



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

EMILIA VALENTE

O MELODRAMA EM TESS
UMA ANÁLISE DO FILME DE ROMAN POLANSKI

SALVADOR

2008

EMÍLIA VALENTE

O MELODRAMA EM TESS
UMA ANÁLISE DO FILME DE ROMAN POLANSKI

Monografia apresentada ao Curso de Especialização em Análise do Discurso Audiovisual (Cinema, TV e Vídeo) do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia.

Orientadora: Prof. Dra Maria Carmem Jacob de Souza

Salvador

2008

RESUMO

Este trabalho investiga as estratégias do modo de representação melodramática no filme “Tess”, de Roman Polanski. A monografia divide-se em quatro partes: a primeira parte discorre sobre a presença do melodrama no cinema, de uma perspectiva histórica; a segunda relaciona as marcas constantes do gênero; a terceira trata das aproximações e distinções entre melodrama e tragédia; e a quarta e última parte consiste na análise do filme propriamente dita, com o objetivo de verificar o modo particular como a obra se apropria das estratégias de produção de efeito próprias ao melodrama ou a outros gêneros. Como perspectiva teórico-analítica, a monografia adotou o método conhecido como Poética, proposto no Laboratório de Análise Fílmica do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia, sob a orientação do Professor Wilson Gomes.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	08
2. BREVE PANORAMA DO MELODRAMA NO CINEMA	28
3. MARCAS DO MODO DE REPRESENTAÇÃO MELODRAMÁTICA	63
2.1. A heroína do melodrama e a questão moral	63
2.2. A estética do excesso e o espetáculo	79
4. MELODRAMA E TRAGÉDIA	13
5. SOBRE TESS, DE ROMAN POLANSKI	42
6. CONCLUSÃO	23
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	25
REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS.	28

INTRODUÇÃO

A título de esquema é comum dizer que o realismo moderno e a tragédia clássica são formas históricas de uma imaginação esclarecida que se confronta com a verdade, organizando o mundo como uma rede complexa de contradições apta a definir os limites do poder dos homens sobre o seu destino, ao mesmo tempo que os obriga a reconhecerem a própria responsabilidade sobre ações que terminam por produzir efeitos contrários aos desejados. Em contrapartida, ao melodrama estaria reservada a organização de um mundo mais simples em que os projetos humanos parecem ter a vocação de chegar a termo, em que o sucesso é produto do mérito e da ajuda da Providência, ao passo que o fracasso resulta de uma conspiração exterior que isenta o sujeito de culpa e transforma-o em vítima radical. Essa terceira via de fabulação traria, portanto, as reduções de quem não suporta ambigüidades nem a carga de ironia contida na experiência social, alguém que demanda proteção ou precisa de uma fantasia de inocência diante de qualquer mau resultado. Associado a um maniqueísmo adolescente, o melodrama desenha-se, nesse esquema, como o vértice desvalorizado do triângulo, sendo, no entanto, a modalidade mais popular na ficção moderna, aparentemente imbatível no mercado de sonhos e de experiências vicárias consoladoras. (XAVIER, 2003, p.85)

Com este texto, o teórico de cinema Ismail Xavier abre o seu ensaio “Melodrama – ou a sedução da moral negociada”. Logo no parágrafo seguinte, o autor ressalta o caráter insuficiente desta apresentação sumária de alguns aspectos que supostamente oporiam tragédia clássica e realismo aos modos de representação próprios do melodrama. “Embora aceitável para um começo de conversa, tal esquema não dá conta de muitos problemas quando deparamos com obras concretas ou certos percursos históricos” (XAVIER, 2003, p.85). Mesmo com esta ressalva, é inegável como Xavier é preciso na descrição sintética de alguns argumentos que costumam ser arregimentados sempre que se pretende apontar as fragilidades das narrativas que se apropriam das estratégias melodramáticas, sobretudo aquelas que se apóiam numa tradição mais “canônica” – como “legítimas herdeiras” das convenções do gênero teatral que floresceu nos palcos franceses entre o final do século XVIII e início do XIX.

De fato, a tradição da crítica ao melodrama é quase tão antiga quanto o próprio termo. Em “O Melodrama”, Jean Marie Thomasseau nos conta que a expressão surgiu na Itália, no século XVII, a princípio para designar um certo tipo de drama cantado. O período imediatamente posterior à Revolução Francesa marca a consolidação do formato que se notabilizou por peculiaridades como o gosto pelo excesso (o “espetáculo”), a ênfase no duelo, sem ambigüidades, entre Bem e o Mal; além da exploração de temas como vitimização e reparação da injustiça por meio de enredos que abusam das peripécias construídas sob medida para manipular emoções e sensações da platéia.

E já em meados do século XIX – portanto, ainda no auge da consagração popular de tal formato - o termo melodrama assumia, como nos informa Thomasseau, “o sentido depreciativo que conhecemos hoje”. O autor descreve assim a reação da crítica aos primeiros grandes sucessos do gênero:

Enquanto as salas oficiais se esvaziavam e a multidão se espremia nas bilheterias do Ambigu ou do Porte de San Martin, os críticos, pouco perspicazes em sua maior parte, tiveram uma reação de defesa e desprezo por aquele gênero misto que transtornava tantos hábitos estéticos e no qual eles viam pouca originalidade. (THOMASSEAU, 2005, p.16)

E a repercussão negativa não foi apenas inicial:

O melodrama, durante todo o século, iria permanecer nesse estatuto ambíguo; ao mesmo tempo amado por um grande público e desprezado pelos críticos e historiadores da literatura que raramente a seu respeito abandonaram o tom de ironia condescendente e de ridicularização sistemática. (THOMASSEAU, 2005, p.16)

Se aproximamos aqui as reações de “críticos e historiadores” dos primórdios do melodrama teatral ao debate travado pela crítica de cinema em pleno século XXI – e que repercute nas formulações de Ismail Xavier selecionadas para a abertura deste trabalho – é porque já se tornou consenso a percepção de que elementos centrais da dramaturgia da França pós-revolucionária continuaram e continuam marcando

presença, do romance do século XIX às narrativas audiovisuais de ficção contemporâneas. O próprio Xavier credits ao melodrama “dois séculos de hegemonia na esfera dos espetáculos”. Como ele, inúmeros outros autores sublinham a “plasticidade” do gênero; a capacidade de adaptação, aparentemente inesgotável, que lhe permite ser constantemente reinventado e atualizado, de tal modo que o termo possa servir para rotular, por exemplo, os filmes do cinema clássico norte-americano dos anos 30, algumas das mais recentes produções-espetáculo de Hollywood e as telenovelas da Rede Globo.

É por isso que se fala, com frequência, em “estética melodramática” ou mesmo “imaginação melodramática” (BROOKS, 1985), na tentativa de dar conta da recorrência de um determinado modo de representação ou de um conjunto de estratégias narrativas e/ou discursivas cujo entendimento seria fundamental, inclusive, para a compreensão do imaginário da modernidade. Apesar, portanto, da longa tradição de “má vontade” da crítica em relação do melodrama, há também, pelo menos neste século, toda uma corrente de estudos voltados para a compreensão do fenômeno.

Rodrigues (2006) nos oferece um panorama dos estudos sobre o melodrama cinematográfico – que adquire particular relevância no contexto deste trabalho. Segundo a autora, foi a partir da década de 50 que o “melodrama passou a ser incluído entre os objetos de reflexão dos estudos de cinema”. O interesse partiu dos pensadores da Cahiers do Cinéma – como François Truffaut, Jean Luc Godard e Eric Rohmmer - que promoveram a revalorização da obra de diretores como Douglas Sirk e Vincent Minelli. O que interessava aos críticos da Cahiers no trabalho desses cineastas do chamado melodrama familiar era a “dimensão autoral”, o modo particular como cada um deles manipulava os materiais fílmicos de forma a obter resultados expressivos singulares, apesar de trabalharem com um gênero que permaneceria, de maneira geral, rotulado como “simplista, redutor e popularesco” (Rodrigues, 2006, p. 29). Aqui cabe um pequeno parêntese no sentido de anotar

como a mesma voga de “cinema de autor” estaria associada, na América Latina dos anos 60, a uma desvalorização sistemática, nos meios intelectuais, do cinema popular e de forte apelo melodramático produzido na região entre as décadas de 30 e 50, como nos informa Oroz (1992, p.13).

Fechando parênteses - e voltando para a história dos estudos sobre o melodrama no cinema (sobretudo o norte-americano) delineada por Rodrigues, - notamos que a autora aponta, nos anos 70, a emergência de uma outra tendência nas reflexões sobre o cinema. Inspirada pelo pensamento neo-marxista / estruturalista, este tipo de análise privilegia o debate sobre a dimensão ideológica dos filmes, centrando fogo na crítica ao cinema hollywoodiano e suas produções herdeiras do “realismo clássico” literário. Aqui, mais uma vez, a produção de diretores como Douglas Sirk e Vincent Minelli permanece salvaguardada do olhar crítico, a partir de uma valorização justamente daquilo que opõe o modo melodramático aos modos de representação realistas; como se a manipulação da “estética do excesso”, nas mãos hábeis destes diretores, pudesse promover – por meio da paródia e do clichê - uma crítica aos valores da sociedade burguesa a partir de seu próprio território.

Ao longo dos anos seguintes, Rodrigues nos mostra que a reflexão sobre o melodrama no cinema se renova com as teorias que associam psicanálise e marxismo – preocupadas, sobretudo, com as questões ligadas ao modo como os melodramas familiares dos anos 40/50 representavam as questões de gênero (feminino/masculino) e sexualidade. Mas é só a partir dos anos 80 que parece se legitimar aos olhos dos meios intelectuais e acadêmicos um interesse pelo melodrama como gênero ou modo de representação em si, e não apenas pelos trabalhos de determinados “autores” que, por obra de suas idiossincrasias e talentos individuais, teriam condições de dar um estatuto de dignidade a estratégias narrativas de segunda categoria.

É essa perspectiva que parece ter feito com que a já citada tese de Peter Brooks sobre a “imaginação melodramática” tenha tido grande repercussão, servindo de base para

vários estudos sobre mídia contemporânea. É esta perspectiva que irá permitir que, sob a influência, a princípio, dos estudos culturais, tenham se multiplicado nas últimas décadas as análises de produtos como telenovelas e seriados televisivos. E é essa perspectiva também que, de certa forma, orientou as primeiras intuições que conduziram a este trabalho, levando a uma série de perguntas sobre as possibilidades e os limites do gênero no cinema. O objetivo era refletir sobre as narrativas de ficção audiovisuais que se orientam de forma mais estrita pelas regras e convenções do gênero melodrama, visando efeitos sentimentais sem a pretensão de promover releituras críticas ou se apropriar do formato para obter resultados expressivos, plásticos, inovadores. Sob que parâmetros avaliar a qualidade destas obras?

Parece claro que qualquer abordagem destas questões só faz sentido partindo da análise de obras específicas – de manifestações concretas do que chamamos de modo de representação ou estética melodramática – e que qualquer análise que se preocupe em não se vincular apressadamente à crítica fácil mas nem sempre perspicaz ao melodrama precisa olhar o seu objeto de estudo em perspectiva, procurando compreendê-lo dentro de sua própria lógica de funcionamento e evitando julgá-lo a partir de parâmetros que a própria obra não estabelece para si.

Gomes (2004) propõe - tomando como base o tratado “A Poética”, de Aristóteles - uma perspectiva metodológica que concebe o filme como um conjunto de dispositivos e estratégias destinadas à produção de efeitos sobre um espectador. Nesse contexto, caberia ao analista identificar, a partir do conjunto de efeitos - cognitivos, sensoriais ou sentimentais - produzidos (e previstos) na e pela obra, quais as estratégias de composição adotadas e de que modo os diversos recursos materiais que a compõem foram organizados com vistas à produção de determinados efeitos.

É interessante notar que, nesse contexto, não escapa ao autor o desprestígio conferido neste século às narrativas que buscam, de forma predominante, a produção de efeitos sentimentais - como é o caso do melodrama.

A dimensão sentimental da experiência artística tem sido abandonada em território teórico desde o declínio da estética romântica, que, naturalmente, a tinha em alta conta. O século XX, por exemplo, assistiu a uma disputa aguçada entre duas escolas estéticas, uma de forte inflexão cognitivista, outra de matriz declaradamente sensualista. (...) Nesse contexto, a dimensão sentimental, que não poderia ser desconhecida, foi atribuída a projetos artísticos secundários e a formas populares e elementares de apreciação artística. Para as vanguardas políticas, estéticas do sentimento correspondem a estágios mais primários da apreciação popular, estágios em geral conservadores, explorados por uma indústria da produção de expressões que oferecem catarses sentimentais para evitar a mobilização conceitual ou a produção de estágios mais reflexivos das massas. (GOMES, 2004b)

Qualquer semelhança entre o cenário descrito por Gomes e o panorama das primeiras investigações sobre o melodrama cinematográfico, ao qual nos referimos algumas páginas atrás, não deve ser mera coincidência. De fato, os teóricos do cinema dessa fase parecem só ter se interessado pelas produções do repertório melodramático na medida em que elas apresentassem algum tipo de inovação ou diferencial estético (dimensão sensorial) ou por seus aspectos ideológicos, pela capacidade de transmitir determinados conteúdos (dimensão cognitiva). Em contrapartida, o que se chama atenção aqui é para o fato de que o julgamento de valor a cerca de uma obra precisa levar em conta o programa de produção de efeitos a partir do qual ela foi configurada.

Há filmes dedicados precipuamente a emocionar ou a fazer rir, nos quais, portanto, os programas cognitivos e sensoriais podem ter valor secundário, assim como há filmes com proposta sensorial predominante, desprovidos de pretensões pedagógicas ou do propósito de revelar alguma coisa sobre a realidade. E essas determinações, que só podem ser estabelecidas a posteriori, não incidem sobre a sua qualidade artística: há melodramas sublimes e filmes-mensagem medíocres e o contrário pode ser igualmente verdadeiro (GOMES, 2004b).

É com este olhar que se procura, neste trabalho, compreender “Tess” (Roman Polanski, 1979). Baseado no romance “Tess of the Urbervilles” (1891), do escritor inglês Thomas Hardy, o filme narra a trajetória da bela Tess (Natassja Kinski), na Inglaterra do século XIX. Filha de um pobre camponês, ela é enviada pela família para viver com seus recém-descobertos parentes nobres, os d’Urbervilles. Lá, é

seduzida pelo suposto primo – na verdade um jovem de uma família burguesa que adquiriu o título. De volta para casa, dá a luz a uma criança que morre logo em seguida, enfrenta preconceitos e toda sorte de infortúnios até encontrar o seu “grande amor”. Na noite de núpcias, revela seu passado ao noivo e acaba sendo rechaçada. Passa então por uma nova seqüência de desventuras que culmina com a sua morte, diante do desespero do noivo - tardiamente arrependido.

Basta ler a pequena sinopse acima para perceber como elementos característicos do melodrama se revelam, no modo de encadeamento da trama ou na forma de caracterização dos personagens. Analisando o filme de Polanski, este trabalho pretende examinar como os diversos recursos do filme (da fotografia ao uso do som, da composição da trama à direção e interpretação dos atores, etc.) foram ali organizados, com base nas tradições do gênero no cinema. A escolha por “Tess” foi orientada justamente pelo fato de se tratar de um filme vinculado às fórmulas clássicas da estética melodramática, mas com qualidades suficientes para ser reconhecido, ao menos por grande parte da crítica, como uma obra sublime.

A primeira parte do trabalho traça, de forma bastante genérica, um breve histórico dos modos de presença do melodrama no cinema. A segunda trata de localizar algumas das marcas constantes no modo de representação melodramática. Com base em uma noção ampla deste termo – que permite aproximar obras produzidas para suportes variados e em diferentes contextos históricos e sociais – recorre-se, livremente, a exemplos extraídos da história do cinema e do teatro. Cabe admitir aí que as escolhas – no sentido de chamar mais atenção para determinados aspectos do melodrama em detrimento de outros – se deram em função das possíveis correlações com o material a ser analisado.

A terceira parte se ocupa da discussão em torno das distinções e aproximações entre melodrama e tragédia – importantes para a compreensão de algumas questões levantadas pelo filme. Já a quarta e última parte compreende a tentativa de análise de

“Tess”. Aí procuro levantar as características do modo peculiar como as estratégias de composição de efeito próprias do melodrama ou mesmo de outros modos de representação foram agenciadas na composição da obra.

1. BREVE PANORAMA DO MELODRAMA NO CINEMA

Se a linguagem do melodrama no teatro é a linguagem da ação e da imagem não parece nada surpreendente que o gênero tenha encontrado terreno fértil no cinema. Após um primeiro momento, na virada do século XIX para o século XX, em que a invenção do cinematógrafo deu lugar a uma variedade de experiências - dos “documentários” dos irmãos Lumière às trucagens ilusionistas de Méliès – a indústria do cinema parece ter se consolidado em torno de um formato de espetáculo popular que privilegia o drama¹.

A nova tecnologia de projeção de imagens em movimento abriu todo um campo de possibilidades para a realização – num plano antes impensável - de um projeto estético que remonta ao teatro do século XVIII. É o que Xavier (2003) salienta ao fazer referência às formulações de Diderot sobre o drama burguês². O filósofo e escritor francês criticava as peças de formato clássico – que privilegiavam a poesia do texto - e defendia um teatro que explorasse as possibilidades visuais da encenação, da expressividade dos atores à composição da cena.

Diderot queria um teatro dirigido à sensibilidade por meio da reprodução integral das aparências do mundo, queria um método de “dar a ver” as situações, os gestos, as emoções. (...) Tal demanda própria do universo da Ilustração do século XVIII tem seus desdobramentos e, depois da Revolução Francesa, em outra atmosfera social e política, explode no teatro popular de 1800. Aí se consolida o gênero popular por excelência: o melodrama. Esse tem sido por meio do teatro (século XIX), do cinema (século XX) e da TV (desde 1950) a manifestação mais contundente de uma busca de expressividade (psicológica, moral) em que tudo se quer ver estampado na superfície do mundo, na ênfase do gesto, no trejeito do rosto, na eloquência da voz. (...) Na virada do século XIX para o século XX não surpreende que a técnica do cinema, então emergente, tenha assumido essa pedagogia e tenha substituído o melodrama teatral na satisfação de uma demanda de ficção na sociedade. (XAVIER, 2003, p.39).

¹ A palavra drama é utilizada aí no sentido próximo ao da sua etimologia (do grego *dràma*, ação)

² Gênero teatral surgido no século XVIII que buscava aliar características da tragédia e comédia, tematizando o universo do homem burguês em seus conflitos familiares e sociais, dentro de uma ótica realista.

Assim, portanto, Xavier atribui ao melodrama um papel determinante no processo de constituição, ainda nos primórdios do cinema mudo, de uma “gramática” do cinema narrativo tal qual nós conhecemos hoje. Não deve ser por acaso, portanto, que a influência da estética melodramática se faz tão evidente no cinema de D. W. Griffith, muitas vezes citado como o criador da “linguagem cinematográfica”; o primeiro a utilizar dramaticamente recursos como o close e a montagem paralela.

Em *The Melodramatic Imagination – Balzac, Henry James, Melodrama and the mood of excess*, Peter Brooks sublinha este parentesco, mostrando como as produções dos primórdios do cinema mudo foram buscar no melodrama teatral seus efeitos expressivos.

Porque o melodrama teatral nasceu de uma performance que não usa palavras, a pantomima, e porque ele tornou sua mensagem legível por meio de um registro de signos tanto não-verbais como verbais, ele ofereceu um repertório de gestos, expressões faciais, posturas e movimentos corporais logo adaptado pelo cinema mudo, que não pôde deixar de se tornar expressionista em seus estilos de direção e atuação (BROOKS, 1995, p. IX e X)

Enquanto Xavier ressalta uma influência mais ampla da estética melodramática na própria constituição do sistema de representação adotado pelo cinema narrativo de ficção, Brooks se detém aí nos aspectos da *mis-en-scène*. Nesse sentido, são interessantes as observações que o autor faz a respeito de Órfãs da Tempestade, de D. W. Griffith. Um dos grandes sucessos do cineasta, o filme é uma adaptação de *Leus deux orphelines* (“As Duas Órfãs”) de Adolphe Dennery’s, um melodrama francês de 1872. A película narra as peripécias em Paris da jovem Henriette e sua irmã de criação cega Louise. Em busca de uma cura milagrosa, elas são vítimas de todo tipo de intriga até que a origem aristocrática de Louise é revelada. Na versão de Griffith, curiosamente, a ação é transposta para o cenário da Revolução Francesa – período considerado como marco das origens do melodrama como gênero teatral. Mas o dado mais importante para o qual Brooks chama atenção é o modo como o diretor coloca em cena no filme uma “estética do corpo expressionista”, com ênfase nos gestos e nos

movimentos dos atores, com momentos de catarse em que os “corpos que se comportam de forma quase histórica” (BROOKS, 1995, p.XI).

O exemplo não é isolado. O filme de Griffith é de 1921, mas em produções muito anteriores, dele e de outros diretores, já era recorrente a presença de elementos do modo de representação melodramático. Trazendo exemplos do livro *Melodrama and Modernity: Early Sensational Cinema and its Context*, de Ben Singer, Rodrigues (2006) define assim as produções dos primórdios da indústria cinematográfica nos EUA:

De 1901 a 1913, era comum a apresentação de filmes de um a dois rolos que embora costumassem ser curtos demais para o desenvolvimento de histórias mais elaboradas, apresentavam as principais características herdadas dos melodramas teatrais esboçadas tanto em sua estrutura dramática quanto em sua organização narrativa: ação, violência, cenários espetaculares, situações de extremo esforço físico, seqüestros e resgates sensacionais eram comuns nestes primeiros filmes. (p. 70 e 71)

A este gênero de ficção se convencionou chamar *sensational melodrama* (melodrama sensacional ou espetacular). – um gênero que ainda manteria seu vigor nos anos posteriores; seja dividindo espaço com o policial e o faroeste, no campo das produções de longa-metragem; seja de forma quase onipresente nos filmes seriados que obtiveram grande sucesso nos EUA de 1912 a 1920. Refletindo as transformações do papel da mulher na sociedade da época, os filmes seriados associavam a já tradicional fórmula de ação intensa, seqüestros, perseguições e vilanias em geral, a uma novidade: a presença de heroínas femininas como protagonistas da ação. Se a narrativa do *sensational melodrama* nos mostrava a frágil moça sendo salva das garras do vilão pelo mocinho; nestes filmes é a própria heroína que, destemida e aventureira, ocupa um papel fundamental na seqüência de ação, virando o jogo em favor do Bem, nos últimos minutos da “fita”.

A partir dos anos 30, ainda no contexto norte-americano, a “imaginação melodramática” vai ganhar outra expressão na tela de cinema. É a época dos *woman`s film* (filmes para mulher) ou *weepies* (filmes para chorar). Como nos informa Rodrigues, estas produções apresentam “a mulher no seu espaço doméstico e lidando com as questões familiares” (p.81). As aventuras com heroínas e grandes vilões maquiavélicos saem um pouco de cena para dar lugar aos dramas sentimentais, protagonizados por figuras femininas quase sempre dispostas aos maiores sacrifícios pelo Bem da família, e em especial dos filhos. A ênfase aí não está nas cenas de ação, mas nos diálogos; e temas como as contradições entre o “verdadeiro amor” e as divisões sociais e de classe assumem o primeiro plano.

É interessante notar as semelhanças entre estas produções e o gênero de cinema que floresceu nas décadas de 30, 40 e 50, em países como Argentina e México, alcançando imensa repercussão popular. O “cinema de lágrimas da América Latina”, para citar a expressão que dá título ao livro de Sílvia Oroz (1992), também se apoiava em dramas familiares e em narrativas de forte apelo sentimental e moral, mas com algumas características próprias, que refletiam a cultura local.

Voltando às produções norte-americanas, a década de 50 marca em Hollywood a emergência dos “melodramas familiares”, em especial os consagrados filmes de Douglas Sirk - como Tudo que o céu permite (1955), Escrito no vento (1956) e Imitação da vida (1959) – além de obras de diretores como Nicholas Ray, Max Ophuls e Vincent Minnelli. Em comum com os *woman`s films*, estas produções têm o foco no universo dos conflitos familiares e sentimentais. O tom das narrativas, no entanto, é menos “água com açúcar” e há espaço para temas antes impensáveis como abuso de álcool, drogas, filhos ilegítimos e relações extra-conjugais. Em muitos desses filmes, inclusive, parte da crítica enxergou uma aguda crítica ao modo de vida burguês, a despeito e às vezes até mesmo em razão de uma estética cheia de glamour, excessiva na criação de metáforas visuais (como as folhas ao vento de *Written on the Wind*) e nas cores vibrantes proporcionadas pelo Technicolor.

Até hoje, algumas destas produções persistem como marcos do melodrama no cinema, clássicos de uma fase áurea de Hollywood que despertou o fascínio de milhares de cinéfilos. A partir dos anos 60, no entanto, o que se nota é que a indústria cinematográfica caminha, de forma predominante, na direção de uma estética menos “excessiva” e mais “naturalista” - no estilo de interpretação de atores, na forma de associar música e imagem ou no uso da fotografia. Há mudanças nas convenções da chamada “linguagem cinematográfica”, no tipo de montagem e no ritmo das cenas, que fazem com que os filmes melodramáticos da época de ouro de Hollywood possam gerar estranhamento em um espectador contemporâneo desavisado. Aponta-se, de maneira geral, uma perda de inocência no modo de relação do espectador com o universo das imagens.

O cinema da época de ouro dos grandes melodramas é um cinema que busca, sem ambigüidades, gerar encantamento, maravilhar o espectador, produzindo uma relação quase fetichista com o universo das imagens. Após esta época, o que se viu, por um lado, foi a emergência de movimentos que visavam justamente questionar este tipo de cinema manipulador e ilusionista (movimentos que, de certa forma, influenciaram toda a cinematografia mais recente, mesmo as produções mais afinadas com os padrões da grande indústria) e, por outro, a tendência da publicidade e dos meios de comunicação em geral de explorar de forma exaustiva as estratégias de geração de fascínio, dentro de uma lógica de consumo, mercantil, que teria levado a uma banalização da experiência estética produzida pelas imagens em movimento.³

Tudo isso não significa que o melodrama tenha desaparecido do universo do cinema. Pelo contrário. No contexto contemporâneo, em que se fala, com grande frequência, em “hibridismo genérico”, o melodrama é uma referência quase onipresente, embora suas marcas apareçam sempre em associação com elementos de outros modos de

³ A esse respeito, ver o artigo “Elogio da Fábula” de Ruy Gardnier publicado na revista Contracampo (<http://www.contracampo.com.br/52/elogiodafabula.htm>).

representação, em combinações das mais diversas. Ao mesmo tempo, a indústria cinematográfica cresceu e se tornou mais complexa, permitindo a coexistência de um grande número de gêneros e formatos diferenciados, concebidos para uma platéia cada vez mais segmentada.

Assim, as estratégias do melodrama sensacional das primeiras décadas do século XX sobrevivem, por exemplo, no cinema-espetáculo da Hollywood de hoje, dos filmes de aventura de Steven Spielberg e George Lucas a mega-produções como “Titanic” de James Cameron. Num outro contexto, o de um cinema mais “autoral”, que alimenta o circuito das salas de arte, há também inúmeros diretores que se dedicaram e se dedicam hoje a exercícios os mais diversos de recriação do universo do melodrama, na maioria das vezes adotando uma postura reflexiva ou mesmo irônica.

Nos anos 70, o alemão Rainer Werner Fassbinder (admirador da obra de Douglas Sirk) foi um destes diretores. Em trabalhos como Lágrimas Amargas de Petra Von Kant, Fassbinder buscava um “melodrama distanciado”, popular, mas sem apelar para as manipulações sentimentais de Hollywood. Na contemporaneidade, a influência melodramática aparece de formas distintas, mas marcante, em quase toda a obra de Almodóvar, em trabalhos de Lars von Trier (Ondas do Destino e Dançando no Escuro) e do chinês Wong Kar Wai (Amor à Flor da Pele, 2006) ou em experiências como a de Todd Haynes, que, em Longe do Paraíso (2002), promoveu uma curiosa recriação da estética dos filmes de Douglas Sirk.

2. MARCAS DO MODO DE REPRESENTAÇÃO MELODRAMÁTICA

2.1. A questão moral e a heroína melodramática

O melodrama é, com frequência, criticado pelo tom excessivamente moralista de suas narrativas, construídas, de modo geral, com finalidades pedagógicas facilmente identificáveis. Nos primórdios da criação do gênero no teatro, esta mesma característica era assumida pelos dramaturgos como um valor positivo. “Foi com idéias religiosas e morais que me lancei na carreira teatral”, afirma o mais célebres dos melodramaturgos, o francês Gilbert de Pixierécourt, autor de mais de 120 peças, no prefácio do seu livro “Théâtre Choisi” (THOMASSEAU, p. 47).

Uma anedota que, ainda segundo Thomasseau, costumava ser contada pelo escritor romântico Charles Nodier (1780-1844) traduz bem a suposta eficiência das peças do gênero em transmitir conteúdos morais. É a história de um testemunho criminal na qual um sujeito, ao receber uma proposta para cometer um crime, responde indignado: “Infeliz, você nunca foi ao Galté!⁴ Você então nunca viu representar uma peça de Pixierécourt?”(p.48).

Com frequência, o modo como a imaginação melodramática parece ter sido moldada, servindo, explicitamente, à transmissão de ensinamentos morais dirigidos às grandes massas, é interpretado como uma resposta às turbulentas transformações sociais que eclodiram a partir da Revolução Francesa. Pelo menos este parece ser o raciocínio seguido por Peter Brooks e por autores como Thomas Elsaesser. Num cenário de “dessacralização”, de crise em relação às instituições políticas e religiosas que organizavam a sociedade, o melodrama assumiria esta função reguladora, ao encenar uma pedagogia do bem e do mal baseada em princípios supostamente universais,

⁴ Teatro francês, palco da encenação de melodramas célebres

ligados a uma ética que privilegia o indivíduo e a sua subjetividade. Como diz Brooks: “o melodrama representa tanto a urgência de ‘ressacralização’ quanto a impossibilidade de conceber uma ‘sacralidade’ que não seja em termos pessoais”. (p. 16, tradução minha)

Mas, de que moral tratam as representações do melodrama? Aqui, nos interessa observar, sobretudo, os temas trabalhados pelas narrativas do chamado “melodrama clássico”. Thomasseau utiliza esta expressão para classificar as peças francesas do período de 1800 a 1823.

A abnegação, o gosto pelo dever, a aptidão para o sofrimento, a generosidade, o devotamento, a humanidade são as qualidades mais praticadas pelo melodrama, juntamente com o otimismo e uma confiança inabalável na Providência; a Providência que ajudará sempre aquele que souber ajudar-se a si mesmo. (p. 48)

Na moral do melodrama, espera-se, de maneira geral, que o Bem sempre vença – reforçando a crença de que o triunfo final pertence àqueles que têm o coração puro. Mesmo que a personagem sofra os piores revezes ao longo da história, é quase certo que a Divina Providência – como um Deus-ex-machina cristão – irá recompensá-la com um destino feliz. Há casos, no entanto, em que o infortúnio espera o protagonista no final da história – e a exceção parece só confirmar a regra, reforçando o efeito moralizante. Analisando as peças teatrais do gênero encenadas no Brasil e na Europa no século XIX, Huppés nota que o desfecho negativo era comum, sobretudo, nas encenações que tinham o encontro amoroso como tema central, acompanhando as desventuras de um casal de namorados.

Como exemplo, Huppés cita uma peça do escritor português Manuel Pinheiro Chagas. “A Morgadinha de Valflor”, de 1869, conta a história do amor proibido entre Leonor, a Morgadinha, e Luís, um jovem de origem plebéia. Apesar de lutarem bravamente contra as convenções da época, Luis acaba morto em duelo e Leonor

encerrada num convento. E este final desafortunado, pelo menos na visão da autora, só contribui para acentuar os efeitos buscados pela representação:

Se a paixão de Morgadinha desembocasse num feliz consórcio, o drama perderia sua força. Do modo como está organizada, a história provê o público de emoções mais fortes e contínuas. A frustração que sobrevém com o desfecho mantém por mais tempo e mais vivas as emoções deflagradas. Quer dizer, se o espectador resulta frustrado no desejo de testemunhar a felicidade, a peça soma pontos. O seu desenrolar exacerbou a impressão despertada pelo enredo: além de revolver amplo repertório de emoções, ativou a imaginação da platéia na busca de alternativas para o impasse. Manteve o público mobilizado. O descabro do final, ao contrariar a expectativa, produz impacto maior e mais duradouro. (p.40)

Da Morgadinha de Valflor às Duas Órfãs (da peça do francês Adolphe Dennery), o certo é que as figuras femininas ganham especial relevância nas narrativas do melodrama. Ressalta-se, nestas heroínas, características como a “virtude”, a “inocência” ou a capacidade de renúncia, como valores absolutos, que pairam acima das situações ou contextos particulares, de tal modo que não há espaço para que as decisões da personagem sejam colocadas em xeque. Se a heroína sofre é, de modo geral, porque foi vítima da vilania de alguém - jamais como consequência dos seus próprios atos. Em alguns melodramas clássicos do “estilo francês”, é comum que esta jovem tenha a missão de resgatar a “honra” do pai, um velho ancião perseguido pelo personagem do Mal.

No melodrama clássico, a mulher é a encarnação das virtudes domésticas. (...) A heroína do melodrama é a esposa, mas é, sobretudo, a mãe que algo ou alguém separa dos seus filhos. Belas, bondosas, sensíveis, com uma inesgotável aptidão para sofrer e para chorar, elas sofrem uma dupla submissão, filial e conjugal, e as consequências de atos irreparáveis: maldições paternas, violações, casamentos secretos...(THOMMASSEAU, p. 42)

E este não é um padrão comum apenas no período de origem do melodrama no teatro. Em sua tese sobre o cinema de lágrimas da América Latina, Sílvia Oroz identifica uma dimensão “arquetípica” nas figuras das heroínas que povoaram as telas do cinema produzido em países como o México e a Argentina, nos anos 50 deste século.

A autora chega a enquadrar a “mulher” (ao lado do amor, da paixão e do incesto) como um dos “quatro mitos da cultura judaico-cristã” a partir dos quais o melodrama teria se estruturado, e enumera quatro protótipos femininos recorrentes nos filmes que analisa: a mãe (sempre pronta para o sacrifício), a irmã (continuidade da mãe), a namorada (virtuosa), a má/prostituta e a amada.

Independente desta dimensão mítica ou “arquetípica”, o fato é que a figura feminina parece servir bem aos propósitos de uma estratégia típica do melodrama: a de levar o espectador a se identificar com o personagem que ocupa o lugar de vítima. Thomasseau ressalta que “o aprisionamento ou a errância do herói são temáticas constantes no melodrama” e que “de modo geral, são as mulheres e crianças que desempenham melhor este papel de vítimas”.

Saraiva e Canito, no Manual de Roteiro ou Manuel, o Primo Pobre dos Manuais de Cinema e TV, explicitam a fórmula básica que orienta este tipo de narrativa.

O fundamental é criar uma situação através da qual o espectador possa compartilhar da sensação de solidão e desamparo do protagonista. O “mundo” se contrapõe ao herói do melodrama como um bloco opaco, incompreensível e cruel, que se abate contra ele com a força cega e total de uma tempestade. (p.45)

Dessa perspectiva, podemos pensar a virtude da heroína (ou do herói) do melodrama clássico como um elemento estratégico para a produção de efeitos como angústia, compaixão ou piedade. Parece que quanto mais inocente e impotente a personagem, mais sentiremos as desgraças que se abatem sobre ela como insuportáveis. A descrição que é feita do herói da peça La Chaimière do Mt Jura ou Lês Bucherons suisses (1806), de Dupetit Mère deixa esta estratégia às claras: “O infortunado que recomendo hoje à sua sensibilidade é, sob todos os aspectos, digno da sua piedade: os inúmeros infortúnios que padeceu não são nem resultado de seus erros nem fruto de uma má conduta.” (Thomasseau, p.43).

Xavier nos lembra, ainda, que o tema da “virgem ameaçada” ou da “inocência desprotegida” foi herdado pelo melodrama de tradições da Idade Média. “Em suas primeiras versões, o roteiro da virtude ultrajada significou um gesto afirmativo dos valores proclamados pela classe em ascensão, disposta a denunciar a decadência moral da aristocracia e a caracterizar o nobre como um vilão obcecado” (XAVIER, p.94).

Deixando à parte o contexto histórico-cultural que lhe deu origem, o fato é que a fórmula de retratar os nobres e/ou ricos como vilões e transformar a bondade num atributo quase exclusivo das classes populares continuaria, nos séculos posteriores, sendo reciclada pela ficção, fornecendo ao cinema um de seus motivos mais recorrentes. Xavier fala da “galeria dos intelectuais e amigos da arte perversos no cinema americano dos anos 40-50” (p.94) Oroz lembra que nas produções latino-americanas da mesma época a “‘bondade’ sempre está relacionada com os pobres”, e cita a frase da personagem Libertad Lamarque, no filme *Madresselva*: “Sou feliz com minha pobreza porque é honrada” (p. 85). A receita clássica da heroína do melodrama prevê, portanto, que a personagem seja não só pura e de moral irretocável como, de preferência, pobre. Assim, talvez, possamos nos comover melhor com o seu sofrimento.

2.2 A estética do excesso e a dimensão do espetáculo

A tragédia apela para o coração; a comédia, à mente, e o melodrama, aos olhos. A máxima de Vitor Hugo citada por Huppés aponta para uma outra característica do melodrama, exaustivamente citada por comentaristas e críticos: a estética espetacular e de forte apelo visual. É como se a necessidade de transmitir ensinamentos morais para as grandes massas, sem ambigüidades, conduzisse a um tipo de representação que privilegia aquilo que é dado a ver.

A estética do exagero do melodrama (de vítimas de olhos cândidos e desamparados a vilões de capa e máscara) é um esforço para imprimir no mundo representado – ou seja, nos olhos do espectador, - uma espécie de código moral em cores, didático, assinalando onde o mal se oculta (...). O melodrama tenta tornar visível uma ordem moral num mundo aparentemente caótico. (CANITO e SARAIVA, p.46)

Há muitas formas através das quais o melodrama dá visibilidade a seus conteúdos morais, tornando-os dramaticamente eficientes ao máximo. Trabalhar com figuras rigidamente tipificadas – como a vítima de olhos cândidos e o vilão de capa e espada – é apenas uma delas. “Os personagens do melodrama são *personae*, máscaras de comportamentos e linguagem fortemente codificada e imediatamente identificáveis” (THOMASSEAU, p. 39).

A outra é valorizando as situações, a ação. “Tudo é drama, e drama reduzido à sua essência: um homem contra o mundo” (CANITO e SARAIVA, p.46). Nesse sentido, o melodrama é legítimo herdeiro do drama burguês e do seu projeto – mais tarde apropriado pelo cinema – de realizar um teatro que explorasse “a expressividade do gesto e a composição visual da cena” (XAVIER, p.18). A própria expressão *mis-en-scène* (no sentido de “encenação”), segundo Thomasseau, seria contemporânea do surgimento do gênero.

Mas o melodrama tem suas origens também na pantomima, e num tipo de teatro mais popular. Daí o gosto pelo excesso, pelas situações espetaculares, de grande efeito sensorial. O período auge do gênero foi marcado também por inovações cênicas concebidas para dar mais impacto às cenas de catástrofes: “as impressões visuais causadas por incêndios, inundações, erupções vulcânicas, por temporais etc., uma vez postas no palco pela engenhosidade de maquinistas e decoradores, vieram exacerbar o gosto do chocante e do patético, potencializando-lhe a impressão” (HUPPES, 2000, p. 101).

De maneira mais geral, não é difícil reconhecer esta estética nos vários modos como a “imaginação melodramática” ganhou forma também no cinema e na literatura. Ao analisar romances do século XIX, Brooks observa o estilo rebuscado, o uso recorrente de figuras de linguagem como hipérbole e antítese (p. 40). E a descrição que fizemos anteriormente da evolução do gênero no cinema tem vários exemplos de diferentes modos de configuração desta estética. Nos *sensational melodrama* dos anos 20, a tecnologia da nova indústria do entretenimento exacerbava o frisson e dava mais “realismo” às cenas espetaculares. Nos melodramas familiares hollywoodianos da década de 50, o Technicolor tingia com cores vivas as narrativas sentimentais.

É bom ressaltar, ainda, que o repertório de estratégias agenciadas pelo melodrama para fascinar a platéia não apela apenas para o olhar, mas também aos ouvidos. Basta lembrar, como nos indica Thomasseau, que, em sua origem, o termo “melodrama” (“melo” vem de música, melodia, e drama de ação) foi utilizado para designar um certo tipo de drama lírico que costumava ser encenado com o acompanhamento de orquestra. À medida que o gênero se consolidou, foram forjadas também várias convenções para a utilização dos recursos musicais com vistas à obtenção de determinados efeitos dramáticos. “A música do melodrama é ao mesmo tempo expressiva e descritiva. Sua função é inteiramente emocional: ela substitui o diálogo na pantomima, prepara e sustenta os efeitos dramáticos e patéticos, acompanha a entrada e a saída dos personagens.”, diz Thomasseau (p.131). E esta descrição revela mais um parentesco entre as convenções do velho gênero e as estratégias largamente utilizadas hoje pelas produções audiovisuais de ficção.

Por último – mas não menos importante – o modo de excesso do melodrama produz suas conseqüências também na maneira como a narrativa é estruturada, quase sempre de modo a conduzir a platéia por uma montanha russa emocional e sensorial. Assim, as peripécias chegam a parecer que se sucedem apenas para manter o interesse da audiência permanentemente desperto. Bem conhecida de qualquer telespectador, esta

fórmula é constantemente adotada hoje, sobretudo pelas produções de caráter episódico, como minisséries e telenovelas.

Adotando uma peculiar linha de progressão, o melodrama se mantém aberto para incorporar sempre novos desdobramentos em vez de prefigurar o desfecho e de persegui-lo em linha reta. A hipótese de distender a história é uma alternativa continuamente à disposição do criador. Para o espectador, a possibilidade de sobrevirem novos episódios permanece como uma suspeita e uma inquietação a lhe instigar o interesse. (HUPPES, p.29)

Nas narrativas melodramáticas, há ainda outras estratégias recorrentes, que interessam particularmente a este trabalho. Falo dos processos de “simbolização” e “antecipação”, que estão intimamente relacionados. Na simbolização, determinado conteúdo se torna presente na narrativa por meio de imagens metafóricas carregadas de sentido. O objetivo destas metáforas é a antecipação de informações para o espectador, de modo a despertar curiosidade, suspense e, principalmente, convocar a sua emoção. “O símbolo presentifica o que ainda está por vir na narrativa...”, diz Mariana Baltar no artigo “Metáforas à Flor da Pele”, publicado na revista eletrônica *Contracampo*.

Tomando como alvo de sua análise os filmes de Emílio Fernandez, Baltar cita diversos exemplos do uso deste recurso.

como a pedra que quebra o oratório da virgem em Maria Candelária, símbolo que anuncia os infortúnios da personagem (que afinal, morrerá exatamente apedrejada). Ou a flor dos mortos, que Mercedes ganha e carrega em *Salón Mexico* e que é o presságio de sua própria morte.

A autora lembra que o uso desses recursos não é exclusivo das ficções melodramáticas. Mas chama atenção para o modo como, com frequência, nas obras típicas do gênero, estas metáforas “antecipatórias” surgem de forma exacerbada, com grande intensidade. Uma característica que parece intimamente ligada à ênfase do

melodrama em traduzir as informações em termos visuais, de forma a comunicar, sem ambigüidades, e melhor mobilizar emoções e sensações da platéia.

3. TRAGÉDIA E MELODRAMA

Não é raro que o melodrama seja apresentado como uma versão moderna, popular, mas esteticamente “inferior”, do gênero trágico. “O melodrama nada mais é do que a tragédia popularizada ou, se prefere, corrompida” (HAUSER apud OROZ, p. 31). “Quando a história literária fala do melodrama e de suas origens, ele o faz, frequentemente, em termos de esclerose e decadência, explicando certas vezes o nascimento do gênero como uma degenerescência da tragédia” (THOMASSEAU, p.18).

De fato, há muitas aproximações possíveis entre os dois gêneros. Ambos parecem assentar suas estratégias criativas na produção de efeitos emocionais. Ambos costumam colocar em cena dramas familiares e sentimentais, conflitos que envolvem laços de parentesco e destino; que contrapõem o desejo à lei, as aspirações do indivíduo às exigências da sociedade, uma ética pautada nas relações interpessoais e no “senso interno” de dever às convenções e regras formalizadas pelas instituições sociais.

Mas há também distinções, e estas são normalmente interpretadas de modo a conferir mais dignidade e elevadas qualidades estéticas e morais à tradição teatral que floresceu na Grécia Antiga. Se, no melodrama, os personagens são geralmente esboçados de forma simplista, esquematicamente posicionados entre bons e maus, vítimas e vilões - na tragédia acompanhamos o drama de heróis com perfis cheios de nuance, vivendo situações extremas de conflito, debatendo-se entre a dúvida e a culpa.

Tal como no melodrama, um homem se verá sozinho, isolado do conagraçamento social. Mas, diferente de lá, o universo não será uma conspiração que o vitimará e nós não estaremos identificados, e enclausurados, na perspectiva da vítima. E será a partir de uma decisão, de uma ação dramática do personagem que o Destino se abaterá sobre ele. (CANNITO e SARAIVA, p. 49)

Seguindo esta mesma linha de raciocínio é que Huppés fala também da “força implacável da escolha, que dilacera a tragédia”. (p.11) Aqui não somos levados às lágrimas com as dores da pobre vítima, mas comovidos pelo destino de alguém que – ao romper com uma ordem superior e transcendente – tem, nos próprios atos, a origem de seu padecimento. Esta é uma das características da tragédia mais valorizadas – e não deixa de ser interessante notar o que esta preferência diz do modo como a nossa própria cultura enfatiza a capacidade do sujeito de se “auto-determinar”, de assumir as “rédeas” do seu próprio destino, para além da toda a ordem de coisas que o condiciona. Isso, independentemente do efeito reconfortante que as estratégias da vitimização continuam a produzir.

Combinado a isso, temos a destruição do herói como uma marca distintiva da tragédia. Nem todo o herói trágico morre ao final da história, nem toda heroína melodramática é salva do destino hostil nos últimos momentos. Mas é inegável a recorrência com que as fórmulas se reproduzem: de um lado, conflitos inconciliáveis que conduzem à catástrofe, do outro, o gosto pelas soluções apaziguadoras. E a primeira estratégia é, quase sempre, alvo de aprovação maior, ao menos de uma platéia supostamente mais “cultura” e “exigente”.

Já estruturalmente, a tragédia “ganhará pontos” também pela “coesão” da narrativa. “A tragédia segue o caminho da contenção, estruturalmente nada falta e nada sobra. A progressão inexorável do destino conduz à catástrofe. O melodrama prefere a via da opulência, da inventividade, da multiplicidade” (HUPPÉS, p.131). Em outras palavras, acompanhamos, ao longo da trajetória do herói trágico, o desenrolar de uma mesma situação dramática que evolui como se obedecesse a uma “necessidade”. No melodrama, como dissemos antes, a narrativa é rica em desdobramentos súbitos e a estrutura tem um caráter episódico, quase fragmentário. Por isso, suas tramas e peripécias são acusadas de obedecer a uma construção um tanto artificial, gratuita. .

Para completar, fala-se do modo como público e privado se articulam nos dois gêneros. Na tragédia, o interesse se volta para o drama dos nobres ou, mais precisamente, daqueles cujos destinos se conectam ao destino de um povo ou de uma nação. No melodrama, ganham cena os martírios de pessoas comuns – o que cria uma nova base de identificação com a platéia.

A tragédia opera sobre bases políticas. As decisões tomadas, os rumos que os homens elegem incidem diretamente sobre a coletividade. A catástrofe abala a ordem estabelecida, para além dos indivíduos envolvidos e das regras sociais. Ela tem regra geral. O melodrama é menos ambicioso. Focaliza o indivíduo às voltas com dificuldades ditadas pela convenção vigente. (HUPPES, p.129)

É comum pensar estas diferenças como reflexo dos diferentes contextos histórico-sociais que engendraram os dois gêneros. É essa linha de raciocínio que Brooks segue ao pensar a “imaginação melodramática” como uma resposta às novas condições que emergiram com a Revolução Francesa, colocando em xeque as velhas ordens monárquica e religiosa que davam sentido e coerência ao universo trágico. Dessa perspectiva, é possível pensar o melodrama como “a tragédia que a civilização mecanicista emergente ensejou produzir, ou então, a composição adequada ao horizonte que a sociedade burguesa constitui, tanto da perspectiva artística quanto ideológica” (HUPPES, p. 10).

Sintomaticamente, a própria tragédia passou por profundas transformações desde o período clássico. Já na Idade Média, o gênero teria sido influenciado pelo pensamento cristão. Ao analisar as peças do período barroco, Peter Szondi (2004) observa que “a força da união total da promessa cristã da salvação elimina a ruptura trágica” (p. 107) – o que indica que as transformações que culminaram na invenção do melodrama vinham sendo engendradas desde um período muito anterior à Revolução Francesa. A esse respeito, é interessante acompanhar os comentários de

Szondi, ao comparar o trágico em Édipo Rei, de Sófocles, e na peça “A vida é sonho”, de Calderón de La Barca.

A tragicidade do destino característica da Antiguidade torna-se, no âmbito cristão, uma tragicidade da individualidade e da consciência. O herói grego cumpre, à sua revelia, o ato terrível ao tentar evitá-lo, o herói do drama católico torna-se, diante da salvação, vítima da sua tentativa de usar o saber e o pensamento para substituir a realidade ameaçadora por uma outra que ele mesmo cria. (SZONDI, p. 99)

Estas observações confirmam os comentários de Raymond Williams (2002) ao esboçar, em sua *Tragédia Moderna*, o desenvolvimento histórico da idéia de tragédia - da Grécia Antiga à contemporaneidade, passando por períodos como Idade Média, Renascença e Neoclássico. No livro, Williams mostra, por exemplo, como a tragédia passou por um processo de secularização, abandonando, de modo crescente, os pressupostos metafísicos. “Num certo sentido, todo drama pós-renascentista é secular e a única tragédia inteiramente religiosa que temos é a grega” (p.52). Ao mesmo tempo, ele demonstra também como a tradição do pensamento cristão e humanista numa “sociedade burguesa complacente e em expansão” (p. 53) teria sido responsável pela incorporação de conteúdos moralistas aos dramas trágicos. Assim, o erro do herói trágico passa a ser lido como fraqueza moral. “A resposta ao sofrimento, nessa tradição, é inevitavelmente a redenção, e a resposta ao mal vem como arrependimento e virtude.” (p. 53).

De forma mais radical, Williams questiona o modo como se forjou a própria noção de uma tradição trágica, anulando as divergências entre as muitas formas em que o gênero se apresenta em épocas e contextos diversos. Seu objetivo é demonstrar o equívoco das teses acadêmicas que insistem na incompatibilidade entre tragédia e contemporaneidade, anunciando a “morte do gênero”. Para isso, ele faz uma leitura crítica das interpretações correntes a cerca das configurações que distinguem a tragédia (como as noções de “destruição do herói” e “ação irreparável”), colocando seus conteúdos em perspectiva.

Por exemplo: a noção de que a tragédia encena - por meio da “ação irreparável” do herói - uma ruptura em relação a uma ordem superior e transcendente, incompatível com os valores de uma sociedade laica, que está permanentemente colocando em xeque crenças e valores absolutos. A esta idéia, Williams refuta, descrevendo o processo de secularização da tragédia a partir do período neoclássico (sobre a qual já falamos anteriormente) e demonstrando que, mesmo a suposta “ordem metafísica” que sustentaria a tragédia clássica não é algo tão absoluto e estável – pelo contrário, cada tragédia se encarregaria de lançar luz ou mesmo recriar aspectos específicos do modo de organização da sociedade grega. Também observa que as tragédias emergem, geralmente, não em períodos de estabilidade social, mas nos momentos que precedem importantes rupturas. “A sua condição é a verdadeira tensão entre o velho e o novo: entre crenças herdadas e incorporadas em instituições e reações, e contradições e possibilidades vivenciadas de forma nova e viva”. (p.79.)

Um de seus argumentos mais contundentes é a lembrança de que “em diferentes culturas tanto a ordem como a desordem sofrem variações, porque elas são partes de interpretações gerais e diversificadas da vida” (p.77). Em outras palavras, o simples fato da nossa sociedade não mais se apoiar, de forma estável, sobre um conjunto de regras de inspiração metafísica, não significa que ela não seja, ordenada, de forma preponderante, por determinados conjuntos de crenças e valores.

Argumenta-se com frequência que estas crenças têm que ser tanto gerais quanto estáveis, para que a tragédia possa ocorrer. Alguns desses argumentos estão por trás da afirmação de que a tragédia dependia, no passado, de épocas de fé e que ela não é viável porque não temos mais fé. Não negaria que as crenças colocadas em ação ou em questão têm de ser razoavelmente gerais. Temos, como se verá, nossas próprias crenças, e somos certamente capazes de evitar a armadilha simplista de chamar algumas crenças de fé e a outras não.(p.78)

Da mesma forma, Williams lança nova luz sobre a noção da “destruição do herói”, lembrando que o foco central do drama na tragédia não é propriamente o destino do

seu protagonista, mas os processos de ruptura e instauração de uma nova ordem social que se estabelecem em função, respectivamente, da “ação irreparável” do herói e da catástrofe que lhe advém como consequência deste ato. “Pensamos na tragédia como aquilo que acontece ao herói e, no entanto, a ação usual é aquilo que acontece por meio do herói”, diz Williams (p.80). Assim, enxergar o drama trágico a partir da “morte do herói” é, na visão do autor, interpretá-lo sob a ótica limitada da nossa própria cultura, que tende a atribuir o mais alto valor ao indivíduo e à sua existência diante a impossibilidade de afirmação de valores mais transcendentais.

Com argumentos como estes, Williams recupera a noção de tragédia, a partir de uma abordagem mais ampla, válida para a problematização de questões cruciais da contemporaneidade – inclusive as de ordem política, que interessavam particularmente ao autor. Já Cannito e Saraiva, em seu Manual de Roteiro, vêm nas idéias de Williams uma perspectiva interessante para a abordagem do trágico por aqueles que se dedicam hoje à criação de obras ficcionais. Sintetizando as idéias do autor, eles concluem que a tragédia pode ser pensada:

...como uma dramatização de alguma contradição social representada numa situação social insolúvel que provocará a destruição dos personagens e, no mesmo movimento, revelará quais forças são essas que causaram sua destruição. Escrever tragédias é buscar essas contradições insolúveis e explorar-lhes as consequências sem remissão e vitimização (melodrama), sem ironia (farsa), e sem desviar do nervo exposto por alguma conciliação hábil (comédia). (p.50)

Esta fórmula do drama trágico como a “exploração de contradições insolúveis” parece ter parentesco com o que Szondi define na sua “tese da estrutura dialética do trágico, do trágico como uma modalidade dialética” (p.85). No “Ensaio sobre o trágico”, o autor não se debruça sobre as estratégias que regem a produção dos dramas do gênero – como faziam as poéticas clássicas – mas na compreensão da “filosofia do trágico” que floresceu a partir do século XIX. Neste contexto, Szondi comenta o conceito em textos filosóficos e estéticos escritos por filósofos e poetas como Schelling, Hegel, Goethe, Schopenhauer, Kierkegaard e Nietzsche. Com base

nestas reflexões, elabora suas próprias análises de tragédias consagradas como “A vida é sonho”, de Calderón de La Barca, “Otelo” de Shakespeare ou “Fedra”, de Racine. E o que explora em seus comentários é quase sempre o paradoxo, as contradições colocadas em cena pela tragédia, numa tensão permanente entre a instalação do conflito e a sua superação. “O trágico é um *modus*, um modo determinado de aniquilamento iminente ou consumado, é justamente o modo dialético”, explica (p.84).

Esta abordagem fica mais clara a partir dos comentários do autor a respeito do Édipo Rei, de Sófocles.

Seja qual for a passagem do destino do herói em que se fixe a atenção, nela se encontra aquela unidade de salvação e aniquilamento que constitui um traço fundamental de todo o trágico. Pois não é o aniquilamento que é trágico, mas o fato de a salvação tornar-se aniquilamento; não é no declínio do herói que se cumpre a tragicidade, mas no fato do homem sucumbir justamente no caminho que tomou para fugir da ruína. (SZONDI, p. 89)

Partindo de noções como esta, a leitura do filme de Roman Polanski nos colocou diante de uma interrogação sobre as possibilidades de exploração de um paradoxo eminentemente trágico numa ficção produzida sob inspiração claramente melodramática. È nesse sentido que nos referiremos, na análise que se seguirá, a uma “dimensão trágica” em “Tess”.

4. SOBRE TESS, DE ROMAN POLANSKI

Tess, o filme de Roman Polanski, começa com um plano seqüência de pouco mais de quatro minutos e meio. A princípio, a câmera não se move. Os créditos correm na tela por sobre o céu e as montanhas de uma ampla paisagem campestre de fim de tarde, em tons pastéis. Uma orquestra toca uma canção doce e sentimental. A câmera faz um sutil movimento, como se chamando a nossa atenção para uma longa estradinha de terra, de onde se divisa, ao longe, um grupo de pessoas que se aproxima em nossa direção. A música se acaba e passamos a ouvir os acordes de uma canção folclórica.

O som da canção folclórica torna-se mais alto. Os créditos terminam de passar. A câmara deixa que os personagens, trajados com roupas do século XIX, passem alegremente à nossa frente. São velhos músicos tocando seus instrumentos (violino, tuba, uma espécie de sanfona), alguns idosos, crianças correndo, e um número maior de moças saltitantes usando esvoaçantes vestidos brancos, flores no cabelo e palmas nas mãos. Então, vemos um homem que caminha sozinho. A câmera se detém nele. O homem vem de uma outra estrada, perpendicular à primeira. Ao cruzar com o grupo, pára um pouco, dá alguns passos em sua direção. Mas, depois que as pessoas se distanciam (e a música também), o senhor – desdentado, com a barba por fazer, roupas velhas e amassadas - retoma seu caminho. Logo à frente, um elegante pastor de barbas brancas surge na estrada, montado num cavalo.

- Boa noite – diz o senhor, saudando o pastor, com o chapéu.

- Boa noite, *Sir John*.

Até então, toda a ação havia sido mostrada num mesmo plano. O primeiro corte da edição surge logo a seguir, no exato momento em que o camponês interpela o pastor, curioso para saber por que razão foi chamado de *Sir John*, quando na verdade é

apenas John Durbeyfield. O encontro entre os dois – e mais exatamente a decisão do camponês de pedir esclarecimentos ao pastor – vão marcar de forma decisiva o destino de Tess, e os rumos da história que começa a ser contada. É por ter descoberto estas supostas origens nobres – como descendentes do clã dos D'Ubbervilles – e por toda a sorte de sentimentos (vaidade, cobiça) que esta descoberta desperta não só em John como em sua esposa, que a família enviará Tess (a bela filha mais velha do casal) ao encontro de seu “primo” Alexander D'Ubberville - dando origem aos infortúnios que irão se abater sobre a protagonista.

O encontro do camponês com o pastor é, portanto, decisivo na narrativa de Tess. E o modo como Polanski o traduz em imagens e sons é bastante revelador das estratégias de produção de efeitos adotadas na composição do filme como um todo. A montagem segue muito claramente as convenções clássicas. Logo de início, percebe-se que a câmera está sendo conduzida não tanto com finalidades expressivas, mas com o objetivo central de contar uma história, ocultando na maior parte do tempo os vestígios da sua presença. Como na maioria dos filmes narrativos de ficção, o que se quer aqui é, como diz Jacques Aumont em “A Estética do Filme”, “*mostrar os eventos representados e não deixar ver a si mesmo como filme*” (1995, p.74).

O próprio Polanski deixou clara a sua preferência pelo estilo clássico de montagem, em uma entrevista concedida à BBC.⁵ No trecho que se segue, o cineasta discorre sobre o uso da câmera em “Chinatown”, considerado pela crítica como um dos seus melhores filmes. Mas o que ele diz poderia ser usado para a compreensão do tipo de montagem que se vê em “Tess”.

É como uma testemunha invisível, a minha câmera me segue. Odeio estes filmes convulsivos e que fazem você ficar nauseado, interferindo no fato, na história, com muita frequência. Eu acho que se você tem uma história a contar, esta história deve ser contada da forma mais simples e elegante, cuidando das emoções que se pretende evocar nas pessoas que forem gentis o bastante para assisti-la.

⁵ O vídeo está disponível no endereço www.youtube.com/watch?v=Q34OSPw17o4

A adesão às convenções clássicas não se traduz, porém, numa abordagem previsível demais, descuidada e cheia de clichês. O anseio por expressão, por uma marca estilística em “Tess” caminha na direção - não da originalidade, é certo - mas de uma maestria, de um rigor na arte de manipular os recursos fílmicos pautados, como nos indica o próprio diretor, pela busca da elegância e da simplicidade. Os movimentos de câmera e os cortes são, em geral, sutis. Apesar de, como seria esperado numa narrativa do gênero, termos diálogos pontuados pelo plano/contraplano e closes dos personagens em momentos de maior intensidade dramática, Polanski não abusa desses recursos. Com frequência, as figuras são enquadradas em planos mais abertos, de modo a permitir ao diretor explorar o movimento dos personagens dentro do plano mais do que a contraposição entre diferentes planos. O longo plano seqüência da abertura é só um exemplo que evidencia o uso desta estratégia.

Um dos prováveis efeitos buscados com isto é uma impressão maior de “realidade”. O crítico de cinema e teórico ligado ao neo-realismo italiano André Bazin já apontava nos anos 40 o fato de que a utilização de filmagem em profundidade de campo (também comum em “Tess”) e em plano seqüência produz um “lucro de realismo”. Aumont (1995) resume assim o pensamento de Bazin:

De fato, se, para Bazin, a montagem só pode *reduzir* a ambigüidade do real, forçando-a a adquirir um sentido (forçando o filme a se tornar discurso), ao contrário, a filmagem em planos longos e profundos, que mostra “mais” realidade em um único e mesmo pedaço de filme e que coloca tudo que mostra em pé de igualdade diante do espectador deve, logicamente, ser mais respeitadora do “real”. (p. 78)

É obvio, no entanto, que o realismo de que podemos falar em “Tess” tem muito pouca coisa a ver com o defendido por Bazin e os cineastas do neo-realismo italiano. Aqui, a busca por uma maior impressão de “realidade” – expressa também na minuciosa reconstituição de época orquestrada pela produção do filme - está subordinada ao projeto de tornar a ação encenada visível, evidente por meio de meio de imagens e

sons. Este é o projeto presente nas formulações de Diderot sobre o drama burguês ainda no século XVIII. Um projeto que - como dissemos alguns capítulos atrás - foi herdado pelo cinema narrativo de ficção hoje hegemônico e que constitui uma das bases da fundação da estética melodramática.

Assim, o uso do plano seqüência e da profundidade de campo em “Tess” tem limites bem delineados. Ele não visa deixar sentidos em aberto, explorando a “ambigüidade do real”, como queriam os neo-realistas. Ao longo de cerca de três horas de projeção do filme, os significados são construídos para o espectador e as suas emoções conduzidas de forma bem clara, transparente até.. Apesar de toda a “sutileza” de que falamos anteriormente - e que tem muito pouco a ver com a linguagem tradicional do melodrama - não há, na condução da narrativa, o receio de algumas vezes recorrer às soluções mais óbvias. O modo como é construída a caracterização dos personagens (por meio dos diálogos, do figurino ou da interpretação dos atores) ilustra claramente este aspecto

Por exemplo: desde o momento que Tess chega à mansão dos D’Ubbervilles o espectador percebe claramente quem é Alec: um galante novo-rico, *bon vivant*, que provavelmente irá seduzir e enganar a pobre camponesa. Isto está “escrito”, sem ambigüidades, nos trejeitos do rapaz, no seu bigode, no charuto que carrega à mão, nas suas botas de cavalaria, no modo como chama Tess de “my pretty” ou no seu impecável terno preto e branco. Como se isso não fosse suficiente, a natureza sensual, “carnal” mesmo, do tipo de vínculo que liga Alec a Tess será explicitada por meio de situações que funcionam de forma metafórica, condensando uma série de significados associados ao relacionamento dos dois. E nestes momentos o filme se vincula muito claramente à tradição do melodrama. Basta lembrar do que falei anteriormente sobre as “metáforas visuais” presentes nos filmes típicos do gênero.

Refiro-me à famosa cena em que Alec oferece um morango a Tess, depositando-o diretamente em seus lábios. Mesmo constrangida, a moça engole de uma só vez a

fruta, num gesto a um só tempo tímido e sensual. As ressonâncias de uma imagem como esta são óbvias: há qualquer coisa de pecado original, e talvez não seja forçado pensar que a personagem morde ali, no jardim paradisiacamente filmado da casa dos Ubberville`s, o seu “fruto proibido”.



No jardim dos D`Ubbervilles, Alec oferece um morango a Tess



E a heroína morde o “fruto proibido”, numa cena cheia de simbologia

Além disso, há uma outra breve cena, na mesma seqüência, em que Alec corta um suculento pedaço de carne. Curiosamente, já próximo ao final do filme, veremos uma nova situação envolvendo os dois personagens, em que um assado de carne irá figurar em cena, com conotações distintas. Na primeira, há um plano-detalle do prato que Alec oferece suave e languidamente à jovem. Na segunda, muitas reviravoltas depois, Tess chora copiosamente debruçada na mesa do quarto da pousada onde vive com Alec. Ele surge agressivo, cheio de sarcasmo e quando vai cortar o assado à mesa, a

enorme faca que tem à mão aparece em primeiro plano, apontada na direção da jovem. Se, na seqüência anterior, a imagem remete à idéia de sedução “carnal”, na segunda, o que ela faz é evocar um ato de violência, de dilaceração do corpo.

Em contraposição, o encontro entre Tess e o seu “grande amor” Clare Angel se revela, desde o início, como algo de uma natureza mais “espiritual”. Na primeira vez em que Angel efetivamente “olha” para Tess, o que lhe desperta a atenção não são os seus atributos físicos. Na cena, a personagem está sentada à mesa com os criados e alguns membros da família para quem trabalha na ordenha do leite. Clare se mantém um pouco afastado, lendo um livro. O grupo discute de forma jocosa as crenças populares sobre corpo e espírito até que Tess, habitualmente silenciosa, intervém. Com sua voz suave, quase infantil, mas com inesperada convicção, ela afirma que às vezes, *“a alma pode deixar o corpo”*. Os outros perguntam como e Tess diz, enigmática: *“se você deitar à noite, na relva, e olhar fixamente para uma estrela, com todas as suas forças, pouco a pouco você se sente no céu, longe do seu corpo, já que não precisa mais dele”*. No meio da frase, a câmara mostra Clare subitamente desperto da leitura, olhando Tess entre surpreso e extasiado.

No documentário incluído entre os “extras” do DVD, os depoimentos da equipe de produção mostram claramente o modo como as personagens foram construídas no filme, segundo convenções clássicas, com o objetivo de tornar transparentes as características subjetivas ou “psicológicas” reveladas na ação dramática. A responsável pelo “casting” (seleção de elenco), Mary Selway diz que Peter Firth foi escolhido para interpretar Angel porque era “o ator que mais tinha cara de anjo; não era só bonito e loiro, tinha uma alma perturbada”. E que Leigh Lawson (que interpreta Alec) “tinha uma beleza incrível” e era “maldoso e sedutor”. Já Nastassja Kinski revela que teve uma grande identificação com a personagem, chegando a “sentir o que ela sentia”. “Ele (Roman Polanski) olha para os atores e sabe o que eles são; não é só o seu talento, é o *que você é*”.

“Tess”, por sinal, foi o filme que projetou internacionalmente a carreira da atriz alemã. Filha do ator Klaus Kinski, Nastassja se tornaria, nos anos 80 e 90, um dos *sex symbols* da indústria cinematográfica. À época do filme de Polanski, a atriz tinha apenas 16 anos e boa parte da força da personagem é extraída de gestos quase infantis e de sua excepcional beleza. Com expressão contida, tensa, enormes olhos azuis-acinzentados cheios de temor, ela atravessa o filme como a encarnação perfeita da “vítima de olhos cândidos e desamparados” dos velhos melodramas, embora sem maneirismos e exageros de interpretação, e com uma sensualidade latente que é explorada no filme de modo a parecer que ela aflora involuntariamente da jovem, com sua aparência frágil e seus lábios carnudos.⁶ Percebe-se aí, mas uma vez, como o “tipo físico” do ator é fundamental na construção do personagem.

Neste processo, o figurino foi outro recurso ricamente explorado em *Tess*. O figurinista Anthony Powell – ganhador do Oscar por seu trabalho no filme – conta como procurou ressaltar as diferenças entre os personagens de Alec e Angel. “Com Alec tudo era sempre claro e severo; sempre preto e branco, coisas gráficas e poderosas. Angel usava bege, marrom e verde. Ele se misturava com o fundo da paisagem. (...) Era uma personagem fraca, não havia tons fortes nele, tudo era suave, não havia contrastes”. Já o figurino de Tess traduz ricamente as transformações vividas pela personagem ao longo da história. No início do filme, por exemplo, ou nos primeiros dias do seu romance com Angel ela aparece usando leves trajes de camponesa em tons pastéis. Nos momentos de dor, Tess veste roupas em tons escuros que cobrem quase todo o seu corpo. Quando se une a Alec, à sua revelia, suas roupas ganham um ar mais sofisticado, mas em todo o figurino só há uma peça com tons fortes: o suntuoso vestido cor de sangue das últimas cenas.

⁶ Um dado interessante é que, a época, Nastassja mantinha um relacionamento amoroso com Polanski, que era 28 anos mais velho do que ela e havia deixado os EUA para morar na Europa após uma acusação de estupro feita por uma jovem menor de idade. O fato, com certeza, contribuiu para a construção de um mito em torno da figura de Nastassja Kinski, como um objeto de desejo cheio de ambigüidades, conjugando inocência e sensualidade. Além disso, vale lembrar que o filme é dedicado a Sharon Tate, a esposa de Polanski, que havia sido brutalmente assassinada por membros de uma seita religiosa quando estava grávida.

O que dissemos até agora sobre o modo de caracterização dos personagens em Tess nos faz lembrar uma frase de Thomasseau, citada no segundo capítulo deste trabalho, onde tentamos descrever algumas marcas da estética melodramática. “Os personagens do melodrama são *personae*, máscaras de comportamentos e linguagem fortemente codificados e imediatamente identificáveis”. No filme de Polanski, o modo de caracterização dos personagens ou de interpretação dos atores não se enquadra nos excessos do melodrama mais típico, pelo menos naquilo que ele se aproxima da pantomima. Não vemos em cena um vilão de capa e espada; temos um romântico mocinho que abandona sem piedade a sua amada e uma doce heroína que comete um crime. Mas estes personagens são delineados num forte jogo de oposições (luz/sombra, pureza/impureza), que remete claramente aos antigos estereótipos não de uma perspectiva reflexiva ou irônica, para negá-los, mas antes como se o objetivo fosse dar novo frescor e vitalidade àquelas figuras um tanto engessadas, resgatando-as em sua dimensão quase mítica, arquetípica⁷.

A fotografia é outro recurso empregado em Tess de forma bastante peculiar, essencial para os resultados que o filme conseguiu obter. Não é por acaso, aliás, que os três Oscars conquistados pela produção foram nas categorias Melhor Fotografia, Melhor Figurino e Melhor Direção de Arte. “Tess” – e nesse ponto ele também se inscreve claramente na tradição do melodrama - é um filme que se oferece ao espectador como espetáculo, visualmente exuberante, arrebatador. No mesmo documentário a que já nos referimos aqui, Polanski afirma que decidiu adaptar a obra de Thomas Hardy porque queria fazer “alguma coisa que evocasse muitas emoções”. E o modo como estes afetos são despertados passa não apenas pelo conteúdo daquilo que é narrado, mas também pela produção de efeitos sensoriais.

As diferentes etapas da história de Tess são pontuadas no filme pela passagem das estações do ano no campo (onde se passa a maior parte da história), de tal modo que a

⁷A este respeito, ver a importância que Sílvia Oroz dá ao termo arquetípico, em sua abordagem das produções do cinema latino-americano dos anos 50. Ver pág.17 e 18 deste trabalho.

paisagem parece refletir os sentimentos evocados por estes momentos. Assim, por exemplo, é verão quando a ingênua Tess chega à casa dos D'Ubbervilles, e uma luminosidade quase glamourosa torna bem nítidas as cores dos morangos e das rosas do jardim da família. Depois que Tess é abandonada pelo marido, o inverno chega e quase não há contrastes na paisagem gélida e sombria onde a personagem trabalha, arduamente, na colheita de nabos.

Os efeitos produzidos pela luz do sol são largamente explorados. Muitos dos acontecimentos cruciais do filme ocorrem ao crepúsculo ou pouco antes do amanhecer. Está prestes a virar noite quando o velho John Durbeyfield encontra o pastor, na cena inicial, e, na continuidade da mesma seqüência, vemos o sol se pôr por trás do rosto de Tess, enquanto ela observa aquele que virá a ser seu grande amor dançando com uma das jovens camponesas do grupo. Já quando Tess se rende à sedução de Alec na floresta, é madrugada, com os primeiros raios surgindo entre as árvores e a névoa envolvendo o casal. E é madrugada também ao final do filme, no momento em que a protagonista, ao lado de Angel, dorme estendida em uma das pedras de Stonehenge. Quando os guardas a levam como criminosa, um sol imenso⁸ surge ao longe por detrás das pedras do monumento, em contraste com o céu cinzento.



O rosto de Nastassja emoldurado pelo pôr-do-sol numa das cenas iniciais do filme

⁸ Curiosamente, o sol por trás das pedras de Stonehenge foi produzido pela luz de um holofote. A informação está no documentário sobre a produção, incluído nos extras do DVD.



Na seqüência final, o sol surge por trás das pedras de Stonehenge, ao amanhecer

Há um momento do filme em que o uso da luminosidade assume funções claramente expressivas. É na cena em que Tess descobre que a carta que havia deixado por baixo da porta do quarto de Clare – contando-lhe toda a verdade sobre o seu passado – havia escorregado pra baixo do tapete, sem que ele pudesse vê-la. No exato momento em que a protagonista recolhe a carta, fechando novamente a porta, um intenso raio de luz invade a imagem, enchendo-a de branco, enquanto a música-tema do filme retorna intensa, dramática.

A fotografia de “Tess” é assinada por Geoffrey Unsworth, que morreu durante as filmagens, e por Ghislain Cloquet, que o substituiu. Cultuado diretor de fotografia de filmes como “Superman” e “2001 – Uma Odisséia no Espaço”, Unsworth pertence a uma geração treinada na iluminação clássica de estúdio. Em muitas cenas de “Tess”, as técnicas tradicionais teriam sido combinadas com o uso acentuado de filtros especiais, permitindo produzir uma estética menos “chapada” e com mais contrastes do que o que se costuma ver no cinema hollywoodiano clássico. Já Cloquet teria abandonado estas técnicas e optado por uma iluminação mais homogênea⁹. Como não há informações precisas sobre quais seriam exatamente as cenas fotografadas por cada um dos profissionais, fica difícil chegar a qualquer conclusão sobre este aspecto. De qualquer forma, o resultado final parece coerente, orgânico, com as tonalidades

⁹ As informações foram extraídas de um debate sobre os estilos dos dois diretores de fotografia, disponível no endereço <http://www.cinematography.com/forum2004/index.php?showtopic=4504>

em cena refletindo os altos e baixos da trajetória da protagonista. Chamam a atenção o apuro e a insistência com que os efeitos de luz e sombra foram explorados, resultando em um filme de grande impacto visual, com uma dose de brilho e glamour, é verdade, mas sem deixar de explorar as nuances, os tons e os matizes da imagem.



Uma das cenas do filme cuja fotografia é atribuída a Ghislain Cloquet

Em sintonia com a direção de arte e a fotografia, os recursos sonoros em “Tess” também concorrem, como em todo bom melodrama, para a criação de efeitos emocionais/sensoriais. A composição criada por Phillippe Sarde especialmente para o filme – e executada pela Orquestra Sinfônica de Londres – foi inspirada em canções folclóricas e temas clássicos e tem um forte apelo sentimental, além de conferir grandiosidade e uma dimensão épica à narrativa. Não há outra música em todo o filme, o que facilita o reconhecimento da melodia pelo espectador e, conseqüentemente, a convocação de imagens e sentimentos associados a esta melodia. Há, no entanto, alguns trechos diferentes da mesma composição, que surgem na narrativa seja dirigindo nossa interpretação para os momentos de maior “gravidade” ou “leveza”; seja ajudando a organizar o fluxo audiovisual, ao pontuar as viradas da história, o início e o final de ciclos na trajetória da personagem.

Há, além disso, uma situação em que não é a música, mas um ruído diegético que contribui para conferir intensidade dramática à cena. Trata-se do primeiro encontro entre Alec e Tess muito tempo após a decisão dela de deixar a mansão dos

D'Ubberville. Informado pela mãe de Tess dos infortúnios por que a personagem havia passado desde então – incluindo a gravidez, a morte do bebê e o casamento fracassado –, Alec encontra-a ao lado de rudes trabalhadores realizando uma tarefa braçal numa máquina de empacotar fardos de feno - para a qual a câmera desperta atenção desde o início, mostrando em breves planos detalhe os seus movimentos rápidos e repetitivos. Já no diálogo entre os dois personagens, há uma tensão constante, pontuada o tempo todo pelo barulho da máquina. Alec a acusa por não tê-lo procurado antes, diz que ninguém mais vai ajudá-la e indaga, com desdém: “Quem é esse seu marido? Como pode abandoná-la?” Neste exato momento, a máquina solta uma descarga, produzindo um som intenso e desconfortável. Tess perde o controle: “Deixe-me em paz!”, grita, afastando-se.

Além de funcionar como exemplo do uso expressivo de um recurso sonoro (análogo ao modo como a intensidade da luz foi utilizada na cena da carta extraviada) esta seqüência tem a função de dar forma audiovisual a um conflito, já presente no livro de Thomas Hardy, entre natureza e cultura: o ritmo aparentemente imutável da passagem das estações do ano e as rápidas transformações que a tecnologia introduziu nas relações entre homem e natureza, de uma forma sempre apresentada como violenta, opressiva. No entanto, esta contraposição, (que coloca Tess ao lado da natureza em oposição à artificialidade de uma sociedade desumana) não é explicitada em nenhum momento do filme. Ela é apenas esboçada de forma bastante sutil, como um pano de fundo de efeito sensorial.

Até o momento, ressaltamos, principalmente, os elementos plásticos do filme, a sua “visualidade”. É preciso se deter um pouco mais na sua economia narrativa e no modo de organização da trama. Este aspecto nos remete diretamente ao problema da adaptação. Não faz parte dos objetivos deste trabalho – como já pontuamos aqui –

fazer uma análise do filme em correlação com o livro de Thomas Hardy¹⁰. As críticas e análises a que tivemos acesso, no entanto, são unânimes em ressaltar uma “fidelidade” de Polanski ao texto do escritor inglês, ao menos no que concerne mais especificamente à condução da *história*, do “conteúdo” daquilo que nos está sendo contado.

Em outras palavras, pelo menos até onde pudemos investigar, Polanski não acrescentou novas situações ou elementos às peripécias descritas por Thomas Hardy, nem mesmo promoveu alterações significativas na seqüência com que elas são apresentadas ou no seu significado. Há, porém, todo um trabalho de “enxugamento” da trama, seguindo o receituário clássico de potencializar os elementos do drama, para permitir a sua transposição para o formato (e, sobretudo, o tempo) do produto audiovisual.

Com mais de três horas de duração, “Tess” passou por diversas remontagens antes de ser lançado no mercado americano. No documentário dos extras, há uma referência ao fato do diretor Francis Copolla ter sido chamado e para trabalhar numa reedição do filme, com a missão de cortar cenas, tornando a história mais “eficiente”. Polanski não concordou com as interferências do diretor, embora tenha feito vários cortes até chegar à versão final.

O resultado – como já dava para antever na descrição que fizemos da longa seqüência inicial - é um filme com um ritmo um pouco lento, embora não pareça haver “buracos” ou “tempos vazios”. Ao contrário: a longa duração da narrativa e o seu ritmo pausado contribuem para dar ao filme uma dimensão épica, grandiosa. Este efeito também é proporcionado pelo tipo de enquadramento, que privilegia mostrar os

¹⁰ Quando estávamos finalizando este trabalho, tomamos conhecimento de um estudo a este respeito, publicado pela Universidade de Cambridge, (T. R. Wright, ed. *Thomas Hardy on Screen*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. xiv.). Infelizmente, não foi possível ter acesso à publicação.

personagens na paisagem, valorizando o contexto, a inserção da história num lugar e num tempo histórico precisos.

Mesmo assim, percebe-se com clareza que a economia narrativa privilegia os conflitos sentimentais da história. Boa parte do tempo da produção é dedicada a demonstrar como se constróem (e desconstróem) as relações entre a heroína e as duas figuras masculinas (Alec e Clare) enquanto as demais personagens são apenas esboçadas. Na casa dos D'Uberilles, as investidas de Alec em direção a Tess e suas recusas sistemáticas se sucedem sem muita pressa até o momento em que ela finalmente cede aos seus apelos, na cena da sedução/estupro. Da mesma forma, a aproximação entre Tess e Clare Angel é mostrada aos poucos e quando ele finalmente a pede em casamento, o tempo se distende para acompanharmos as dúvidas e sobressaltos de Tess (irá ela revelar seu passado a Angel? Como ele reagirá?). Em contrapartida, há grandes elipses em outros momentos da narrativa. Bastam duas ou três cenas, por exemplo, para dar conta do nascimento e da morte do bebê de Tess. Ficamos sabendo do falecimento do pai da protagonista apenas quando ela, a mãe e os irmãos pequenos, já despejados, se instalam numa barraca ao lado da igreja onde estão os corpos dos seus antepassados, os D'Uberilles. Um novo salto no tempo e já reencontramos nossa heroína no quarto de pousada com Alec, em estado de choque com o regresso do ex-marido.

Como resultado deste esforço de concisão – que toma como eixos centrais da intriga os fios que contribuem para tecer uma trama sentimental – temos um narrativa que, apesar do grande número de peripécias, com uma curva dramática cheia de altos e baixos (como cabe, aliás, a todo bom melodrama) – revela-se com uma configuração bastante simples, clássica até. Sua estrutura pode ser dividida claramente em três atos. Na primeira parte da história, como já dissemos, o foco central são as relações entre Tess e Alec. O jogo de antecipações e adiamentos se instaura em torno de uma cena que é o tempo todo sugerida para a platéia: a cena de um encontro sexual. Quando este encontro finalmente ocorrer, teremos o primeiro grande ponto de virada da

narrativa, direcionando a ação para o início do “segundo ato”. Nele, as atenções se deterão nas relações entre Clare e Tess. Mais uma vez, a cena que se evocará para o espectador será a cena de um encontro sexual; embora desta vez um encontro revestido de entrega amorosa e espiritual. A tensão dramática evolui progressivamente em torno desta *cena obrigatória*¹¹ até a próxima reviravolta da narrativa no final do segundo ato, durante o episódio da noite de núpcias. Anti-clímax da história, a rejeição de Clare a Tess irá selar o destino da personagem. O terceiro e longo último ato - com todas as suas peripécias e o pico dramático na cena do assassinato de Alec - narra, em última análise, apenas os desdobramentos deste fato.

Assim, notamos como a trama se organiza ao redor das possibilidades e impossibilidades do encontro sexual. Os picos dramáticos da trama coincidem sempre com os momentos em que este encontro é mais claramente evocado – seja como realização ou frustração. Será por vivenciar uma relação sexual - ali onde ela lhe é interdita - que Tess irá cair em desgraça, e será por não vivenciá-la no momento em que os afetos e as convenções sociais o exigem que esta desgraça se transformará num destino irreversível. Sexo e infortúnio estão interligados. Não por acaso, a noite de núpcias entre a personagem e seu amado só acontece às vésperas do sacrifício final.

Outro dado interessante é que a narrativa é toda pontuada por cenas que mostram os personagens se deslocando de um lugar para o outro, de carroça, a cavalo ou de trem. Na primeira parte do filme, diálogos decisivos entre Alec e Tess se passam durante trajetos na estrada. O filme mostra o rapaz levando-a para a sua mansão, de carroça, e várias cenas mais tarde, tentando, com a mesma carroça, alcançar a jovem que foge para casa. Duas horas de projeção depois, será a vez de Clare, também numa carroça, transportar Tess de volta para a casa dos pais, após a fracassada noite de núpcias.

¹¹ Segundo Lawson (1964, p.26), a cena obrigatória é uma situação ou uma cena que se desenha (ou, talvez seja melhor dizer, é desenhada) na imaginação da platéia. Coincide, muitas vezes, com a realização de um desejo do personagem, como o casamento romântico ao final dos melodramas sentimentais.

Além de contribuir para a economia narrativa, este recurso ajuda a criar paralelos e fortes contrastes entre personagens e situações, tornando a compreensão do conflito dramático central visível para o espectador, até porque as cenas nas estradas de ferro ou de barro podem acionar toda uma série de imagens associadas à idéia de destino, encontros e desencontros, chegadas e partidas.

Seguindo uma linha de estratégia semelhante, o filme não economiza espaço na narrativa para as “metáforas antecipatórias” sobre as quais já nos referimos aqui. No primeiro encontro com Tess, Alec colhe rosas para enfeitar o vestido da jovem; mas um espinho a fere, e ele retruca: “A beleza tem seu preço”. Mais perto do final do filme, Tess – maltrapilha e abandonada por Angel - se ajoelha para rezar diante de uma pedra na beira da estrada. Um velhinho franzino e de longas barbas avisa: “Aqui não se deve rezar. Esse lugar é maldito. (...) No passado, torturaram aqui um malfeitor. Pregaram suas mãos num poste e o enforcaram”. Assim, o filme vai tratando de gerar curiosidade e orientar as nossas expectativas, não só nos permitindo antecipar o desfecho final da trama, como também fornecendo as chaves por meio das quais deveremos interpretar este desfecho – dentro de uma perspectiva quase mística de fatalidade, destinação irremediável, expiação.

Do ponto de vista da temática, temos aqui muitos dos elementos do melodrama sobre os quais comentamos alguns capítulos atrás. A história de Tess é, sob muitos aspectos, a história de uma jovem pobre e de coração puro¹² que se torna, a despeito de toda a sua inocência e bondade, vítima indefesa de circunstâncias que não consegue controlar. Podemos dizer, parafraseando Saraiva e Cannito, que o mundo se contrapõe a Tess, sem dúvida, “como um bloco opaco, incompreensível e cruel”. Os velhos temas da “vitimização”, da “inocência ultrajada”, os conflitos morais opondo classes populares e aristocracia estão presentes nas peripécias da jovem, assim como

¹² O original do livro “Tess of d’Urbervilles” foi publicado com o subtítulo “A pure woman”.

uma boa dose de sentimento anti-clerical que tem antecedentes fortes na sensibilidade típica do período pós-Revolução Francesa, berço do melodrama¹³.

As cartas, no entanto, estão um pouco embaralhadas. Algumas convenções do gênero foram rompidas. Se, por exemplo, no melodrama teatral clássico, era comum que a jovem se lançasse à aventura para recuperar a honra do seu velho e bondoso pai, aqui as desventuras começam justamente a partir dos pecados paternos: vaidade, fraqueza, cobiça. O mais relevante, porém, é, como já dissemos antes, que temos em cena um mocinho de índole irrepreensível que abandona friamente a sua amada, e uma virtuosa heroína capaz de cometer um crime. De certa forma, no entanto, é possível afirmar que os dois personagens, e especialmente Tess, nos aparecem, ao final da narrativa, como vítimas de valores morais de uma sociedade puritana e hipócrita - esta sim, talvez a verdadeira vilã da trama.

A despeito disso, é possível identificar, claramente, uma dimensão trágica na trajetória da protagonista. Aquele paradoxo entre salvação e aniquilamento de que fala Szondi na análise do Édipo também está presente, de certa forma, em “Tess”. É por conjugar abnegação e generosidade com uma fidelidade estrita aos ditames de um “coração puro” que a personagem sucumbe, sempre naquele exato momento em que dá um passo em direção à salvação. Há, nas reviravoltas da história, uma melancólica ironia que faz com que todas as tentativas da personagem em busca do “verdadeiro amor” - ou apenas de um pouco de sossego - resultem em desgraça.

Além disso, sua morte é associada a um sentido quase místico de fatalidade que parece ter muito em comum com o espírito das tragédias clássicas. Se lembrarmos o que Williams diz sobre o foco da tragédia não ser propriamente a “destruição do herói”, mas o que se sucede “por meio do herói”, ou seja, a transformação decorrente da catástrofe acarretada pela sua ação, a perspectiva se altera um pouco. Pode-se

¹³ Numa das cenas do filme, Tess pede desesperadamente ao clérigo que dê ao seu bebê morto um “enterro cristão”. O religioso se recusa, alegando que o ato não seria aceito pela comunidade.

imaginar Tess como um símbolo da mulher oprimida pela moral vitoriana e, mais acertadamente, como uma mártir pagã (como sugere a cena em Stonehenge), mas sua derrocada não parece apontar para qualquer processo de transformação coletiva, e o foco da narrativa permanece, modernamente, no indivíduo e em suas aventuras e desventuras.

Por outro lado, é inegável que o destino de Tess está intimamente ligado às suas ações, às suas escolhas dramáticas (a “ação irreparável” a que se refere Williams), e que o resultado dessas ações se afigura incontornável na medida em que elas representam uma ruptura em relação a uma ordem superior – no caso a ordem mantida pela moralista sociedade vitoriana. Se, seguindo a perspectiva de William, dissermos que a condição da tragédia é “a tensão entre o velho e o novo: entre crenças herdadas e incorporadas em instituições e reações, e contradições e possibilidades vivenciadas de forma nova e viva”, nossa protagonista surge como legítima herdeira da linhagem de Édipo ou Antígona. As coisas se complicam um pouco, no entanto, ao lembrarmos que no melodrama – apesar das sistemáticas críticas levantadas ao conteúdo moralista de suas obras – este tipo de contradição, esta tensão entre novos e velhos valores, também costuma ser exaustivamente tematizada.

De qualquer forma, é certo que a trajetória de Tess não tem um final feliz, como normalmente se espera de um melodrama; ao final da jornada, a Divina Providência não recompensa suas virtudes com a boa fortuna. Em sua análise de peças teatrais do século XIX, Huppés já havia nos alertado para o fato de que o desfecho negativo não é incompatível com o gênero, e que seria até comum, ao menos nesta época, e, sobretudo, nas encenações que tinham o encontro amoroso como tema central, acompanhar as desventuras de um casal de namorados. Na visão da autora, esta opção teria o intuito claro de prover o público “de emoções mais fortes e contínuas”, já que “a frustração que sobrevém com o desfecho mantém por mais tempo as emoções deflagradas”.

O diretor Roman Polanski diz algo bastante semelhante, na mesma entrevista para a BBC citada aqui, a propósito de “Chinatown”. Questionado sobre por que alterou roteiro do filme, optando pela morte da protagonista interpretada por Mia Farrow ao final da história e pela não-punição do vilão, Polanski responde, simplesmente: “se terminasse com um final feliz não estaríamos aqui falando desse filme”. Em seguida, ele conta um episódio de sua infância, quando ficou profundamente impressionado por um filme no qual o bondoso herói morria no fim. “Eu me dei conta de que se ele fosse salvo teria esquecido do filme no dia seguinte”. Portanto, não é difícil supor que um ponto que atraiu ao diretor na obra de Thomas Hardy tenha sido a oportunidade de explorar, mais uma vez, os efeitos emocionais gerados com a “morte do herói”. Parece-nos um equívoco, porém, acreditar que apenas nos melodramas açucarados a morte do protagonista seja estrategicamente programada para comover. Afinal, já em Aristóteles temos uma definição de tragédia como a representação de uma ação dramática que “suscitando o temor e a compaixão tem por efeito a purificação dessas emoções” (apud GOMES, 1996). Em um gênero como no outro, o que se visa é a produção de efeitos emocionais e a esta finalidade que a organização da trama atende.

Mas apesar todas as possíveis aproximações entre melodrama e tragédia, tornadas tão visíveis em “Tess”, fica evidente que o material que estamos analisando tem uma filiação clara a uma sensibilidade estética típica de uma determinada época. O livro foi escrito no século XIX para ser publicado como um folhetim. Mesmo quando tenta subverter as expectativas ou romper convenções do gênero bastardo, é com os elementos deste mesmo gênero que a narrativa lida. E o filme de Polanski não tenta romper com isso. A história é conduzida, do início ao fim, para que as virtudes morais de Tess permaneçam sempre inquestionáveis. E nesse sentido é significativo notar como a produção trata o assassinato de Alec. Há aí uma elipse estratégica. Não vemos Tess em desespero, atingindo-o com uma faca ou outro tipo de arma, mas apenas a heroína fugindo com seu exuberante vestido vermelho e umas gotas de sangue que caem do teto, despertando a atenção da criada. No trem, já ao lado de

Clare, ela parece estar um tanto fora de si ao confessar o crime. A câmera mostra manchas de sangue na barra da anágua branca do vestido. E são apenas estes detalhes que presentificam para nós o crime. Assim, a narrativa parece se esforçar para que não vejamos a personagem como alguém que possa ser responsabilizada por seus atos. Se a cena da morte de Alec fosse mostrada, seria muito mais difícil conciliar o crime com a imagem imaculada de Tess. E talvez o efeito de comoção produzido ao final do filme tivesse outra conotação.

“Tess”, filme e livro, estão impregnados pela “imaginação melodramática”. A despeito disso, os críticos que saudaram com entusiasmo o filme algumas vezes rejeitaram a associação com o gênero. Há aí, e claro, um esforço de livrar a produção de um rótulo considerado pejorativo. Aqui, no entanto, preferimos dizer que, aliando contenção e excesso, conjugando uma estética ao mesmo tempo espetacular e refinada, ou colocando a montagem clássica e movimentos de câmera elegantes a serviço de uma narrativa que manipula poderosos efeitos emocionais, “Tess” de Polanski tem o potencial de produzir sutis deslocamentos nos estereótipos normalmente cristalizados em torno do gênero melodrama.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde o início, a realização deste trabalho esteve ligada a uma intenção de compreender melhor o melodrama, suas estratégias e fórmulas, como elas se apresentam no cinema em particular, mas também em outros meios e suportes e em diferentes contextos históricos e sociais; quais as limitações, mas também quais as possibilidades que as convenções do gênero impõem as obras e a que tipo de gratificação, a que sensibilidade estética elas respondem. É claro que estes são propósitos ambiciosos demais para os limites deste trabalho, mas a investigação permitiu ao menos uma aproximação maior às questões levantadas.

O filme de Polanski foi escolhido por apresentar diversos elementos próprios ao gênero e, ao mesmo tempo, pelas suas inequívocas qualidades estéticas. A associação entre estas duas características fornecia condições interessantes para refletir sobre a qualidade das narrativas de ficção audiovisuais produzidas sobre inspiração melodramática, além de facilitar o exercício de um tipo de análise que buscasse se despojar da longa tradição de preconceito contra o gênero.

Ao longo da elaboração do trabalho, a leitura da bibliografia proposta e, sobretudo, o exercício de análise do filme permitiram visualizar que os limites que definem um determinado gênero podem ser mais fluidos do que uma primeira aproximação parece indicar. Falamos em uma “dimensão trágica” da narrativa de “Tess” e talvez fosse possível se referir até mesmo a uma “dimensão trágica do próprio melodrama”, na medida em que o gênero surgido no período posterior à Revolução Francesa muitas vezes se revela como um tributário direto das estratégias narrativas de seu predecessor, adaptadas apenas a novas exigências de mentalidade. São questões em aberto. De qualquer forma, a tarefa de contrapor aqui os dois gêneros levou à suspeita

de que, tomados rigidamente, tais conceitos talvez sirvam mais a finalidades didáticas do que à tarefa de compreender criações artísticas concretas, em suas especificidades.

O filme de Roman Polanski parece ilustrar perfeitamente este aspecto, apontando de múltiplas formas para as correlações entre os dois gêneros. Apesar disso, a filiação da obra nos parece inequívoca. Todo o imaginário típico da tradição do melodrama está aí presente. Mesmo que a narrativa se esforce em muitos pontos em romper com as amarras do gênero e em subverter convenções, é com os elementos desta mesma tradição que ela lida. Até a tendência maniqueísta, aparentemente rechaçada, retorna no esforço exaustivo de construir uma heroína de virtudes inabaláveis. No que diz respeito aos aspectos mais propriamente “cinematográficos” da obra, temos também uma interessante tensão entre a busca pelo espetáculo e a opção pelo clássico. Este equilíbrio talvez tenha sido responsável, em grande medida, pelo fato do filme ter conseguido escapar ao estigma que costuma acompanhar as narrativas melodramáticas.

Resta perguntar se as qualidades estéticas da produção se devem mais propriamente à sua filiação ao melodrama ou justamente por tudo aquilo que, nos mais diversos níveis, surge como crise, ruptura. A resposta a esta pergunta levaria a toda uma investigação sobre a noção de qualidade que não cabe a este trabalho. De qualquer forma, a aposta aqui é de que “Tess” caminha na direção de tensionar os limites do melodrama apenas para que possamos enxergar melhor os efeitos que o velho gênero ainda é capaz de gerar.

REFERÊNCIAS

- AUMONT, Jacques (org.). **A Estética do Filme**. São Paulo, Papirus, 4ª ed., 2004.
- BALTAR, Mariana. Metáforas à Flor da Pele: Os excessivos símbolos que antecipam a nossa comoção. **Contracampo Revista de Cinema**. Disponível em <http://www.contracampo.com.br/71/metaforas.htm>
- BROOKS, Peter. **The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, and the Mode of Excess**. New Heaven e Londres: Yale University Press, 1995.
- CARVALHO, Ludmila Macedo de. **A poética dos anjos caídos: um estudo sobre o cinema de Wong Kar Wai**. 2004. 160f. Dissertação (mestrado). Faculdade de Comunicação. Universidade Federal da Bahia, 2004
- DUARTE, Roberto. **Primeiro traço – Manual Descomplicado de Roteiro**. 2001. Projeto experimental (graduação). Faculdade de Comunicação. Universidade Federal da Bahia, 2006, edição do autor, revista.
- GOMES, W. S. La poética del cine y la cuestion del método en análisis filmico. **Significação**, Curitiba. v. 21, n. 1, p. 85-106.2004
- GOMES, W. S. Princípios da poética: com ênfase na poética do cinema. In: PEREIRA, M.; GOMES, R; FIGUEIREDO, V. **Comunicação, representação e práticas sociais**. Rio de Janeiro, 1ed. 2004, v., p. 93-125.
- HUPPES, Ivete. **Melodrama: o gênero e sua permanência**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.
- MIRA, Maria Celeste. O masculino e o feminino nas narrativas da cultura de massas ou o deslocamento do olhar. **Cadernos Pagu**. Campinas-SP, v. 21, p. 13-38, 2003.
- OROZ, Silvia. **Melodrama. O cinema de lágrimas da América Latina**. Rio de Janeiro: Rio Fundo, 1992
- RODRIGUES, Virgínia Jorge Silva. **Coração de ouro: o cinema melodramático de Lars Von Trier**. 2006. 231f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006
- SARAIVA, Leandro; CANNITO, Newton. **Manual do Roteiro ou Manuel, o Primo Pobre dos Manuais de Cinema e TV**. São Paulo: Conrad, 2004.

SZONDI, Peter. **Ensaio sobre o trágico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004

THOMASSEAU, Jean Marie. **O Melodrama**. São Paulo: Perspectiva, 2005

WILLIAMS, Raymond. **Tragédia Moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002

XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena: Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

TESS. Direção: Roman Polanski. Produção: Claude Berri. Intérpretes: Nastassja Kinski, Leigh Lawson, Peter Firth, John Collin, Rosemary Martin e outros. Roteiro: Roman Polanski, Gérard Brach, John Brownjohn. Música original: Philippe Sarde. Fotografia: Ghislain Cloquet e Geoffrey Unsworth. Edição: Alastair McIntyre e Tom Priestley. Design de Produção: Pierre Guffroy. Direção de Arte: Jack Stephens. Figurino: Anthony Powell, 1979. Renn Productions, França, Inglaterra. DVD (172 min), color. Produzido por Videolar S. A.. Baseado na novela “Tess of The D’Ubbervilles” de Thomas Hardy.