ou sentimentalismos. A densidade emocional proposta pelo filme parece ter como intencionalidade provocar a reflexão.

O *voyeurismo* é uma característica muito importante no cinema e em sua relação com o espectador. Nos filmes do período denominado *primeiros tempos* (1900-1908), percebemos que o olhar do público oferece a tônica para suas temáticas. Os beijos, os corpos, mais expostos do que normalmente acontecia, e a dança começaram a ser exibidos. Já no ano de 1902, no filme *Par le trou de serrure* (Ferdinand Zecca, 1902) fica perceptível como o cinema é capaz de proporcionar uma atmosfera de *voyeurismo* para o espectador da sala escura, ao mesmo tempo em que não o pune tal qual acontece com o zelador.

Alguns cineastas pensaram o *voyeurismo* como uma importante característica a ser abordada no cinema. Esse foi o caso de Alfred Hitchcock, que realizou filmes em meados da década de 60, na transição do cinema clássico para o moderno. O diretor desenvolve filmes que trabalham o *voyeurismo* como uma metáfora relacionada com o próprio espectador da sala de cinema. O exemplo mais conhecido do diretor é *Janela indiscreta* (Alfred Hitchcock, 1954). O filme apresenta um claro espelhamento entre o olhar do personagem e o do espectador, de tal forma que o último deseja a concretização de um crime na vizinhança tanto quanto o personagem.

Ao contrário destes exemplos, o *voyeurismo* de Fassbinder não se trata da identificação entre o olhar subjetivo do personagem e o olhar do espectador. O espectador, em *O medo consome a alma*, torna-se *voyeur* a partir dos espaços que a câmera ocupa. Dessa forma, é interessante perceber que o espectador não compartilha do ponto de vista subjetivo dos personagens e, por consequência, não toma para si os seus julgamentos. Constantemente, a câmera e, portanto, o ponto de vista de vista do espectador se encontram em determinado ambiente, no qual, posterior-

mente, a ação irá decorrer. A câmera não entra externamente nos cômodos, como um alguém de fora que olha para dentro, mas ela se porta como um olhar que já se encontra dentro da cena³. Essa seria uma espécie de *voyeurismo* lícito, uma permissão para o olhar de espectador, que pode ser demonstrado, por exemplo, pela constante demarcação do campo de visão através das portas. Essas portas transmitem a sensação de um olhar voltado para dentro do cômodo ou que é dado de dentro do cômodo.

As janelas, por sua vez, aparecem nessa produção de Fassbinder sempre restringindo o campo de visão: não objetivam a transparência ou demonstram o mundo externo. Quando não estão escurecidas, as janelas aparecem com cortinas. Parece existir, portanto, a preocupação em ambientar o espectador para a intimidade dos ambientes e não para sua exterioridade. O olhar da câmera é interno à cena, ou seja, se ambienta dentro dos espaços no filme. A técnica de falsa parede não é utilizada, os cômodos possuem os quatros cantos. O *voyeurismo* utilizado por Fassbinder, portanto, não está preocupado em apresentar o ponto de vista dos personagens, ele é utilizado para negociar julgamentos com os espectadores, que assistem às ações que não são, fundamentalmente, nem boas nem más.

A ambiguidade dos personagens de *O medo consome a alma* é outro ponto importante e aqui poderia ser levantada a seguinte questão: mesmo que um ponto de vista seja interno ao ambiente, e, portanto, não referido ao olhar subjetivo do personagem, esse ponto apresentado já foi filtrado por outro olhar que não o do *eu* espectador. Nos filmes de Fassbinder, ele foi apresentado pelo próprio diretor. Contudo, esse possível olhar filtrado não tem como intencionalidade apresentar uma interpretação a respeito do que é visto e essa possibilidade de domesticação do olhar é minada por uma ambiguidade entre os personagens.

Em *O medo consome a alma*, nem Emmi e nem Alli ocupam, por completo, o polo negativo ou positivo. Não são figuras da pureza ou da maldade em si. Alli ingere bebidas alcoólicas com grande frequência (um dos principais pontos a serem reprimidos no cinema clássico), trai e esposa com uma prostituta e até mesmo chega a rir de Emmi quando seus colegas de trabalho lhe perguntam se ela era a sua avó. Emmi, por sua vez, lhe *empresta* às vizinhas para serviços braçais e o exhibe a suas colegas como um objeto exótico.

Um bom exemplo disso está na cena em que Alli vai ao prostíbulo. O espectador o observa através das portas, mas não sabe, ao certo, o que o levou até aquele lugar. O personagem poderia ter ido apenas devido a sua aproximação com o espaço que o aceita como árabe, pelo cuscuz ou pela própria prostituta. Nesse caso, mesmo que exista um ponto em que a câmera se localiza e o espectador seja levado a observar a cena através de duas portas, a ambiguidade do personagem exige uma reflexibilidade a respeito da cena. O *voyeurismo* proposto por Fassbinder, portanto, não é pedagógico: o espectador observa a ação no seu interior, mas não existe, nesse caso, um guia para compreender a ação do personagem e ele não é apresentado, necessariamente, como sendo bom ou mal.

A tensão amorosa é outro aspecto a ser observado. Sobre ela, vale ressaltar que não existe vilania no sentido clássico, em que há uma perseguição amorosa ao casal e grande parte dos enfrentamentos está interligada à vida burguesa. O enfrentamento ao qual o casal de Fassbinder está exposto é instrumentalizado com a intenção de apresentar um contorno político à realidade que eles vivem. Questões relativas à velhice, ao proletariado, ao racismo ou a xenofobia ganham relevância no filme.

Esse contorno político no melodrama de Fassbinder faz com que o espectador, por mais que tenha um olhar domesticado, pense algumas questões. O envolvimento

do casal está permeado por uma série de problemáticas. Alli vive à margem da sociedade por conta da sua etnia e sua cultura. Já Emmi é viúva e ter uma vida sentimental parece estar vetado a ela. Na primeira cena em que o casal dança, podemos percebê-los sozinhos e a união deles está mais interligada aos fatores de exclusão da Alemanha pós-Segunda Guerra. Para que o filme *O medo consome a alma* seja compreendido, exige-se uma mínima compreensão sobre os problemas levantados.

A não-personificação do mal significa, de certo modo, a negação da ideia de que exista uma *providência* que reajuste o mundo; que os infortúnios da vida serão recompensados ou que o *além-da-vida* seja mais importante que a própria vida. Não jogar com o jogo de anjos e demônios significa, em certa medida, jogar com outros elementos, como o político.

O final feliz é uma característica melodramática que não tem lugar nesse filme, afinal, Fassbinder não pretende reorganizar o mundo. Se os temas são complexos e devem ser refletidos, o mundo deve continuar sendo apresentado em toda sua complexidade e Alli voltará a ter outra úlcera em seis meses. O medo que consome a alma, portanto, não é o medo de um elemento externo que personifica o mal, ele é a própria franqueza, a exaltação do sofrimento e a vitimização que, de fato, consomem a alma.

Conclusão

Fica perceptível que caracterizar o melodrama como uma criação popular nitidamente melosa ou como um produto forjado pela ideologia burguesa não é suficiente. O estudo sério do melodrama exige um esclarecimento sobre a relevante existência de múltiplos melodramas. Partindo da esfera geral de produções artísticas e sociais, é necessário considerar a existência de criações boas e ruins, de que o melodrama não está isento.

No caso específico do cinema, é constante a visão generalizada a respeito de filmes com elementos melodramáticos. Por conta de sua estrutura linear clássica, os filmes são constantemente acusados de doutrinar o olhar do público. O principal perigo destas generalizações é não perceber obras que consigam ultrapassar tal característica.

No caso deste artigo, *O medo consome a alma* se apresenta como um terreno fértil para esta discussão. Neste filme, percebemos uma estrutura narrativa clássica e, de fato, trata-se de um filme linear com começo meio e fim; com características de verossimilhança e atuações realísticas; além disso, podemos ressaltar o enlace amoroso, as canções e a plástica recorrente das imagens. Porém, como foi apontado ao longo do texto, isso não significa necessariamente que o olhar do espectador seja doutrinado através da produção fílmica. Como foi visto, o melodrama analisado provoca, muito mais, o distanciamento do espectador, problematizando a trama apresentada.

O filme *O medo consome a alma* ainda é um importante exemplo de como o imaginário melodramático está em um processo de constante mutabilidade. Neste filme, fica clara a possibilidade de superação de melodramas que não estejam pautados em uma lógica judaico-cristã. Sua grande contribuição, portanto, é trabalhar com o imaginário melodramático até então vigente para sua própria superação.

Todo o distanciamento do espectador provocado pelo filme só foi possível porque já existia um imaginário em que poderiam ser reconhecidos os signos melodramáticos apontados pelo filme. O discurso melodramático do filme de Fassbinder foi criado pela relação tese-antítese e, posteriormente, a síntese.

Na tese, o diretor apresenta algumas convenções a respeito da estética melodramática: a narrativa é linear; o olhar do espectador não fica desamparado – uma vez que ele coincide com o ponto de vista da câmera; o entrelace amoroso dá tônica à trama; a utilização da *misé-en-scene* é frequente; assim como o jogo de campo

contra-campo e de canções melodiosas; além do tom sentimental em toda a trama. Tais características conseguem envolver os espectadores que buscam um filme com elementos melodramáticos, pois até mesmo um olhar distraído consegue absorver a trama sem estranhamentos.

Na antítese, o filme não conclui as convenções apresentadas na tese. A ordem do mundo não é restabelecida, como seria, por exemplo, em um melodrama da década de 50. As perguntas levantadas na tese não são respondidas pela própria tese; e é exatamente na criação de melodramas que criem perguntas, mas que não forneçam respostas, que se torna possível o mecanismo da antítese. Em parte, como já foi apresentado, isto é possível pelos espaços *voyeurísticos* – que fazem o espectador julgar determinadas situações –, pela ambiguidade dos personagens, pelo contorno político e pela ausência de finais felizes.

Porém, a principal inovação de Fassbinder não se reduz a este processo. Por fim, o filme propõe uma síntese cuja criação depende da atividade do espectador, pois ele tem a possibilidade de criar sentido a partir da obra. Se na tese o espectador se identifica com uma estrutura já conhecida, a antítese trata-se da desconstrução de uma zona de conforto, e é na síntese que as perguntas lançadas deverão ser respondidas. Fassbinder parece desejar o olhar inquieto e sem medos.

Ora, se o filme deseja criar perguntas sem, contudo, oferecer respostas, ele ultrapassa a lógica de melodramas criados sobre os moldes maniqueístas. Na medida em que não é fornecido o ponto de vista de bom ou mau, esta produção vai além daquilo que por muito tempo foi tido como intrínseco ao melodrama e, desta forma, não domestica o olhar. Assim, fica demonstrada a insuficiência de se tratar do melodrama simplesmente como um bloco único e homogêneo. Deve-se considerar o diálogo com a complexidade dos elementos melodramáticos, pois é a partir daí que serão fornecidas pistas para se pensar a problemática com mais seriedade. ●

REFERÊNCIAS

- BROOKS, Peter. *The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, melodrama and the mode of excess*. Londres: Yale University Press New Heaven and London, 1995.
- HUPPES, Ivete. *Melodrama: o gênero e sua permanência*. Cotia: Ateliê Editorial, 2000.
- KEHL, Maria Rita. *O ressentimento*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2004.
- MACHADO, Arlindo. *O sujeito na tela: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço*. São Paulo: Paulus, 2007.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral: uma polêmica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- SINGER, Ben. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

NOTAS

- ¹ A defesa moral do melodrama apoia-se no conflito entre os dois polos de ação, ou seja, entre a luta do bem contra o mal. Os personagens que ocupam o polo da bondade confiam na justiça e, por maiores que sejam o sofrimento, dilemas ou infortúnios, no final, são recompensados. São puros em si, e não possuem qualquer espécie de maldade. A principal função da bondade existente em relação ao desenvolvimento da trama é provocar o suspense. A perseguição do vilão só é possível pela figura de pureza, incapaz de realizar qualquer mal. O polo positivo espera, por meio da *providência*, ser recompensado e que o vilão seja punido. Por outro lado podemos entender o vilão como a figura principal para o desencadeamento da ação na trama. Movido por vontades próprias, como paixões, ou a busca por dinheiro ou vingança, ele persegue e luta com a figura inocente do herói. No melodrama, é o vilão quem provoca a intriga, quem impulsiona a perseguição. Ainda em relação à ação, o melodrama exige a punição do personagem visto como vicioso. O desfecho da história exige o castigo como compensação dos malefícios realizados.
- ² A citação é de tradução nossa.
- ³ Apesar da grande quantidade de cenas internas, *O medo consome a alma* ainda possui alguns planos com a câmera localizada externamente. Vale ressaltar que, entre as cenas externas, as grades filmadas também ajudam a compor os espaços *voyeurísticos* apresentados no filme. Um bom exemplo disso está na cena em que a vizinha fofoqueira aparece quase enjaulada; além do momento em que o personagem de Alli está no prostíbulo e o espectador consegue enxergá-lo apenas por meio das grades da escadaria.