



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

**A PERSONAGEM FEMININA DO MELODRAMA E A DIMENSÃO POLÍTICA NA
OBRA DE TODD HAYNES: UMA ANÁLISE SOBRE *LONGE DO PARAÍSO* E *CAROL***

Paula Malheiros Castelo Branco

Rio de Janeiro/RJ

2018

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

**A PERSONAGEM FEMININA DO MELODRAMA E A DIMENSÃO POLÍTICA NA
OBRA DE TODD HAYNES: UMA ANÁLISE SOBRE *LONGE DO PARAÍSO* E *CAROL***

Paula Malheiros Castelo Branco

Monografia de graduação apresentada à Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social, Habilitação Radialismo.

Orientador: Prof. Dr. Denilson Lopes

Rio de Janeiro/RJ

2018

CASTELO BRANCO, Paula Malheiros.

A Personagem Feminina do Melodrama e a Dimensão Política na Obra de Todd Haynes: uma análise sobre *Longe do Paraíso* e *Carol* / Paula Malheiros Castelo Branco – Rio de Janeiro; UFRJ/ECO, 2018.

78f.

Monografia (graduação em Comunicação) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, 2018.

Orientação: Denilson Lopes Silva

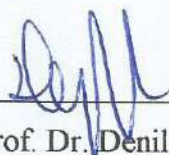
1. Todd Haynes 2. Melodrama 3. Personagens femininas I. LOPES, Denilson. (orientador) II. ECO/UFRJ III. Radialismo IV. A Personagem Feminina do Melodrama e a Dimensão Política na Obra de Todd Haynes.

**A PERSONAGEM FEMININA DO MELODRAMA E A DIMENSÃO POLÍTICA NA
OBRA DE TODD HAYNES: UMA ANÁLISE SOBRE *LONGE DO PARAÍSO* E *CAROL***

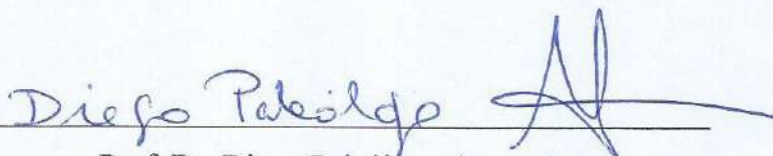
Paula Malheiros Castelo Branco

Trabalho apresentado à Coordenação de Projetos Experimentais da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social, Habilitação Radialismo.

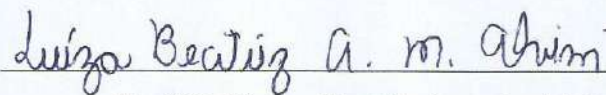
Aprovado por



Prof. Dr. Denilson Lopes Silva – orientador



Prof. Dr. Diego Paleólogo Assunção



Prof. Drª Luiza Beatriz Amorim Melo Alvim

Aprovada em:

4/7/2018

Grau:

10,0

Rio de Janeiro/RJ

2018

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente e imensamente aos meus pais, por terem me proporcionado um lar marcado pelo afeto e no qual o diálogo foi sempre uma prática possível. Agradeço ainda por terem me dado todo o suporte necessário para que eu pudesse estudar em outra cidade e por terem apoiado cada uma das minhas escolhas.

Agradeço ao meu irmão Pedro, pelo amor incondicional, parceria, o cuidado constante e por sempre torcer pelo meu sucesso.

Às melhores amigas por toda a confiança e por me lembrarem que sou capaz e que não estou sozinha. Obrigada pelos momentos de descontração durante todo esse processo e por suportar os meus desabafos e falta de disponibilidade nos últimos meses.

Aos lindos encontros e parcerias que a ECO me proporcionou. Que nessa caminhada pós-ECO, continuemos nos empenhando a realizar nossos projetos.

Ao meu orientador, Denilson Lopes, por toda a paciência e disponibilidade durante esse processo da monografia.

CASTELO BRANCO, Paula Malheiros. **A Personagem Feminina do Melodrama e a Dimensão Política na Obra de Todd Haynes: uma análise sobre *Longe do Paraíso* e *Carol***. Orientador: Denilson Lopes. Rio de Janeiro, 2018. Monografia (Graduação em Radialismo) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro. 78f.

RESUMO

Este trabalho se dedica à análise dos filmes *Longe do Paraíso* (2002) e *Carol* (2015), do diretor norte-americano Todd Haynes. Permeadas por uma dimensão melodramática, essas obras nos convidam primeiramente a lançar um olhar sobre o Melodrama. Além de trilhar o percurso histórico do gênero e suas principais características, em relação à forma e conteúdo, nos empenhamos em resgatar as contribuições de autores como Peter Brooks e Thomas Elsaesser que a partir da década de 70, vislumbraram outros ângulos e perspectivas sobre o gênero. Tendo em vista a centralidade de personagens femininas nas narrativas melodramáticas, nos debruçamos também nas contribuições dos estudos feministas de cinema, sobretudo, de Laura Mulvey, que se dedicou à reavaliação do gênero. Diante de uma aceção mais valorizada sobre o gênero, o trabalho se propõe a examinar o modo pelo qual as potências do Melodrama são incorporadas pelo diretor a fim de forjar uma imagem capaz de promover ao mesmo tempo respostas afetivas e reflexões políticas.

Palavras –chave: Todd Haynes; Melodrama; personagens femininas.

CASTELO BRANCO, Paula Malheiros. **A Personagem Feminina do Melodrama e a Dimensão Política na Obra de Todd Haynes: uma análise sobre *Longe do Paraíso e Carol***. Orientador: Denilson Lopes. Rio de Janeiro, 2018. Monografia (Graduação em Radialismo) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro. 78f.

ABSTRACT

This work is committed to the analysis of the films *Far from Heaven* (2002) and *Carol* (2015), by North American director Todd Haynes. Permeated by a melodramatic dimension, these works invite us first to cast a look on the Melodrama. In addition to tracing the historical trajectory of the genre and its main characteristics in regard to form and content, we endeavor to rescue the contributions of authors such as Peter Brooks and Thomas Elsaesser who, from the 70's, glimpsed other angles and perspectives on the genre. Considering the centrality of female characters in the melodramatic narratives, we also focus on the contributions of feminist film studies, especially Laura Mulvey, who dedicated herself to the reappraisal of the genre. Before a more valued reading of the genre, the work proposes to examine the way in which the powers of Melodrama are incorporated by the director in order to create an image capable of promoting both affective responses and political reflections.

Keywords: Todd Haynes; Melodrama; female characters.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - O <i>flash</i> se converte na própria tela do cinema	48
Figuras 2.1 e 2.2 - A experiência estética é bruscamente quebrada	49
Figura 3 - Os objetos encurralam a personagem em <i>Tudo Que o Céu Permite</i>	52
Figuras 4.1 e 4.2 - Os objetos encurralam a personagem em <i>Longe do Paraíso</i>	52
Figura 5 - A personagem é limitada pela arquitetura em <i>Carol</i>	52
Figura 6 - A personagem é vista através de uma fresta da janela em <i>Longe do Paraíso</i>	53
Figura 7 - As personagens imprensadas pelo ambiente em <i>Carol</i>	53
Figuras 8.1 e 8.2 - Os rostos das personagens em molduras em <i>Carol</i>	54
Figura 9 - Contraste entre fala e imagem.	55
Figura 10 - Cathy enxuga as lágrimas para voltar ao seu papel.	56
Figuras 11.1 e 11.2 - <i>Frames</i> do filme <i>Carol</i>	57
Figura 12 - <i>Red Umbrella</i> , 1955, Saul Leiter	57
Figura 13 - <i>Carol Brown, Harper's Bazaar</i> , 1958, Saul Leiter	58
Figuras 14.1 e 14.2 - Uso das janelas no filme <i>Carol</i>	58
Figuras 15.1 e 15.2 - A presença da fotografia em <i>Carol</i>	59
Figuras 16.1 e 16.2 - Lucia e Cathy em toda sua fragilidade	61
Figura 17 - Contradições entre brancos e negros em <i>Longe do Paraíso</i>	63
Figuras 18.1 e 18.2 - Sequência da piscina em <i>Longe do Paraíso</i>	63
Figuras 19.1 e 19.2 - O olhar público encenado em <i>Tudo Que O Céu Permite</i> (1955)	64
Figuras 20.1 e 20.2 - O olhar público encenado em <i>O Medo Devora A Alma</i> (1974)	64
Figuras 21.1, 21.2, 21.3 e 21.4 - O olhar público encenado em <i>Longe do Paraíso</i> (2002).....	65
Figuras 22.1 e 22.2 - O olhar público permeado pelos dispositivos midiáticos	66
Figura 23 - Ramo como metáfora visual do desejo	68
Figuras 24.1, 24.2, 24.3 e 24.4 - A alternância de significado do carro e o posicionamento da câmara.....	69

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. O MELODRAMA: GÊNERO E IMAGINAÇÃO	12
1.1 O Melodrama no cinema	15
1.2 Novos olhares sobre o Melodrama	17
1.3 Resgate da matriz melodramática.....	25
2. O MELODRAMA E A QUESTÃO DA REPRESENTAÇÃO	27
2.1 Teoria e crítica cinematográfica feminista	27
2.2 Uma abordagem feminista do Melodrama	30
3. A DIMENSÃO MELODRAMÁTICA NA ESTÉTICA DE TODD HAYNES	39
3.1 O duplo registro na estética de Todd Haynes	42
CONSIDERAÇÕES FINAIS	74
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	76

INTRODUÇÃO

A visão que temos sobre o mundo e os nossos afetos atravessam cada uma de nossas escolhas que acabam por moldar a nossa forma de estar no mundo. O cinema como forma de linguagem artística que desperta os sentidos sempre foi um ponto de interesse na minha trajetória e após por um acaso (ou não) ter cursado a habilitação em Rádio e TV, a paixão pelo cinema e pelas suas potencialidades só se tornou maior. Durante esse percurso acadêmico, as questões sobre gênero, sexualidade e identidades não-normativas foram sempre as que mais me despertaram e conseqüentemente as mais presentes nas reflexões desenvolvidas até aqui. Não por acaso, portanto, me aproximei do trabalho de Todd Haynes, no qual essas questões se fazem sempre presentes.

Foram as experiências e discussões em sala de aula que me fizeram ter o contato inicial com a obra do diretor, através do filme *Velvet Goldmine* (1998). Logo desenvolvi um apreço pelo trabalho do diretor, marcado por uma preocupação estética muito minuciosa. Em parceria com a produtora norte-americana Christine Vachon, Haynes é comumente associado ao cinema independente norte-americano, além de ser um nome do “New Queer Cinema”, expressão localizada no início da década de 90 que descreve o conjunto de cineastas engajados em um movimento de maior independência estilística e de oposição às normas, cujos temas compreendiam muitas vezes as identidades e experiências gays.

O trabalho desse diretor surge aqui como objeto de análise, dada a relevância de seus exercícios ousados de experimentar formas e estilos narrativos, na busca de empreender novos modos de se expressar no mundo contemporâneo. Somando-se às suas experimentações estilísticas, o que nos interessa também é a sua preocupação em articular conteúdo político, abordando questões sobre gênero, sexualidade, raça, por meio de personagens que vivem sob regimes de opressão. Dentre a sua produção artística, encontram-se filmes como *Superstar: A História de Karen Carpenter* (1988), *Veneno* (Poison, 1991), *Safe* (1995), *Velvet Goldmine* (1998) e *Não Estou Lá* (I'm Not There, 2007). Essas obras se tornam referências nesse trabalho para lançar um olhar específico sobre os filmes *Longe do Paraíso* (Far From Heaven, 2002) e *Carol* (2015).

Pessoalmente, as próprias escolhas desses objetos, sobretudo o filme *Carol*, advém de uma experiência marcada pelo arrebatamento e pelo fascínio diante da imagem forjada pelo diretor. Foi essa experiência inicial da entrega ao assistir a esses filmes que nos motivou aqui a empreender a análise sobre esses dois objetos. Os dois filmes nos permitem localizá-los em um conjunto coerente, uma vez que em ambos é possível perceber a presença da dimensão

melodramática. Desse modo, essa pesquisa começa a traçar o seu percurso ao se aproximar do conceito de Melodrama.

No primeiro capítulo, realizamos uma retrospectiva histórica do Melodrama, das suas primeiras manifestações, até a formação de uma unidade em torno de um repertório estético e temático, que conformaram o gênero canônico, com suas respectivas manifestações no teatro e no cinema. Detendo-nos ao âmbito do cinema, destacamos o diretor Douglas Sirk, cujos melodramas familiares se tornam um importante produto cultural na década de 50. Diante da má reputação do gênero por parte da crítica, procura-se aqui resgatar algumas das análises que se desenvolveram a partir da década de 70, como a de Peter Brooks e Thomas Elsaesser, que se concentraram em reavaliar o Melodrama, nos proporcionando ferramentas possíveis para analisar as potências do Melodrama no interior dos filmes de Haynes escolhidos.

Tendo em vista a centralidade de personagens femininas nas narrativas melodramáticas, nos empenhamos em explorar também um movimento de reavaliação do gênero sob a perspectiva dos estudos feministas. Lançamos um olhar sobre a autora Laura Mulvey e buscamos mostrar como sua leitura sobre o Melodrama repercute na análise anterior presente em seu ensaio “Visual Pleasure and Narrative Cinema”.

Diante das análises presentes nos capítulos 1 e 2, identificamos as potências do Melodrama e principalmente do melodrama familiar elaborado por Douglas Sirk na década de 50. Encerrando o percurso da pesquisa, no capítulo 3, finalmente nos adentramos nas obras de Todd Haynes e nos esforçamos em articular o modo pelo qual as potências de uma dimensão melodramática funcionam em *Longe do Paraíso* e *Carol*. Buscamos evidenciar que esses filmes são atravessados simultaneamente pelos registros do distanciamento e do envolvimento, e ancorados na perspectiva elaborada por Steven Shaviro, nos empenhamos em defender a ideia de que os encontros e os afetos proporcionados pelo cinema são capazes também de nos despertar uma atitude política.

1. O MELODRAMA: GÊNERO E IMAGINAÇÃO

O termo Melodrama propriamente dito é muito anterior ao cinema. Abordar esse conceito configura uma tarefa bastante complicada, já que o termo Melodrama carrega uma série de pré-julgamentos e visões muito contraditórias a seu respeito. Cabe aqui inicialmente fazer uma breve historicização do termo para que seja possível se aproximar do que se entende hoje por Melodrama.

A apropriação da palavra Melodrama para a designação de um gênero teatral costuma ser fixada por volta de 1800. É a partir daí que uma série de práticas discursivas convergem formando uma unidade em torno de um repertório estético e temático que vão definir o gênero melodramático (Baltar, 2007). Para ser mais precisa, toma-se como referência a peça “Céline, Ou l’Enfant du Mystère”, de Gilbert de Pixérécourt, estreada em 1800, como o momento em que se consolida a forma canônica do Melodrama no teatro (Xavier, 1998:9). No entanto, mesmo antes de figurar um gênero específico, o termo já era utilizado para qualificar outras peças. Em meados do século XVIII na Europa Ocidental, o termo estava associado à opereta popular, evidenciando o caráter musical nas encenações dramáticas (Baltar, 2007).

A palavra melodrama, originalmente, diz respeito ao drama acompanhado por música. Peter Brooks aponta que o termo teria sido empregado nesse sentido pela primeira vez por Rousseau, na tentativa de descrever uma peça na qual buscou uma nova expressividade emocional através da mistura de solilóquio, pantomima e acompanhamento orquestral. “A palavra passou então a caracterizar o drama popular derivado da pantomima (acompanhado por música) que não se adequava a nenhum dos gêneros reconhecidos”¹ (Brooks, 1995:14).

Baltar (2007) indica que o Melodrama está associado em sua origem a uma matriz de narrativas populares das mais variadas ordens, desde os espetáculos de feira e de pantomimas, até as literaturas de cordel e o folhetim. Como herança direta dessas matrizes populares, o Melodrama carrega duas importantes características: o excesso e a lógica pautada em sensações e sentimentos (Baltar, 2007). Esses espetáculos que ocorriam nas feiras e nas praças eram pautados no engajamento do público, que através da narrativa de excessos e das exacerbações temáticas e estéticas, era levado ao choro – o público não se continha diante da narrativa. Desse modo, Baltar (2007) aponta que o Melodrama, que se consolida como gênero ao longo do século XIX, “movimenta relações (entre personagens e, sobretudo, entre obra e público) pautadas no *pathos*, vínculos empáticos configurados por temáticas que envolvem

¹ No original: “The word then came to characterize a popular drama derived from pantomime (itself accompanied by music) that did not fit within any of the accepted genres”.

polaridades entre bem e mal, virtude e vilania, instâncias moralizantes que serão articuladas esteticamente num modo exacerbado, o qual carrega as estratégias que convidam à mobilização sentimental” (Baltar, 2007:88-89).

Durante o século XVIII, a sensibilidade e as lágrimas em público eram reverenciadas como modelo de comportamento, tanto para homens quanto para mulheres. No entanto, essas práticas, as quais Vincent-Buffault chamou de excessos demonstrativos, se transformaram, no século XIX, em sinal de maus modos por uma ideologia de valorização da contenção. As lágrimas passaram a ser desqualificadas e foram relegadas à esfera da intimidade e do feminino, enquanto o comportamento marcado pela contenção passou a ser reverenciado como padrão de conduta culta e masculina (Vincent-Buffault, 1998 *apud* Baltar, 2007).

Os imperativos burgueses da boa conduta vão, no século XIX, deixar de lado o aspecto demonstrativo das lágrimas e, mais ainda, colocá-lo em questão. A valorização da expressão individual ainda manifesta-se pelas lágrimas, mas, ao contrário do que ocorre no século XVIII, elas são reservadas à intimidade, à esfera privada. [...] É na segunda metade do século XIX que a lágrima rara torna-se valor ascendente da sensibilidade masculina, enquanto as mulheres, dominadas por uma emotividade excessiva, não são mais celebradas, pelo contrário. [...] É nesse momento que se opera um lento deslocamento da sensibilidade à pieguice. É em seu nome que o espectador burguês abandonou o melodrama e que o público que vem ainda chorar no Boulevard do Crime passa por selvagem e primitivo aos olhos dos conhecedores (Vincent-Buffault, 1988, *apud* Baltar, 2007:88).

Nesse contexto, Jackie Byars (1991) aponta que a linha entre o “respeitável” e o “popular” se tornou clara: enquanto o realismo e a tragédia configuravam formas valorizadas, associadas as classes mais altas, o melodrama era geralmente desvalorizado e relegado ao entretenimento das classes trabalhadoras. Além disso, “a popularidade do realismo coincidiu com uma ‘re-masculinização dos valores culturais’, enquanto o emocionalismo associado ao valor moral no século XIX deu lugar à contenção. O realismo, na sua forma sutil e contida, passou a ser associado ao masculino, enquanto o melodrama, associado ao sentimentalismo feminino, tornou-se um termo desprezado”² (Byars, 1991:9).

Não cabe ao trabalho abordar o conceito de Realismo, nem aprofundar no contexto histórico de sua emergência como proposta estética, mas é importante entender que o Realismo, assim como o Melodrama, refere-se também a um conjunto de técnicas e a uma

² “The popularity of realism coincided with ‘a re-masculinization of cultural values’, and the emotionalism associated with moral value in the nineteenth century gave way to restraint. Realism, understated and underplayed, came to be associated with the masculine, and melodrama, associated with “feminine” emotionalism, became a term of derision”.

epistemologia. É relevante aqui entender o que distancia essas duas formas e para isso, recorreremos à diferenciação proposta por Byers (1991):

O Realismo se baseia no pressuposto de que o mundo social pode ser devidamente explicado, através de métodos sócio-científicos, e de que uma representação adequada seja possível. Já o Melodrama não tem tanta convicção; forças irracionais existem no mundo, e nossos sistemas de representação são incapazes de representá-las adequadamente e diretamente. O Melodrama, como o Realismo, também se fundamenta no cotidiano, mas o melodrama explora usos excessivos das convenções de representação para expressar o que não pode (ainda) ser dito, o que a língua, por si só, é incapaz de expressar³ (Byars, 1991:9).

Como assinalado, o Melodrama, assim como o Realismo, lança mão do cotidiano como temática. A vida privada e a instância do cotidiano são temas fundamentais na formulação do Melodrama tanto no formato teatral e literário, quanto no audiovisual. O engajamento da plateia se torna possível através de uma dramaturgia que compreenda aspectos da vida desse público. Ao contrário da tragédia, no caso do Melodrama, “o caráter exemplar não virá dos atos de um herói épico, mas de um herói do cotidiano que seja apresentado de maneira a arrebatam paixões e reações” (Baltar, 2007:98).

A vida privada e cotidiana é tema central na proposta estética de Diderot, a qual, segundo Peter Brooks, prefigura o Melodrama. Diderot buscou estabelecer um novo gênero do drama, intermediário entre a tragédia e a comédia, sem, no entanto, compreender uma mistura das duas, e o identificou como “drama sério”, do original “le genre sérieux” (Brooks, 1995). Ismail Xavier (1998) aponta que a tragédia clássica também se apoiou nos dramas familiares, mas que há uma diferença de articulação das esferas do público e do privado que separam os dois gêneros. Enquanto na tragédia, os dramas pessoais são vividos por rainhas, reis e nobres, cujos destinos se confundem com o da sociedade como um todo; no drama sério burguês, os dramas pessoais mobilizam sentimentos considerados universais, que não necessitam de uma projeção na esfera pública. Como explicou Diderot, “o que interessa no lamento de Clitemnestra, ao perder Ifigênia, não é sua condição de rainha, mas sua condição individual de mãe portadora de uma dor que seria igualmente digna numa camponesa” (Diderot *apud* Xavier, 1998).

³ “Realism depends on the assumption that the social world can be adequately explained, through social-scientific methods, and that adequate representation is possible. Melodrama has no such confidence; irrational forces exist in the world, and our representational systems are incapable of adequately and directly representing them. Melodrama, like realism, roots itself in the everyday, but melodrama exploits excessive uses of representational conventions to express that which cannot (yet) be said, that which language alone is incapable of expressing”.

Desse modo, nota-se que a principal proposta de Diderot configura em se voltar com séria atenção para o “drama of the ordinary”, o drama do comum e do cotidiano, não podendo ser confundida com uma proposta de naturalismo (Brooks, 1995). Pelo contrário, “Diderot quer explorar o que é possível ser descoberto de comovente e excitante na realidade, para exacerbar em gestos dramáticos as crises e percalços morais da vida” (Brooks, 1995 *apud* Baltar, 2007:96). Portanto, através de uma temática que é compartilhada pelo público, que conseqüentemente, causa uma identificação, e através das exacerbações sentimentais, Diderot propõe um teatro que deseja arrebatá-lo e que pretende ser modelo de comportamento, cuja linguagem pretende “tornar visível” as situações, os gestos e as emoções.

Ainda que a instância do privado e a intimidade sejam características centrais no que se conformou como o Melodrama canônico, uma vez que é na ordem do privado onde se evidenciam as polaridades moralizantes, não há, no Melodrama, espaço para mergulhos intimistas. Isso significa dizer que a narrativa se desenrola através das ações, havendo pouca densidade psicológica dos personagens. As polaridades – a virtude e a vilania, o bem e o mal – são trazidas à presença através da ação dos personagens, que ao serem colocados em situações limites, reagem e mostram seu caráter (Baltar, 2007).

No que concerne aos aspectos da vida privada, o vínculo ao par amoroso é um elemento quase constante nas narrativas melodramáticas. É a partir desse repertório temático que foi produzido o conjunto de melodramas cinematográficos na Hollywood dos anos 50, conhecido como melodrama doméstico. Como explicita Baltar:

O cenário amoroso parece realmente perfeito para dar vazão aos procedimentos de uma encenação melodramática, pois, ao mesmo tempo, mobiliza um universo emocional através do tema da paixão, possibilita a construção de uma estrutura temática em torno da moral e da vida privada (afinal, estamos acompanhando o desenvolvimento de um casal e com isso os embriões da formação familiar) e, para fechar o arrebatamento, o par amoroso mobiliza um ideal de esperança de felicidade o qual facilita a projeção e a identificação do público moderno. A encenação do amor corporificado nas desventuras de um par amoroso – afinal, não é o sentimento como bem abstrato, mas o amor na superfície de uma ação – faz suspirar, desejar e invejar; e um melodrama canônico não pode prescindir desses sentimentos (Baltar, 2007:110).

1.1 O Melodrama no cinema

Até o momento, o trabalho se deteve em elaborar uma contextualização histórica do Melodrama e conseqüentemente, abordou as características e as temáticas que contribuíram

para a formação do gênero canônico. A partir daqui, é válido se ater a uma leitura do Melodrama mais especificamente no âmbito do cinema.

É possível observar as influências do Melodrama na própria emergência do cinema. Brooks (1995) assinala que o cinema mudo se voltou para o melodrama teatral para encontrar sua expressividade. Uma vez que o Melodrama tem sua origem numa forma não verbal, a pantomima, acabou por proporcionar um vasto repertório de gestos, expressões faciais, posturas corporais e movimentos que logo foram adaptados para o cinema mudo. Brooks destaca nesse momento a produção de D.W. Griffith, em especial o filme *Órfãs da Tempestade* (1921), cuja influência é a peça melodramática francesa de 1872, *Les Deux Orphelines*, de Adolphe d'Ennery.

No entanto, é em torno da década de 50 que começa a se delinear em Hollywood um conjunto de filmes que passa a figurar o que se identificou como o Melodrama canônico no cinema. O expoente desse momento é o diretor Douglas Sirk, que embora tenha uma vasta filmografia, é mais conhecido pelas produções dos melodramas domésticos que se tornaram muito populares na indústria cinematográfica, em especial os filmes *Sublime Obsessão* (1954), *Tudo Que O Céu Permite* (1955) e *Imitação da Vida* (1959).

Sirk nasceu na Alemanha e começou sua carreira no teatro da República de Weimar, onde encenou *A Ópera dos Três Vinténs*, de Bertolt Brecht. Após uma curta, mas bem-sucedida carreira nos estúdios UFA (Universum Film AG), e inserido no contexto de uma massiva emigração judaica depois que os Nazistas chegaram ao poder em 1933, Sirk se muda para os Estados Unidos em 1937, dirigindo seu primeiro filme em Hollywood em 1942, *Hitler's Madman*. Após uma tentativa, sem sucesso, de retornar à Alemanha entre 1949-1950, Sirk assinou um contrato com a Universal, estúdio no qual sua carreira culminou com as grandes produções melodramáticas. Em 1959, ele configurava o diretor de maior sucesso da Universal (Mulvey, 2001).

Os melodramas que se produziram nesse período da década de 50, cujo diretor principal é o Douglas Sirk, ficaram conhecidos como melodramas domésticos. Além de carregarem as características já descritas do melodrama teatral, como a expressividade fundamentada no excesso, o apelo ao sentimentalismo, as narrativas marcadas por polaridades moralizantes e os dramas familiares inseridos numa lógica da vida privada e do cotidiano, grande parte dessas obras apresentavam ainda personagens femininas que, envolvidas pelo ambiente doméstico, ocupavam o centro das narrativas.

O melodrama doméstico alcançou grande popularidade, no que se refere ao seu consumo. O gênero, enquadrado numa lógica da indústria cinematográfica, protagonizada por

Hollywood, representou um sucesso de audiência, configurando um importante entretenimento ligado às massas. Nesse período, o cinema configurava parte vital da vida dos americanos e os melodramas produzidos “estavam preocupados com a formação de identidade de gênero e a sua relação com a estrutura familiar: a família nuclear baseada no casamento heterossexual”⁴ (Byars, 1991:6). Byars indica que os filmes produzidos em Hollywood na década de 50 buscavam traduzir a necessidade de fortalecer a instituição social da família, uma vez que essa configurava um valor social e cultural central para os americanos.

A popularidade do gênero não convenceu, entretanto, a crítica da época. O melodrama doméstico, muitas vezes aludido ao universo dos “women’s films” (filmes de mulheres) e dos “weepies” (gênero de filme lacrimoso), era submetido a uma desvalorização por parte da crítica devido a sua associação com o público feminino (Byars, 1991). O gênero, aliado a ideia de um forte emocionalismo, não só estava associado ao universo feminino, mas era também compreendido pela crítica como um mero instrumento de entretenimento das massas, o que relegou por alguns anos o melodrama hollywoodiano a um estatuto desqualificante.

1.2 Novos olhares sobre o Melodrama

A má reputação do gênero melodramático no interior da crítica cinematográfica começa a ganhar novos contornos a partir da década de 70. Nesse período, os melodramas domésticos, sobretudo a obra de Douglas Sirk, entre outros produtos da indústria hollywoodiana, são sujeitos a um processo de reavaliação da crítica, delineando-se novas formas de se olhar para o gênero melodramático no campo teórico, dessa vez com uma aceção mais valorizada. Esse movimento de reavaliação dos produtos da indústria hollywoodiana é apontado por Baltar (2007) como parte do contexto de americanização da teoria do “autorismo”, do inglês *auteurism*.

A teoria do autor, que emergiu no final dos anos 50, fundamentava-se na fórmula da *camera stylo* (câmera-caneta) que afirmava que o diretor de cinema era um artista criativo e não mais um mero serviçal de um texto preexistente (Astruc, 1948 *apud* Stam, 2013). Robert Stam aponta o autorismo como uma resposta a: “(1) o menosprezo elitista do cinema por intelectuais do campo literário; (2) o preconceito iconofóbico contra o cinema como “meio visual”; (3) o debate em torno à cultura de massa que identificava o cinema como um agente

⁴ “Were concerned with gender-identity formation and its relationship to family structure: the nuclear family based on the heterosexual married couple.

de alienação política; e (4) o tradicional antiamericanismo da elite literária francesa” (Stam, 2013:106).

Para a teoria do autor, o interesse não estava no “o quê” (história, tema), mas no “como” (estilo, técnica), evidenciando que o estilo apresentava as reverberações pessoais e ideológicas do diretor (Stam, 2013). Através dessa nova interpretação, muitos filmes e gêneros, anteriormente negligenciados, foram resgatados. A polêmica em torno do autorismo estava sobretudo associada às discordâncias sobre quem o prestígio de autor era depositado, porque conforme Stam (2013) indica:

Cineastas como Eisenstein, Renoir e Welles foram sempre considerados autores, porque se sabia que detinham controle artístico sobre suas produções. A novidade da teoria do autor estava em sugerir que também cineastas de estúdio como Hawks e Minnelli eram autores. O cinema norte-americano, que sempre fora classicamente o “outro” diacrítico da teoria francesa do cinema, aquele contra o qual esta se definira [...] transformava-se agora, surpreendentemente, em modelo para um novo cinema francês (Stam, 2013:106).

Andrew Sarris afirmou “Depois de o princípio da continuidade autoral ter sido aceito até mesmo em Hollywood, os filmes jamais parecerão os mesmos novamente” (Sarris, 1973 *apud* Stam, 2013:104). De fato, após a década de 70, período em que a crítica se voltou para o melodrama, o gênero não foi mais o mesmo, pois não se limitou apenas a leituras negativas, mas se encontrou num campo mais valorizado.

Nesse contexto de reavaliação do Melodrama, destacam-se os trabalhos de Peter Brooks, Thomas Elsaesser, Laura Mulvey, dentre outros (Baltar, 2007). Brooks e Elsaesser desenvolvem concomitantemente a ideia de uma “Imaginação Melodramática”. Em 1972, Brooks publica na revista *Partisan Review* um artigo intitulado “The Melodramatic Imagination” (argumento do seu livro de mesmo nome que seria publicado poucos anos depois). No mesmo ano, Elsaesser publica na *Monogram* o artigo “Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama”, no qual também desenvolve a ideia de imaginação melodramática (Brooks, 1995).

É bem verdade que Brooks elabora sua análise sobre o Melodrama nos campos da literatura e do teatro, mas sua tese elaborada no início da década de 70 é reconhecida e apropriada pelos estudos críticos sobre cinema. Já Elsaesser realiza sua análise restrita ao universo cinematográfico propriamente dito, resgatando e reavaliando o melodrama Hollywoodiano, em especial os filmes de Douglas Sirk, e de outros realizadores como Vincente Minnelli e Nicholas Ray.

O conceito de “Imaginação Melodramática” desenvolvido pelos dois autores acaba por alargar o conceito de Melodrama, uma vez que esse deixa de ser pensado somente em termos

do gênero narrativo, para ser pensado como um modo de percepção do mundo (Baltar, 2007). Os autores apontam que essa percepção do mundo estaria vinculada à formação de uma subjetividade moderna, uma vez que uma imaginação melodramática, e em consequência, o gênero melodramático, teriam emergido e se desenvolvido no contexto de instauração da modernidade (Baltar, 2007).

Para a compreensão desse conceito do Melodrama como imaginação, faz-se necessário retomar uma contextualização histórica do Melodrama, localizando sua origem no contexto da Revolução Francesa e nos seus desdobramentos, como o fez Peter Brooks (1995). É a partir desse acontecimento histórico que se constitui o mundo moderno. Esse é o “momento que simbolicamente, e verdadeiramente, marca o aniquilamento da tradição do Sagrado e das suas instituições representativas (Igreja e Monarquia) [...] e a dissolução de uma sociedade orgânica e hierarquicamente coesa”⁵ (Brooks, 1995:15). Observa-se que a instauração desse mundo moderno está associada a um conjunto de mudanças sociais, políticas e econômicas, como a exemplo da dessacralização, uma vez que a Igreja e a Monarquia deixam de ser as instâncias centralizadoras e reguladoras da vida social. Baltar (2007) descreve a formação da modernidade como “um fluxo de transição em processo a partir das transformações de um mundo medieval para um laico, da ampliação das produções e do mercado consumidor (a cristalização da própria noção de mercado), da crescente urbanização e da reprodutibilidade técnica” (Baltar, 2007:93), evidenciando dessa forma os aspectos centrais do mundo moderno, que iriam acarretar na formação de uma nova subjetividade.

Brooks (1995) associa, portanto, a subjetividade moderna que se forma a um mundo instável e dessacralizado e aponta o surgimento do Melodrama como uma necessidade e uma resposta a esse contexto. O Melodrama emerge como uma possibilidade de formular novos modos de perceber esse mundo marcado por incertezas. Nas palavras de Peter Brooks: “o Melodrama parte da e expressa a ansiedade trazida por um incerto mundo novo em que os padrões tradicionais de moral e ordem não mais promovem o necessário guia social” (Brooks, 1995 *apud* Baltar, 2007: 94).

Nesse mundo pós-sagrado que se forma, Brooks (1995) atribui ao Melodrama uma função pedagógica de evidenciar moralidades, através do que ele nomeou como “moral oculta: os sistemas de valores escondidos e ao mesmo tempo eficientes que o drama, através de sua exaltação, tenta fazer presente e ordinário” (Brooks, 1995 *apud* Baltar, 2007:101). O

⁵ “The moment that symbolically, and really, marks the final liquidation of the traditional Sacred and its representative institutions (Church and Monarch), [...] the dissolution of an organic and hierarchically cohesive society”.

Melodrama configura, portanto, uma “maneira envolvente de apresentar modelos de virtude e vilania, de bem e mal a serem seguidos ou rechaçados” (Baltar, 2007:93).

Em um mundo não mais marcado pelas instituições centralizadoras (Igreja e Monarquia), a intimidade e a moralidade despontam como instâncias reguladoras da vida social e o Melodrama traduz a preocupação em localizar, expressar e impor “verdades éticas” (Brooks, 1995). Dessa forma, Brooks propõe que o Melodrama não pode ser entendido apenas como um drama moralista, mas como o “drama da moralidade”. O Melodrama “luta para encontrar, articular, demonstrar, provar a existência de uma instância moral que, embora colocada em questão, mascarada pela vilania e pelas perversões de julgamento, existe e pode se fazer uma força presente e categórica entre os homens” (Brooks, 1995 *apud* Baltar, 2007:94).

Baltar (2007) indica que essa função pedagógica do Melodrama é passível de ser associada a um universo conservador, de legitimação do pensamento hegemônico, o que relegou muitas vezes o Melodrama a um estatuto desqualificante, mas ela ressalta que Peter Brooks, ao evocar a função moralizante do Melodrama, pretende evidenciar suas potencialidades democratizantes e revolucionárias. Segundo Brooks,

Embora suas implicações sociais possam variar entre revolucionárias ou conservadoras, é, em todos os casos, radicalmente democrático, esforçando-se para tornar suas representações claras e legíveis para todos. Podemos legitimamente afirmar que o melodrama se torna o principal modo de revelar, demonstrar e fazer operar o universo da moral essencial em uma era pós-sagrada⁶ (Brooks, 1995:15).

Brooks, no prefácio da edição de 1995, quase 20 anos após a publicação de seu livro, afirma que sua tese tem sido criticada por enfatizar demais a dimensão ética do Melodrama. Ele admite que o Melodrama pode existir sem que se tenha qualquer referência aos imperativos éticos, porém continua sustentando sua ideia de que “aqueles melodramas que nos interessam mais, convencem-nos que a dramaturgia do excesso e da eloquência correspondem e evocam confrontos e escolhas que são de suma importância, porque nelas nós colocamos nossas vidas – do mais trivial ao mais conflitivo” (Brooks, 1995 *apud* Baltar, 2007:101-102). Ainda no seu prefácio, no qual ele reconhece a relevância de sua tese para os estudos sobre cinema, Brooks (1995) destaca a importância do trabalho de Sirk na Hollywood da década de 50. Os melodramas domésticos realizados por Sirk vão ao encontro do que

⁶ “While its social implications may be variously revolutionary or conservative, it is in all cases radically democratic, striving to make its representations clear and legible to everyone. We may legitimately claim that melodrama becomes the principal mode for uncovering, demonstrating, and making operative the essential moral universe in a post-sacred era”.

Brooks entende como um ponto essencial do Melodrama: ainda que ele parta da vida cotidiana, se recusa a se contentar com as repressões, conformismos e desapontamentos do real.

Assim como Brooks (1995) discorre sobre uma imaginação melodramática que se delinea em um período de crise, no caso pós-Revolução Francesa, Jackie Byars (1991) desenvolve uma ideia análoga ao analisar os Estados Unidos na década de 50, período pós-Segunda Guerra. Byars (1991) aponta que nunca antes na história dos Estados Unidos as instituições sociais haviam sido colocadas em questão como foram nos anos 50. Ela descreve que nesse contexto, a estrutura da família americana começa a se transformar, na medida em que as mulheres de todas as idades, raças e classes começam a fazer parte também do mercado de trabalho. A partir desse momento, até mesmo os papéis previamente consagrados relacionados ao masculino e ao feminino começam a se modificar.

Na transição do século XVIII para o XIX, o Melodrama aparece como uma solução para revelar “verdades” para o novo mundo que se forma, uma vez que os valores e instituições estabelecidos passam a ser questionados. Do mesmo modo, segundo Byars (1991), na década de 50, a Ideologia Americana enfrenta desafios parecidos. Ela explicita:

Os atos quase inconcebíveis de violência com que os Estados Unidos encerraram a guerra contra o Japão colocaram em questão a estabilidade da existência humana, e a entrada de um grande número de mulheres americanas na força de trabalho colocou a família, a mais básica das instituições sociais, também em questão. A Ideologia Americana necessitava do melodrama, o modo da modernidade de construir uma identidade moral⁷ (Byars, 1991:7).

Desse modo, é possível depreender que no contexto pós-guerra, também é atribuída ao Melodrama uma função pedagógica, como fora abordada por Brooks. Esse dado pode explicar a difusão de numerosos filmes hollywoodianos orientados às massas produzidos nesse período que resgataram as temáticas e estéticas do Melodrama. Essas realizações passaram a ser referidas como melodramas domésticos ou familiares e evidenciavam a preocupação acerca da esfera doméstica.

O Melodrama, pensado mais uma vez em termos de uma pedagogia moralizante e nesse momento, sendo apropriado pelo cinema, que configurava um importante meio de entretenimento das massas, mostra-se passível novamente de ser associado a um ideal conservador. Os enredos dos melodramas familiares que articulam, na maioria das vezes,

⁷ “The acts of almost inconceivable violence with which the United States ended the war with Japan had thrown the stability of human existence into question, and the entrance of large numbers of American women into the work force threw the family, that most basic of social institutions, into question. American Ideology was in need of melodrama, the modern mode for constructing moral identity”.

protagonistas mulheres envolvidas por um ambiente doméstico e por uma sociedade patriarcal, são suscetíveis de serem avaliados como meros instrumentos de reprodução de valores hegemônicos. Como dito anteriormente, novas percepções acerca do Melodrama são desenvolvidas a partir da década de 70, e dentre os teóricos que reavaliaram o gênero, detemo-nos agora a Thomas Elsaesser (1991) e sua análise a respeito da produção cinematográfica de Hollywood, sobretudo nos anos 50.

Assim como Peter Brooks, Elsaesser desenvolve, concomitantemente, a ideia de uma imaginação melodramática que está para além do gênero propriamente dito, pois atravessa diferentes formas artísticas. Ambos associam essa imaginação a uma experiência da modernidade ocidental e apontam que essa é responsável por conformar o que foi instituído como o gênero melodramático (Baltar, 2007). Concordam, portanto, que a “institucionalização, entre o final do século XVIII e início do século XIX, de um gênero definido como melodrama responde às demandas do projeto de formação da subjetividade moderna estruturadas com base em uma imaginação melodramática” (Baltar, 2007:90).

Na primeira parte de seu artigo, Elsaesser (1991) também demonstra uma preocupação em recuperar as raízes históricas do Melodrama, elaborando uma espécie de genealogia das matrizes do melodramático. Ele localiza os antecedentes do melodramático no universo novelesco do romance e em certos tipos de entretenimento. Reconhece duas correntes que compõem a genealogia: a primeira fundamenta-se no universo de peças moralizantes do final da era medieval e outras formas populares, que valorizavam uma concepção não-psicológica do drama. A segunda corrente, a qual ele identifica estar mais ligada diretamente aos sofisticados melodramas familiares dos anos 40 e 50, é derivada do drama romântico, cujo auge se deu após a Revolução Francesa. “Historicamente, um dos fatos interessantes sobre essa tradição é que sua alta popularidade parece coincidir com períodos de intensa crise social e ideológica”⁸ (Elsaesser, 1991:70). Dessa forma, Elsaesser relaciona o modo melodramático e suas matrizes culturais a um mundo instável e em crise, corroborando com a análise de Brooks.

No entanto, o que mais interessa aqui é a segunda parte do seu trabalho, que se detém a uma análise de determinadas produções hollywoodianas, buscando identificar a dimensão crítica ideológica no interior de narrativas melodramáticas canônicas e de que forma essas obras refletem e articulam o contexto cultural e psicológico.

⁸ “Historically, one of the interesting facts about this tradition is that its height of popularity seems to coincide with periods of intense social and ideological crisis”.

Elsaesser (1991) propõe que nos filmes de Sirk, estilo e técnica estão intimamente vinculados à temática. Sirk, ao explicar o uso da cor no filme *Palavras ao Vento*, explicita a sua intenção de tornar visível “a violência implícita, a energia contida nos personagens que não pode ser liberada”⁹ (Sirk *apud* Elsaesser, 1991:68). Segundo Elsaesser, essa abordagem de Sirk pode resumir o que está em jogo em muitas das narrativas melodramáticas dos anos 50, e é um exemplo capaz de descrever de que forma estilo, técnica e tema estão aliados na realização do filme.

O autor analisa a importância da *mise-en-scène*, marcadamente elaborada, nos melodramas familiares realizados nesse período. Elsaesser (1991) destaca que com o advento do som direto, a linguagem falada passou a ofuscar os efeitos da imagem. “Isso talvez explique por que algumas inovações técnicas importantes, como cor, *wide screen*, [...] encorajaram uma nova forma sofisticada de melodrama”¹⁰ (Elsaesser, 1991:75). Nesse movimento, diretores como Ophuls, Sirk e Minnelli se propõem a desenvolver padrões estéticos mais complexos, em um grau de elaboração visual similar ao de mestres do cinema mudo.

Desse modo, Elsaesser pontua que nos filmes melodramáticos dos anos 50 desses e outros diretores que ele destaca, os aspectos estéticos relativos à fotografia, composição e cenário se tornam elementos funcionais na construção de sentido. Nessa perspectiva, ele descreve o melodrama como “uma forma particular de *mise-en-scène* dramática, caracterizada por um uso dinâmico de categorias espaciais e musicais, em oposição a questões intelectuais ou literárias”¹¹ (Elsaesser, 1991:75). Segundo Elsaesser, nesses melodramas, o conflito dramático se revela através dos cenários, cores, gestos e nas composições dos quadros, definidos de acordo com a situação emocional e psicológica dos personagens. O autor ressalta que a construção de sentido é fundamentada em metáforas visuais, cujos efeitos só podem ser produzidos a partir de um olhar autoconsciente, que pode ser observado nas obras de Sirk e igualmente em outros diretores de Hollywood do período. Uma vez comprometidos com a lógica industrial hollywoodiana, esses diretores acabaram por desenvolver um tipo diferente de consciência. Segundo Elsaesser:

O fato de que as necessidades comerciais, a censura política e os vários códigos de moral restringiram os diretores sobre o que poderiam abordar como tema desencadeou uma consciência diferente sobre o que constituía um

⁹ “The inner violence, the energy of the characters, which is all inside them and can’t break through”.

¹⁰ “This perhaps helps to explain why some major technical innovations, such as colour, wide screen [...] have in fact encouraged a new form of sophisticated melodrama”.

¹¹ “A particular form of dramatic *mise-en-scène*, characterised by a dynamic use of spatial and musical categories, as opposed to intellectual or literary ones”.

assunto relevante, uma mudança de orientação a partir da qual o sofisticado melodrama teria se beneficiado. Eles não apenas forneceram um parâmetro temático definido, mas acabaram por incentivar um uso consciente do estilo-como-significado, o que é uma marca do que eu consideraria ser a própria condição de uma sensibilidade modernista aplicada à cultura popular¹² (Elsaesser, 1991:77).

As metáforas visuais empregadas nos melodramas familiares operam em um regime que Elsaesser (1991) chamou de simbolização exacerbada¹³ (*intensified symbolisation*), que atravessa diferentes aspectos da encenação como os gestos, figurino, cenário e objetos que o compõem. Através da simbolização, conflitos e sentimentos podem ser transferidos para um objeto, que através de um olhar consciente do diretor, é revestido de significado. A pressão que recai sobre os personagens do melodrama familiar é gerada pelos objetos que se aglomeram em volta deles, “quanto mais aglomerado de objetos for o cenário, aos quais o enredo fornece significação simbólica, mais os personagens estão presos em situações aparentemente inevitáveis”¹⁴ (Elsaesser, 1991: 84). Mulvey (1989), em acordo com as ideias de Elsaesser, aponta ainda que a casa desempenha uma importante função na construção de símbolos no melodrama familiar, uma vez que “o espaço da casa pode se relacionar, metaforicamente, ao espaço da interioridade humana, das emoções e do inconsciente”¹⁵ (Mulvey, 1989:74).

Conforme sugere Elsaesser, a simbolização funciona como um dispositivo estilístico que permite ao diretor tecer comentários sobre a cena, o que evidencia uma dimensão auto-questionadora dos melodramas. O grau de elaboração é tão grande nessas obras, que Elsaesser chega a apontar que o Melodrama

é marcado iconograficamente pela atmosfera claustrofóbica da casa burguesa e/ou da pequena cidade, seu padrão emocional é o do pânico e da histeria latente, reforçados estilisticamente pelo tratamento dos interiores (Sirk, Ray e Losey se destacam nisso) ao ponto em que o mundo parece totalmente predeterminado e permeado de sentido e signos interpretáveis¹⁶ (Elsaesser, 1991: 84).

¹² “The fact that commercial necessities, political censorship and the various morality codes restricted directors in what they could tackle as a subject has entailed a different awareness of what constituted a worthwhile subject, a change in orientation from which sophisticated melodrama benefited perhaps most. Not only did they provide a defined thematic parameter, but they encouraged a conscious use of style-as-meaning, which is a mark of what I would consider to be the very condition of a modernist sensibility working in popular culture”.

¹³ Tomo emprestada a tradução que Mariana Baltar empregou para se referir a ideia de uma “intensified symbolisation” (Elsaesser, 1972:178).

¹⁴ “The more the setting fills with objects to which the plot gives symbolic significance, the more the characters are enclosed in seemingly ineluctable situations”.

¹⁵ “The space of the home can then relate, metaphorically, to the inside space of human interiority, emotions and the unconscious”.

¹⁶ “Melodrama is iconographically fixed by the claustrophobic atmosphere of the bourgeois home and/or the small-town setting, its emotional pattern is that of panic and latente histeria, reinforced stylistically by a

A crítica presente no melodrama familiar é localizada em um nível social, o que, segundo Elsaesser, faz com que o melodrama seja capaz de reproduzir mais diretamente que outros gêneros padrões de dominação e exploração que permeiam a sociedade. Elsaesser considera, portanto, que um conjunto de melodramas dos anos 50 configuram importantes documentos de crítica social, permeados por uma consciente ironia.

O movimento de revalorização do Melodrama, em torno principalmente da figura de Sirk, não se resume a esses autores que foram destacados, mas certamente, suas leituras despontam entre as mais relevantes sobre esse contexto. Entre as várias revisões acerca das realizações de Sirk, o diretor é até mesmo associado ao trabalho de Brecht. Paul Willemen (1972) cunha o termo “Sirkian System” e propõe uma análise dos procedimentos brechtianos encontrados na obra de Sirk, evidenciando a perspectiva irônica.

1.3 Resgate da matriz melodramática

A revisão pela qual o gênero melodramático passou não se limitou, no entanto, ao âmbito da teoria e da crítica cinematográficas, mas se desenvolveu também através das realizações de outros diretores, que resgataram a matriz do melodrama cinematográfico canônico. Destacam-se, nesse sentido, os trabalhos de Rainer Werner Fassbinder, Pedro Almodóvar, Arnaldo Jabor e Todd Haynes, cujos filmes são objetos de análise desse trabalho (Baltar, 2007).

Conforme indica Xavier (1998), a tendência do cinema de autor entre os anos 50 e 60 era a de deixar evidente as distâncias entre o gênero popular, exemplificado pelo Melodrama, e o cinema crítico. Mas a partir das revisões do gênero na década de 70, começa a se delinear um conjunto de cineastas que, em um movimento simultâneo, mas não coordenado, se apropriam das estéticas e temáticas do Melodrama como forma de promover o diálogo com os produtos da indústria, configurando uma estratégia de “sobrevivência de um novo cinema político, que se queria mais estável na comunicação com o público” (Xavier, 1998).

Nesse movimento, provavelmente seja o trabalho de Fassbinder o mais importante. O cineasta, em seu ensaio intitulado “Six Films by Douglas Sirk”, expressa enorme admiração pelo trabalho da figura-símbolo do melodrama dos anos 50, além de reconhecer a dimensão crítica presente nos seis filmes analisados. Tamanha exaltação é aqui resumida: “Eu assisti a seis filmes de Douglas Sirk. Entre eles estavam os mais bonitos do mundo”¹⁷ (Fassbinder,

complex handling of space in interiors (Sirk, Ray and Losey particularly excel in this) to the point where the world seems totally predetermined and pervaded by ‘meaning’ and interpretable signs”.

¹⁷ “I’ve seen six films by Douglas Sirk. Among them were the most beautiful in the world”.

1992:89). Nos anos seguintes, Fassbinder realiza os filmes *Lágrimas Amargas de Petra Von Kant* (1972) e *Ali - O Medo Corrói a Alma* (1974), cujas influências são reconhecidamente fundadas nos melodramas de Hollywood dos anos 50, sobretudo nas obras de Sirk.

O cineasta realiza seu próprio movimento de apropriação do gênero. Seu interesse está centrado, principalmente, nos desejos individuais que entram em conflito direto com as ideologias de classe e de família. Como aponta Mulvey (1989), tanto Sirk quanto Fassbinder levam para o cinema um senso de distanciamento teatral, influenciados por suas experiências no teatro, além de que ambos são conscientes de que o cinema acontece na câmera. Conforme expressou Sirk, “fotografia e ângulos de câmera constituem a filosofia do diretor”¹⁸ (Fassbinder, 1992:77). O filme *Ali - O Medo Corrói a Alma* (1974) é certamente baseado em *Tudo Que o Céu Permite* (1955), não como uma pretensão de realizar um remake, mas por meio de um regime de transposição, no qual Fassbinder foi capaz de complexificar ainda mais as relações de opressão, até mesmo por estar numa posição de independência quanto aos grandes estúdios (Mulvey, 1989).

Diante das ideias apresentadas de determinados autores e realizadores, localizadas nesse contexto de revalorização do gênero melodramático, é relevante pontuar a concepção de Xavier (1998) sobre esse movimento. Ele nos lembra que a revisão teórica e as reapropriações do Melodrama por parte de um cinema crítico configuraram apenas uma pequena onda na cultura de mercado, uma vez comparada ao movimento de reciclagem dos melodramas canônicos por parte de Hollywood. Segundo ele, o salto tecnológico da indústria cinematográfica que permitiu a complexidade de efeitos visuais, aliado às afetações sentimentais do Melodrama, foi responsável por engendrar uma nova fórmula no mercado, marcando a persistência das polaridades do Bem e do Mal.

Dessa forma, ele aponta para uma certa maleabilidade do gênero, pois embora o Melodrama tenha sido explorado por uma corrente mais crítica, ele pode se adequar facilmente às demandas de uma cultura de mercado. Assim, o autor esclarece “há melodramas de esquerda e de direita, contra ou a favor do poder constituído” (Xavier, 1998). Tal afirmação se mostra necessária para esse estudo como meio de evitar uma leitura ingênua sobre as potencialidades do Melodrama. Mesmo que o gênero tenha sido revisado por uma via mais crítica, é preciso reconhecer que muitos outros produtos da indústria também exploraram sua estética e temática e, diante disso, faz-se necessário discernir quando as intenções são conservadoras e quando são revolucionárias.

¹⁸ “Lighting and camera angles constitute the philosophy of the director”.

2. O MELODRAMA E A QUESTÃO DA REPRESENTAÇÃO

2.1 Teoria e crítica cinematográfica feminista

O reaparecimento de movimentos feministas entre os anos 1960 e 1970 instigou uma série de análises envolvendo o âmbito cinematográfico. As discussões acerca dos papéis sociais, políticos e econômicos das mulheres se estenderam ao cinema à medida que a crítica e teoria feminista se voltou para a investigação dos papéis e representações das mulheres na produção, distribuição e consumo de textos culturais, suscitando questionamentos sobre os processos que constroem e reconstroem o significado de “mulher” (Byars, 1991).

As primeiras intervenções do movimento feminista nos estudos de cinema se manifestaram através do surgimento dos festivais de cinema de mulheres, em Nova York e Edimburgo, em 1972 (Stam, 2013). Ainda na década de 70, foram lançados os livros *Women and Sexuality in New Film* (1973), de Joan Mellen, *From Reverence to Rape* (1974), de Molly Haskell e *Popcorn venus* (1974), de Marjorie Rosen, obras que configuraram uma primeira corrente da teoria e crítica feminista do cinema, caracterizada por uma orientação sociológica (Byars, 1991). Essas autoras se concentraram na análise dos estereótipos e dos papéis sociais das mulheres apresentados nos filmes que, segundo elas, operavam para ratificar as ideologias dominantes (Byars, 1991). Suas análises são marcadas por uma preocupação em evidenciar as deturpações com relação às representações femininas e em reivindicar imagens mais positivas das mulheres no cinema.

A produção teórica e crítica de Haskell, Rosen e Mellen é fundamentada em uma abordagem representacional¹⁹ do cinema que propõe “uma relação direta entre realidade socioeconômica e a representação fílmica”²⁰ (Byars, 1991:49). Em outras palavras, elas se baseiam na ideia de que o produto fílmico funciona como reflexo da sociedade, capaz de transmitir significados de forma transparente, agindo de forma a reproduzir as ideologias dominantes. As análises propostas por essas autoras passaram a ser criticadas à medida em que a abordagem do cinema como mero reflexo foi desafiada por feministas britânicas:

O trabalho do filme não é... a simples representação de um significado ou conteúdo previamente constituído. Como consequência, portanto, deve estar envolvido na produção de significados, e dessa forma também na produção de definições específicas de mulher... ‘Mulher’ não é dada, biologicamente

¹⁹ O termo representacional foi empregado como tradução do original “reflectionist”.

²⁰ “A direct relationship between socioeconomic reality and filmic representation”.

ou psicologicamente, mas é uma categoria produzida por práticas significantes²¹ (Cowie, 1997, *apud* Buckland, 2012:118).

Nessa perspectiva, a representação fílmica passa a ser compreendida como resultado de um processo ativo e consciente de produção de significados. “Significado é uma produção e prática social, e o poder de significar, fazer sentido, não é uma força social neutra”²² (Byars, 1991: 49).

Tendo em vista o papel do dispositivo cinematográfico como produtor de significado, a orientação sociológica dos estudos feministas de cinema deu lugar a novas metodologias de análises, fundamentadas na semiologia e na psicanálise. A uma primeira vista, psicanálise e feminismo parecem se chocar considerando que, historicamente, a psicanálise trabalhou para legitimar as diferenças entre homens e mulheres, localizando o masculino na esfera da normalidade e o feminino na anormalidade (Byars, 1991). No entanto, a psicanálise passa a ser apropriada como arma política uma vez que consiste em uma análise da sociedade patriarcal e conforme explicita as feministas, “se nós estamos interessadas em compreender e desafiar a opressão das mulheres, nós não podemos negligenciá-la [a psicanálise]”²³ (Mitchell, 1974 *apud* Buckland, 2012: 122).

Johnston (1975), uma das teóricas feministas que lançou mão da psicanálise como método, observa que a abordagem representacional, por conceber o significado como uma categoria pré-existente ao cinema, “não precisa confrontar a questão essencial de como a ideologia está inscrita nas práticas materiais do cinema, a exemplo da estruturação da narrativa, a produção do efeito do ‘realismo’, etc”²⁴ (Johnston, 1975 *apud* Buckland, 2012: 120). Desse modo, nota-se que com a mudança de abordagem “a preocupação feminista com o significado e a interpretação permaneceu constante, mas o foco crítico e teórico deslocou-se do conteúdo dos filmes em direção aos seus padrões formais”²⁵ (Byars, 1991:19).

Nesse contexto de mudança na orientação dos estudos, destaca-se a produção da teórica Laura Mulvey, cujo ensaio intitulado “Visual Pleasure and Narrative Cinema” (1975)

²¹ “The work of film is not... the simple representation of an already constituted meaning or content. As a consequence, therefore, it must be involved in producing meanings, and hence in producing specific definitions of women... ‘Woman’ is not given, biologically or psychologically, but is a category produced by signifying practices”.

²² “Meaning is a social production and practice, and the power to signify, to make meaning, is not a neutral social force”.

²³ “If we are interested in understanding and challenging the oppression of women, we cannot afford to neglect it”.

²⁴ “Does not have to confront the essential question of how ideology is inscribed into the actual material practices of the cinema, such as the structuring of the narrative, the production of the ‘realism’ effect, etc”.

²⁵ “The feminist concern for meaning and interpretation remained constant, but the critical and theoretical focus shifted away from the content of films and toward their formal patterns”.

consiste em um dos primeiros a articular a psicanálise como método com potencial político para o feminismo. Nesse ensaio, Mulvey aborda o modo pelo qual o inconsciente da sociedade patriarcal estruturou a forma do cinema, sobretudo no contexto da produção hollywoodiana.

Lançando mão de conceitos da teoria psicanalítica, como escopofílico, narcisismo e fetichismo, a autora aponta algumas estruturas de prazer no olhar que envolvem o espectador de uma obra cinematográfica. Por meio desses conceitos, ela desenvolve uma crítica da imagem no cinema como um produto da predominância do olhar masculino. Segundo Mulvey, “num mundo governado por um desequilíbrio sexual, o prazer no olhar foi dividido entre ativo/masculino e passivo/feminino” (Mulvey, 1983:444). Desse modo, o homem ocupa o lugar do dono do olhar, enquanto a mulher ocupa o lugar de imagem, funcionando como objeto erótico tanto para os personagens na tela, quanto para o espectador no auditório.

A autora aborda sobre como a predominância do olhar masculino constrói a diegese da obra fílmica. A mulher nas produções hollywoodianas, segundo Mulvey, é imagem, exposta para a apreciação do espectador, no sentido do escopofílico, ou no sentido da identificação, aquela sobre a qual o espectador pode ter posse e controlá-la. À personagem feminina cabe a função de mero espetáculo, enquanto ao personagem masculino cabe a responsabilidade da narrativa, são as suas ações que fazem avançar a história. Ou seja, o que importa é o que a mulher provoca ao herói do filme, “em si mesma, a mulher não tem a menor importância” (Boetticher *apud* Mulvey, 1983: 444), se encontrando ainda “presa a seu lugar como portadora de significado e não produtora de significado” (Mulvey, 1983: 438). Quanto a esse aspecto, fica muito evidente que os objetos de análise de Mulvey são os filmes cujos protagonistas são homens. Mulvey não nega a existência de obras que têm mulheres como protagonistas e reconhece que seu artigo não compreende a análise desse fenômeno, o que poderia propiciar outro tipo de verificação do papel da mulher na narrativa. No entanto, ela explicita o estudo *The Revolt of Marnie* (Cook; Johnston, 1974), que indica como a força da protagonista feminina é mais aparente do que real.

A análise de Mulvey certamente é muito pertinente, não é por acaso que seu artigo adquiriu um status de ícone nos estudos feministas e nos estudos de cinema em geral. No entanto, vale lembrar que o artigo tem como referência o sistema de estúdio hollywoodiano especificamente, portanto, não pode ser visto como um apontamento de padrões formais que se estendem por todas as diferentes obras, como se indicasse um aspecto essencial do cinema.

A própria autora ressalta em entrevista (2005)²⁶ a fragilidade do seu artigo. Mulvey admite que seu ensaio não apresenta características fundamentais de um trabalho acadêmico, como a reflexão cuidadosa e uma argumentação minuciosa. Isso porque, segundo ela, o estudo foi concebido mais sob o impacto do movimento político das mulheres, do que do contexto acadêmico dos estudos de cinema. É possível dizer, portanto, que “Visual Pleasure and Narrative Cinema” pode ser lido como uma espécie de manifesto, sua preocupação era possibilitar um debate sobre a representação da mulher no cinema. Dentre os objetivos do ensaio estava a análise do prazer do cinema com o intuito de destruí-lo. Assim, Mulvey clama pela produção de um cinema mais alternativo, de uma vanguarda estética e política que funcionasse como contraponto a lógica industrial, de modo a buscar outras possibilidades de olhares e de prazer, que não fossem mais o da ordem dominante. Assim também clama Claire Johnston em seu ensaio “Woman’s Cinema as Counter-Cinema” (1973), que propõe que somente através de uma prática cinematográfica que questione e combata o cinema dominante de representação realista é que se pode falar pela e para as mulheres.

2.2 Uma abordagem feminista do Melodrama

Ao termo “women’s cinema” foram atribuídos dois diferentes significados, podendo ser considerados por alguns críticos como diametralmente opostos. Primeiramente, o termo se refere a filmes realizados por mulheres. No entanto, “women’s cinema” ou também “woman’s film” adquiriu outro significado, remetendo-se a um determinado tipo de produto hollywoodiano elaborado para atrair o público feminino. Tais filmes, populares nos anos 30, 40 e 50, tinham geralmente um tom melodramático e eram marcados pelo forte emocionalismo, do qual veio o apelido “the weepies” (Mayne, 1984). Nota-se assim que as diferentes denominações se contrapõem uma vez que enquanto a primeira pode ser associada a uma prática e a um contexto do “contra-cinema”, a segunda se refere a um produto mainstream, elaborado sob a lógica industrial.

O debate suscitado em “Visual Pleasure and Narrative Cinema” foi sem dúvida fundamental para o que foi posteriormente desenvolvido pelos estudos de cinema e, sobretudo, pelos estudos feministas de cinema. De fato, como já foi explicitado, a intenção de Mulvey era principalmente levantar uma questão política sobre os padrões formais do cinema, do que fazer uma leitura minuciosa sobre eles. No entanto, seu artigo não dá conta de algumas

²⁶ Entrevista de Laura Mulvey concedida à Revista Estudos Feministas, Florianópolis, 13(2): 256, maio-agosto/2005.

questões importantes, como acusam outros teóricos. Além da análise não compreender filmes hollywoodianos cujas protagonistas são mulheres, sua teoria do olhar masculino parece ignorar a presença da mulher como espectadora. Desse modo, o prazer visual é articulado somente com o olhar masculino. No entanto, desconsiderar as possibilidades de prazer sob o olhar feminino é desconsiderar também aquele conjunto de filmes elaborados para e consumidos em larga escala pelo público feminino.

Conforme aponta Byars (1991), a dificuldade em considerar a espectralidade feminina está relacionada a uma falta de atenção ao prazer feminino. De fato, muitas feministas concebem o prazer como regressivo e por isso buscam negá-lo através de práticas cinematográficas de vanguarda. “Mesmo quando feministas desenvolveram as técnicas envolvidas na ‘leitura contra a corrente’ de textos convencionais, elas ignoraram os discursos sistematicamente resistentes dentro dos textos e os prazeres encontrados na resistência”²⁷ (Byars, 1991:24).

Em contraponto à análise de Mulvey, muitas teóricas buscaram investigar de que modo a mulher, como espectadora, pode também estar relacionada ao ato de olhar no processo fílmico. Mary Ann Doane (1984) aponta que embora a teoria do olhar masculino tenha sido importante para a compreensão do cinema narrativo clássico, ela reproduz uma tendência da psicanálise em se concentrar na psique masculina em detrimento da feminina. Doane lembra que assim como o espectador masculino postulado pela teoria fílmica é uma construção discursiva, também existe a espectadora feminina como construção do sistema textual. Tendo isso em vista, “como discurso dirigido especificamente às mulheres, que tipo de processo de visualização os ‘woman’s films’ tentam ativar?”²⁸ (Doane, 1984: 68).

Questões como essa orientaram muitas das análises cujo objetivo era se distanciar da teoria determinista do olhar masculino para se concentrar e localizar a subjetividade feminina no processo fílmico. A disposição das feministas em analisar as estratégias do “woman’s films” e em buscar um novo viés para os estudos ilustra um movimento de possível abertura aos textos convencionais. A partir dos anos 80 e 90, muitas feministas começaram a se mostrar mais receptivas com relação aos prazeres do cinema mainstream e se voltaram para análise de gêneros populares, a exemplo do Melodrama (Stam, 2013).

²⁷ “And even as feminists have developed the techniques involved in ‘reading against the grain’ of mainstream texts, they have ignored both the systematically resistant discourses within the texts and the pleasures to be found in resistance”.

²⁸ “As a discourse addressed specifically to women, what kind of viewing process does the ‘woman’s film’ attempt to activate?”.

Esse movimento de abertura possibilitou leituras que reconhecessem a presença de uma certa resistência nos textos, e se desdobrou como uma influência da corrente dos Estudos Culturais. A perspectiva dos Estudos Culturais propiciou um debate sobre as possibilidades de resistência em um mundo midiático. Ao invés de se limitar aos discursos de manipulação ideológica presente nos textos massivos, busca por momentos de subversão e resistência subcultural (Stam, 2013). No ensaio “Encoding and Decoding”, Stuart Hall (1980) refuta a ideia de que os textos midiáticos possuam um significado único, ao contrário, ele sugere que há diferentes possibilidades de leitura de um mesmo texto, que podem variar conforme as experiências, desejos e conhecimento por parte de quem consome esses textos (Stam, 2013). Desse modo, foram lançados outros olhares sobre o espectador, que passou a ser entendido como mais ativo e crítico, não mais o objeto passivo da interpelação, revelando um maior otimismo a respeito da capacidade da audiência de ler contra a corrente. Com relação ao ato cinematográfico, “nem o texto nem o espectador são entidades estáticas, pré-constituídas; os espectadores moldam a experiência cinematográfica e são por ela moldados, em um processo dialógico infinito” (Stam, 2013: 256).

Segundo Byars (1991), ainda que orientadas por essa outra perspectiva e revelando-se mais dispostas a lançar um olhar sobre a cultura massiva, muitas teóricas feministas persistiam na ideia de que as práticas enunciativas do cinema dominante operavam de forma monolítica e repressiva na manutenção do patriarcado. Em contraste, ela defende: “Nós não precisamos de mais uma explicação da vitimização da ‘mulher’ diante do perigoso olhar masculino”²⁹ (Byars, 1991:21). É evidente que a autora não nega os discursos que posicionam a mulher como vítima no processo fílmico, mas diante do extenso escopo de análises que reproduz esse fenômeno, ela busca o outro lado, o momento de subversão.

Anos após a publicação de “Visual Pleasure and Narrative Cinema” e influenciada pela repercussão do seu trabalho, Mulvey reconhece que o cinema hollywoodiano pode não ser tão monolítico o quanto ela tentou apresentar. Sob esse pensamento, ela publica em 1981 o artigo intitulado “Afterthoughts on ‘Visual Pleasure and Narrative Cinema’ inspired by King Vidor’s *Duel in the Sun* (1946)”, no qual o nome já propõe, ela reconhece as críticas formuladas a respeito do seu artigo anterior e reflete sobre suas próprias análises.

A autora explicita que ao analisar o espectador, ela não estava interessada de fato no gênero desse, mas na posição de “masculinização” que o espectador assume diante da imagem

²⁹ “We do not really need yet another explication of the victimization of ‘woman’ by that pernicious male gaze”.

da mulher. Mulvey ainda sustenta sua ideia de que “padrões de prazer e identificação construídos internamente impõem a masculinidade como ‘ponto de vista’” (Mulvey, 2005:381), mas reconhece a importância em desenvolver outras linhas de pensamento, buscando refletir sobre a questão da mulher como espectadora e sobre a questão do Melodrama, por ser um gênero marcado pela centralidade de personagens femininas.

Assim como foi elucidado no primeiro capítulo, o gênero melodramático foi submetido a um processo de reavaliação por parte da teoria e crítica cinematográfica. Um conjunto de teóricas feministas, dentre elas Mulvey, não ignorou esse movimento e também lançou um olhar sobre o Melodrama. Não é por acaso que o gênero é revisitado e reapropriado como uma linha de pensamento também entre as feministas. O Melodrama como gênero cinematográfico chama a atenção por ao mesmo tempo que lida com o universo das emoções dos espectadores, tem o potencial de evidenciar contradições sociais. O gênero despertou a atenção da teoria e crítica feminista de cinema pelo modo que lida com os aspectos da experiência da mulher, marginalizados em outros gêneros (Cook, 2005).

A atenção das feministas certamente não estava voltada para todo o escopo das obras melodramáticas, mas aquelas incluídas na categoria dos “woman’s films”, conferindo mais uma vez um destaque para o conjunto de filmes realizados por Sirk na década de 50. Essas produções se tornaram objetos de investigação crítica por evidenciarem a construção de um ponto de vista feminino que não só movimenta, como domina a narrativa, e por estarem especificamente direcionadas ao público feminino (Cook, 2005).

Embora os melodramas realizados por Sirk estejam inseridos na lógica industrial e suas narrativas sejam caracterizadas por personagens femininas marcadas pelas opressões de uma burguesia patriarcal, eles atraíram a atenção de feministas por se apresentarem com um potencial de subverter a mesma ordem responsável por formá-lo (Byars, 1991). “Reconstituído como objeto do estudo feminista, o Melodrama é útil para nos ajudar a entender como as mulheres são posicionadas sob o patriarcado para que nós possamos formular estratégias de mudança”³⁰ (Cook, 2005: 61).

Segundo Mulvey, o gênero melodramático “lida com o mundo privado das relações sexuais e da família, e representa o ‘outro lado’ do heroísmo implacável de gêneros como o *western*, que marginaliza as mulheres”³¹ (Cook, 2005: 63). Em contraste com os outros

³⁰ “Reconstituted as an object of feminist study, melodrama is useful in helping us to understand how women are positioned under patriarchy so that we can formulate strategies for change”.

³¹ “Deals with the private world of sexual relationships and the family, and represents the ‘other side’ of the stoical heroism of genres such as the western, which marginalize women”.

gêneros, no melodrama direcionado às mulheres (women's picture), a perspectiva masculina é substituída pelo ponto de vista da protagonista feminina, cujos desejos e interesses são trazidos para o primeiro plano.

Em “Afterthoughts...”, Mulvey revisita seu trabalho anterior, fazendo novas considerações ao abordar a questão do Melodrama por meio da análise de *Duel in the Sun* (1946) de King Vidor. O filme, a princípio, é visivelmente um faroeste, no entanto, Mulvey tenta mostrar como a introdução da mulher como elemento central da história pode produzir outro tipo de discurso narrativo, distanciando-se das convenções do faroeste que atribuem à personagem feminina o significado erótico. No caso de *Duel in the Sun*, o drama interior da jovem Pearl presa entre dois desejos conflitantes é o centro do enredo. Embora Mulvey não enxergue muita saída para Pearl dentro do mundo patriarcal no fim das contas, ela ressalta a importância de um novo significado atribuído à personagem feminina:

A mulher deixa de ser o significante da sexualidade (função “casamento”) no tipo “western” de história. A presença feminina, ocupando o centro, permite que a história seja abertamente sobre sexualidade, tornando-se então um melodrama. É como se a lente da narração fizesse um zoom e abrisse a função “casamento” (“e viveram felizes...”), indagando “e depois?”. E, em seguida, focalizasse a figura da princesa (que espera nos bastidores por seu único momento de importância), e perguntasse “o que ela quer?” (Mulvey, 2005:389).

Tanto na análise desse filme, como na atenção especial que dirigiu posteriormente aos melodramas familiares de Sirk, Mulvey se mantém na sua posição de que dentro do cinema narrativo hollywoodiano não há muita alternativa para as mulheres, no entanto, ela vê possibilidades de outros significados na narrativa uma vez que as tramas se desenvolvem a partir da personagem feminina.

Desse modo, a autora reconhece uma dimensão progressista do melodrama familiar, uma vez que desafia, tanto em termos da forma quanto em termos de narrativa, a coerência ideológica do filme, revelando fissuras e contradições que recuperam esses filmes de pertencerem cegamente à ideologia burguesa que os produziu (Mulvey, 1989). No entanto, ela aponta que o melodrama pode servir como uma “válvula de escape” para o capitalismo ao localizar maiores conflitos sociais em termos da esfera do pessoal. Mas conforme sugere Byars, “uma séria consideração sobre o melodrama requer a disposição de olhar para o pessoal como político”³² (Byars, 1991:9).

³² “A serious consideration of melodrama requires the willingness to look to the personal as political”.

Operar como “válvula de escape” pode diluir os atributos progressistas do melodrama, no entanto, Mulvey ainda ressalta seu significado estético e político. Na ausência de vozes femininas, qualquer reconhecimento ganha importância. Conforme expõe Mulvey,

Há uma estranha satisfação em testemunhar a forma como a diferença sexual sob o patriarcado é explosiva e capaz de ativar dramaticamente a violência dentro do próprio âmbito privado, a família. Enquanto os filmes de faroeste e o gângster celebram os altos e baixos enfrentados pelos homens da ação, os melodramas de Douglas Sirk, como as tragédias de Eurípides, explorando a emoção reprimida, a amargura e a desilusão bem conhecidas pelas mulheres, atuam como corretivos³³ (Mulvey, 1989:39).

Assim, ainda que sujeitas à ordem patriarcal, da qual não encontram muita possibilidade de transgressão, as experiências do universo feminino são trazidas à tona, expondo as contradições no interior das instituições que mantêm essa ordem, como a exemplo da família, que ao mesmo tempo que se expressa como o caminho socialmente aceito para a normalidade respeitável, revela-se também como a fonte do desvio, da psicose e do desespero (Mulvey, 1989).

Não apenas a família desponta como um elemento primordial das opressões desse mundo, mas a casa, como o espaço físico fornecido pela família, também atua, de forma figurada, como elemento coibidor das ações da protagonista. O espaço da casa imprime uma atmosfera claustrofóbica, através da arquitetura e dos objetos que formam o cenário, aos quais a narrativa se compromete em atribuir um significado. Assim como o fez Elsaesser, Mulvey também analisou a dimensão estética do melodrama hollywoodiano, constatando também o modo como a *mise en scene* é imprescindível para estabelecer significados dentro da narrativa. A *mise en scene* é a responsável por exteriorizar o que se encontra na esfera do “indizível”, as contradições internas irreconciliáveis e inexprimíveis que tomam conta da protagonista (Mulvey, 1996).

Desse modo, Mulvey reconhece a dimensão autoconsciente do melodrama realizado por Sirk, uma vez que esse lança mão dos dispositivos formais para fornecer comentários sobre a narrativa. “Sirk elabora um cinema em que a imagem em si se expressa mais articuladamente do que os próprios protagonistas, incapazes de se expressarem diante dos códigos de seu ambiente fictício, do poder da censura de Hollywood e das normas do gênero

³³ “ There is a dizzy satisfaction in witnessing the way that sexual difference under patriarchy is fraught, explosive, and erupts dramatically into violence within its own private stamping-ground, the family. While the Western and the gangster film celebrate the ups and downs endured by men of action, the melodramas of Douglas Sirk, like the tragedies of Euripides, probing the pent-up emotion, bitterness and disillusion well know to women, act as a corrective”.

melodramático”³⁴ (Mulvey, 2001). Mulvey indica que embora comprometido com as regras da lógica industrial, Sirk obteve êxito em realizar um cinema complexo e composto por várias camadas. Os códigos visuais empregados, como luz, sombra, cor, movimentos de câmera e a utilização de espelhos atuavam para “quebrar a superfície da tela”³⁵ (Mulvey, 2001). Esse aspecto da obra de Sirk se deve ao seu senso de distanciamento teatral que ele empregou no cinema, opondo-se a tendência do filme de absorver o espectador.

Mulvey indica que essa noção de distanciamento na obra de Sirk tanto desloca o espectador, quanto alterna os significados da mulher. A protagonista, em contradição com a sua sexualidade, lidando com seus desejos e as repressões, entra em tensão com as convenções que atribuem à mulher a função de objeto erótico do prazer visual. A expectativa do prazer voyeurístico do espectador se transforma em constrangimento, uma vez que a protagonista “é submetida ao olhar curioso e lascivo da comunidade intrusa, vizinhos, amigos e familiares, de forma com que o olhar do próprio espectador se torna autoconsciente e incômodo”³⁶ (Mulvey, 1989:75).

Mulvey também volta a sua atenção para a função do “final feliz” no melodrama hollywoodiano. Como uma convenção imposta ao gênero, Sirk de fato confere à maioria dos seus filmes o suposto final feliz, no entanto, conforme aponta Mulvey, ele não deixa de revestir essa “felicidade” de ironia. Quando as possibilidades de satisfação do desejo da protagonista parecem cada vez mais diluídas, a narrativa é bruscamente alterada por uma espécie de *deus-ex-machina*, que confere uma solução inesperada, garantindo o “final feliz”. Desse modo, a ruptura da narrativa expõe a artificialidade da solução, revelando que se trata de uma história de contradição e não de reconciliação (Mulvey, 1989). Segundo Mulvey, “se o melodrama oferece uma fuga da realidade para o público feminino, a ilusão é tão fortemente marcada por armadilhas reconhecíveis, reais e familiares, que a fuga tem mais a ver com um sonho acordada do que com um conto de fadas”³⁷ (Mulvey, 1989:43).

A análise de Mulvey sobre o “final feliz” manifesta algumas ambiguidades sobre o gênero melodramático. Ainda que ela reconheça o aspecto autoconsciente e irônico do

³⁴ “Sirk creates a cinema in which the screen itself speaks more articulately than the protagonist, tongue-tied as they are by the codes of their fictional setting, the powers of censorship in Hollywood at the time, and the norms of the family melodrama genre”.

³⁵ “To break up the surface of the screen”.

³⁶ “Is subjected to the curious and prurient gaze of intrusive community, neighbours, friend and family so that the spectator’s own look becomes self-conscious and awkward”.

³⁷ “If the melodrama offers a fantasy escape for the identifying women in the audience, the illusion is so strongly marked by recognizable, real and familiar traps that escape is closer to a day-dream than to fairy story”.

trabalho de Sirk ao lidar com os dilemas da mulher no interior de um mundo patriarcal, ela ressalta a falta de escapatória, tanto para a protagonista, quanto para a espectadora. Mulvey afinal esclarece que “ainda que a heroína resista às pressões da sociedade, as leis inconscientes do patriarcado a alcançam no final”³⁸ (Mulvey, 1989:43).

De fato, muitas feministas identificam também em suas análises as contradições presentes nos melodramas familiares, assim como em outros textos massivos. No entanto, a lógica verificada no melodrama de que “a mulher que age de acordo com os seus desejos, desafiando a conformidade, sofre”³⁹ (Cook, 2005:62) reafirma o viés conservador desses filmes, ao qual as feministas tanto se opõem. Como um contraponto, Byars (1991) não nega que o melodrama possa funcionar reforçando a ideologia dominante, mas ela se esforça em desenvolver uma leitura que possa oferecer alguma saída à personagem. A autora analisa que realmente “o melodrama doméstico não pode terminar com a sua protagonista feminina seguindo uma vida independente e sozinha (leia: sem um homem), mas ainda que a solução consista em fornecer-lhe um par, [...] só pode ser alcançada através da ação de uma personagem feminina, geralmente a protagonista”⁴⁰ (Byars, 1991:106).

Assim, embora a maior parte da crítica feminista tenha se detido à vitimização da mulher no discurso hollywoodiano, Byars (1991) sugere a presença de “resisting voices” mesmo no interior da produção hollywoodiana. Assumindo que o melodrama apresenta tanto o potencial conservador, quanto o subversivo, Byars indica que a atitude de recuperar essas vozes se trata de uma questão de leitura. Isso porque ainda que os textos tentem delimitar o seu significado, eles não podem controlar completamente suas próprias leituras. Como afirmou Modleski, “interpretação envolve uma luta pela sobrevivência”⁴¹ (Modleski *apud* Byars, 1991:23).

Mayne (1985) aponta em uma mesma direção sobre as demais possibilidades de análise, afirmando que “dada a obsessão do cinema clássico pela hierarquia sexual, a crítica feminista poderia se deter à tarefa óbvia de reunir cada vez mais evidências da exclusão e vitimização das mulheres, ou poderia empreender o projeto mais complexo e desafiador de

³⁸ “Even if a heroine resists society’s overt pressures, its unconscious laws catch up with her in the end”.

³⁹ “The woman who acts on her desires, challenging conformity, suffers”.

⁴⁰ “The female-oriented melodrama cannot end with its female protagonist continuing a life independent and alone (read: without a man). But although the solution provides her with a mate [...] the solution may be obtained only through the action of a female character, generally the protagonist”.

⁴¹ “Interpretation involves a struggle for survival”.

examinar as contradições dos filmes clássicos”⁴² (Mayne *apud* Byars, 1991:14). Cook (2005) sinaliza que há um pessimismo na forma com que a crítica feminista lida com o melodrama. Ao invés de enfatizar o modo pelo qual o melodrama frustra o desejo feminino, ela ressalta o aspecto positivo de que ao menos ele evidencia a possibilidade do desejo feminino.

Segundo Byars (1991), a teoria psicanalítica que influenciou grande parte da teoria e crítica feminista não é suficiente para explicar as possibilidades de intervenção e de resistência nos textos. Embora a psicanálise forneça um importante material para a análise de filmes, Byars se desvencilha dessa teoria a fim de fornecer as ferramentas para resistir às noções dominantes de “mulher”. “Como feminista influenciada pela abordagem dos estudos culturais, eu analiso textos fílmicos, procurando suas contradições internas e a presença (potencial) de fortes vozes femininas que resistem ao domínio patriarcal. Eu analiso luta”⁴³ (Byars, 1991: 14).

⁴² “Given classical cinema’s obsession with sexual hierarchy, feminist film critics could choose the somewhat obvious task of amassing more and more evidence of women’s exclusion and victimization, or they could undertake the more complex and challenging project of examining the contradictions in classical films”.

⁴³ “As a ‘recuperative’ feminist and a cultural studies scholar, I examine film texts, looking for their internal contradictions and for the (potencial) presence of strong feminine voices that resist patriarchal dominance. I examine struggle”.

3. A DIMENSÃO MELODRAMÁTICA NA ESTÉTICA DE TODD HAYNES

Nos capítulos anteriores, buscamos desenvolver uma ideia ampla sobre as questões que envolvem o Melodrama. Elaboramos uma contextualização histórica para sua emergência como gênero e como imaginação, abordamos seus aspectos estéticos e temáticos, e sobretudo, nos concentramos em expor um conjunto de análises que se inserem em um contexto de reavaliação do gênero melodramático. Desse modo, temos agora um ponto de partida para finalmente nos adentrarmos na análise dos filmes desenvolvidos por Todd Haynes que figuram os objetos desse trabalho, *Longe do Paraíso* (2002) e *Carol* (2015).

Conforme exposto anteriormente, os melodramas elaborados por Sirk na década de 50 eram marcadamente populares, consumidos como um mero produto da cultura de massa, dirigido sobretudo ao público feminino. Por tais aspectos, não obtiveram êxito por parte da crítica na época em que foram lançados, tendo sido reavaliados anos depois. O diretor Todd Haynes, no entanto, entrou em contato com a obra de Sirk quando essa já se encontrava em um âmbito mais valorizado. A primeira experiência do diretor com os melodramas sirkianos não se deu na época dos seus respectivos lançamentos, mas no contexto da universidade, quando já era conferido a esses filmes um valor intelectual.

Longe do Paraíso (Far From Heaven) é um filme de 2002 realizado por Todd Haynes, cujos aspectos narrativos e estéticos fazem referência explícita aos melodramas domésticos da década de 50, sobretudo, ao filme *Tudo que o Céu Permite* (All That Heaven Allows, 1955), de Douglas Sirk. O filme de Haynes se passa em um subúrbio de Hartford, Connecticut e o ano é 1957, Era Eisenhower⁴⁴ (como sublinha o plano em que Frank assiste na TV um discurso do presidente). A protagonista é Cathy Whitaker (Julianne Moore), uma dona de casa da classe média alta, branca, esposa e mãe de dois filhos. Cathy e seu marido Frank Whitaker (Dennis Quaid) formam o casal modelo da família heteronormativa que obteve êxito no capitalismo. No desenrolar da narrativa, Cathy descobre que seu marido se envolve com homens e enquanto enfrenta dificuldades no seu casamento com Frank, ela se aproxima de seu jardineiro, Raymond Deagan (Dennis Haysbert). A alusão a *Tudo que o Céu Permite* (1955) já é expressa no próprio título. Enquanto Sirk confere uma ironia vislumbrando “all that heaven allows”, Haynes, com a distância de 50 anos, afirma diretamente o quanto estamos ainda “far from heaven” e que talvez as coisas não tenham mudado tanto assim.

⁴⁴ Presidente dos Estados Unidos de 1953 até 1961.

O movimento de resgate e de apropriação do gênero melodramático não é um mero acaso na obra de Haynes. Conforme descreve Barbosa (2010), ainda que o diretor tenha trabalhado ao longo de sua carreira dentro de circuitos de produção mais independentes, distante da lógica da indústria hollywoodiana, suas realizações sempre partiram das imagens, sons e sensibilidades da cultura de massa. Os elementos que Haynes resgata dessa cultura de massa do passado não são meramente citados em seus filmes, mas são a sua fonte e matéria-prima e de fato o que os constituem, são a essência das suas obras (Barbosa, 2010). Ao percorrermos sua filmografia, nos deparamos com essas imagens da cultura de massa: a televisão sensacionalista, o filme *noir*, a ficção científica e os filmes de horror B, o melodrama da década de 50, a rádio, a música pop, o videoclipe, bonecas Barbie, o *glam rock*, a música folk.

No campo teórico, a cultura de massa⁴⁵, pelo menos até a emergência dos estudos culturais, esteve fortemente associada a uma forma alienante, divergindo-se de uma suposta alta cultura. Os produtos da cultura de massa eram relegados a um estatuto desqualificante uma vez compreendidos como meros artigos de consumo dirigidos a um público massivo. Haynes, contrapondo-se a essa lógica, busca dissecar aquelas formas da cultura de massa em seus filmes de modo justamente a extrair o que há de potencialmente político nesse material. Do mesmo modo que o cinema como forma cultural em ascensão transitou entre o “mais poderoso instrumento do conformismo moral, estético e político” (Duhamel, 1931, *apud* Stam, 2000:84) e um “veículo para a consciência revolucionária” (Benjamin, 1936 *apud* Stam, 2000:86), por que não realizar o mesmo movimento com os demais elementos da cultura de massa? Por que não buscar seus sentidos políticos? A política estética de Todd Haynes não está em eleger como protagonistas o proletariado ou os economicamente miseráveis, mas os astros do rock e as donas de casa da classe alta norte-americana dos melodramas hollywoodianos. Ao lançar mão desses elementos, o cinema de Haynes busca “elevantar a cultura de massa de gerações passadas a material de uma arte fortemente política do presente” (Barbosa, 2010:51), como esse trabalho busca evidenciar.

O interesse específico pelo melodrama sirkiano advém justamente do reconhecimento de que aqueles filmes conseguiam ao mesmo tempo reunir crítica social e identificação popular. De toda filmografia de Haynes, é possível captar sua preocupação em combinar seu

⁴⁵ Destacam-se os pensadores da Escola de Frankfurt, Theodor Adorno e Max Horkheimer (1944), que elaboraram de forma pessimista uma crítica da cultura de massa. Preocupavam-se com os efeitos do que denominaram como “indústria cultural”, na qual identificaram um enorme potencial para a alienação, apatia e conformismo e consequente manipulação das massas.

interesse por conteúdo político com seu desejo de promover uma resposta emocional aos seus trabalhos. Em uma de suas entrevistas, Haynes relata sobre como ficou surpreso com a reação do público diante de *Longe do Paraíso*: “Eu fiquei impressionado com aquela transição, com o quão rápido poderia passar de uma autoconsciência brechtiana das referências para a construção da emoção pura. Eu penso que isso diz muito sobre a experiência melodramática”⁴⁶ (Haynes, 2013:154). Haynes aponta dessa forma a possibilidade de transitar entre momentos de distanciamento crítico e outros de intensa identificação afetiva em um mesmo filme.

O distanciamento na obra de Haynes é deflagrado através da sua construção insistentemente artificial e do seu caráter marcadamente experimental. Em seu primeiro filme, o curta-metragem *Superstar: A História de Karen Carpenter* (1988), nos deparamos com bonecas Barbie “interpretando” os personagens. No entanto, o próprio diretor aponta que esse aspecto artificial, como a estratégia de usar bonecas, e todo o aspecto formal do filme quanto ao resgate de linguagens como o docudrama da TV sensacionalista e o videoclipe, não impedem que haja também um envolvimento por parte do público. Assim, ainda que o filme nos dê todas as pistas de que se trata de uma sátira, ele promove um encontro emocional do espectador com a personagem de Karen. Segundo Haynes,

a única maneira que *Superstar* funciona é através de um enorme truque: o filme faz você pensar que você está prestes a se divertir assistindo a uma história condescendente, mas na verdade, o objetivo é fazer você esquecer que está assistindo àquelas bonecas e formar uma estranha e inesperada conexão emocional com uma história incrivelmente triste⁴⁷ (Haynes, 2014:123).

Embora esse mecanismo de transição entre autoconsciência e envolvimento emocional permeie a obra de Todd Haynes como um todo, *Longe do Paraíso* (2002) desponta como um dos seus filmes mais acessíveis e um dos que provoca com maior facilidade uma identificação afetiva com o público. O filme é o seu quarto longa-metragem sucedendo *Poison* (1991), *Safe* (1995) e *Velvet Goldmine* (1998), e foi o que alcançou maior popularidade e consequentemente maior sucesso comercial - ainda que produzido sob parâmetros independentes -, tendo arrecadado uma bilheteria de aproximadamente 16 milhões de dólares

⁴⁶ Entrevista concedida a Rob White em 2012. No original: “I was just astounded by that switchover, how quickly it could go from self-conscious Brechtian awareness of the sources and the construction to pure emotion. I think that says so much about the melodramatic experience”.

⁴⁷ Entrevista concedida a revista *American Cinematographer* em 2002. No original: “The only way *Superstar* works is through an enormous trick: it makes you think you’re about to have a laugh riot watching a condescending story, but in fact, the goal of the film is to make you forget you’re watching dolls and form a weird, unexpected emotional connection to what is an incredibly sad story”.

somente nos EUA (IMDb) e acumulado várias indicações a prêmios, dentre elas quatro ao Oscar.

3.1 O duplo registro na estética de Todd Haynes

Diante do que foi exposto, vemos que a obra de Haynes permite deslocar o espectador de um registro de identificação afetiva a outro de distanciamento crítico. Para sustentar a análise sobre os filmes aqui propostos, *Longe do Paraíso* (2002) e *Carol* (2015), e melhor compreender de que forma os filmes são atravessados por esses dois registros, lanço mão da análise elaborada por Steven Shaviro (2015) que propõe uma teoria do fascínio cinematográfico.

A premissa de Shaviro em seu livro *O Corpo Cinematográfico*, lançado originalmente em 1993, está em negar a concepção de que o aparato cinematográfico é sobretudo um meio de reprodução ideológica, e, contrariamente, defender o cinema como um meio primordialmente visceral e capaz de produzir e multiplicar “linhas de fuga”⁴⁸. O autor procura engajar novas correntes no pensamento crítico acerca da experiência cinematográfica, confrontando-se com as teorias do cinema tão em voga que se concentram exclusivamente nas questões de forma, significado e ideologia, como a exemplo da psicanálise. Consideramos que os filmes escolhidos para a análise nos possibilitam articular entre a perspectiva sugerida por Shaviro e a perspectiva da psicanálise a qual ele tanto se opõe, uma vez que proporcionam uma alternância entre desconfiança e fascínio pelas imagens e sons.

Destacamos anteriormente que os melodramas familiares na época de seus respectivos lançamentos, nos anos 40 e 50, eram constantemente menosprezados pela crítica cinematográfica. Tamanha resistência aos melodramas estava vinculada a uma forte tendência em demarcar as distâncias entre o gênero popular e o cinema crítico. Enquanto o gênero popular, aqui exemplificado pelo melodrama, era aquele que provocava respostas afetivas no público, que se envolvia emocionalmente com o filme; o cinema crítico e político era aquele que se propunha a provocar reflexões no público. O sentimentalismo exacerbado e a

⁴⁸ Expressão desenvolvida por Deleuze e Guattari que advém da teoria/prática da Esquizoanálise, cuja preocupação é analisar os modos de subjetivação de sujeitos e grupos em suas relações com as instituições e o mundo. Deleuze e Guattari propõem que indivíduos e grupos são atravessados por três tipos de linhas, são elas: as de segmentaridade dura, as de segmentaridade maleável e as linhas de fuga. O primeiro conjunto de linhas é o responsável por estabelecer as dualidades sociais, que nos estratificam, são as linhas de controle e enquadramento. O segundo conjunto, o das linhas maleáveis, é mais flexível, possibilitando variações e desestratificações relativas. O terceiro conjunto, o das linhas de fuga, possibilita por sua vez uma ruptura, um rompimento total (mesmo que momentâneo) das estratificações estabelecidas, é através dessas que o desejo encontra a possibilidade de fluir.

possibilidade do prazer cinemático encontrados no melodrama eram compreendidos como instrumentos de alienação e conformismo.

Vemos se delinear, sobretudo nos anos 60 e 70, uma orientação do cinema que se propunha mais político, cuja fundamentação se encontrava principalmente no modelo estético elaborado por Bertolt Brecht, que por sua vez, iniciara a partir dos anos 30, uma crítica ao teatro dramático burguês (Stam, 2013). Dentre os princípios de Brecht, pensados à luz do teatro mas transpostos posteriormente ao cinema, estavam a noção de *efeito de estranhamento* (*Verfremdungseffekt*), que opunha-se à ideia de identificação e empatia; e a noção de reflexividade, pensada como uma técnica na qual o meio revela os princípios de sua própria construção (Brecht *apud* Stam, 2013). Essas noções eram empregadas no intuito principal de despertar o espectador e provocar-lhe a ação, retirando-o da passividade e evitando sua absorção pela imagem.

Mas vale ressaltar que ao elaborar as bases para um teatro anti-burguês, ainda que se opondo às técnicas da identificação, Brecht não negou os prazeres ao espectador. Pelo contrário, rejeitou a dicotomia entretenimento-educação e assumiu o seu teatro como uma forma de entretenimento (Stam, 2013). Contudo, é possível observar que muitos dos realizadores que se apoiaram no modelo brechtiano foram um tanto radicais quanto às possibilidades do prazer cinemático, tendo inclusive se afastado de certa forma dos princípios de Brecht. Como abordado anteriormente, Laura Mulvey, teórica e realizadora, foi uma das que declaradamente analisou o prazer com vistas a destruí-lo e propunha um cinema alternativo de vanguarda estética e político que negasse os prazeres convencionais do cinema.

O modelo brechtiano influenciou não apenas realizadores ao redor do mundo, mas uma grande parte da teoria e crítica cinematográfica, que se concentrou em manter-se afastada do seu objeto para analisá-lo. Shaviro, em *Corpo Cinemático*, critica profundamente a posição da teoria com relação ao seu objeto, acusando-a de uma “rejeição fóbica”. Segundo ele, os textos fundadores da teoria psicanalítica e pós-estruturalista do cinema lançam sobre os filmes um olhar quase automático de suspeita e de negação, como se prometessem “resistir às seduções insidiosas do filme”.

Ela (a teoria) tenta manter a maior distância possível de seu objeto, seja com o propósito de louvá-lo ou condená-lo ou ainda observá-lo friamente, traçar suas superfícies ou analisar suas estruturas secretas, reafirmar sua singularidade ou situá-lo em um contexto mais amplo. Essa tentativa “científica” de se afastar é especialmente problemática no caso da teoria do cinema, cujo “objeto” não são somente os filmes em particular, mas todo o processo de assistir ao filme (Shaviro, 2015:20).

Desse modo, vemos que Shaviro sugere ser muito problemático esse posicionamento assumido pela teoria, uma vez que acaba por desconsiderar o processo de assistir ao filme e as implicações do filme como um meio visceral que produz afetos. Tamanho é o medo de ser afetada e tocada pelas formas visuais, que a teoria, ao se posicionar distante do objeto, ignora a condição primordial do cinema como um “*medium* vívido” capaz de provocar “reações corpóreas de desejo e medo, prazer e nojo, fascínio e vergonha” (Shaviro, 2015:6).

Sua teoria do fascínio cinematográfico desponta, portanto, como uma alternativa radical ao paradigma psicanalítico. Enquanto a psicanálise se concentrou na especificidade do cinema como produtor de significados, Shaviro traz para o primeiro plano as respostas afetivas ao cinema, sugerindo que antes de qualquer significado, o cinema é um meio produtor de afetos. No entanto, é possível observar que o autor, apontando os radicalismos do modelo psicanalítico, também é um tanto radical ao se opor a ele, sugerindo até mesmo que esse seja totalmente abandonado. Um dos textos que ele acusa é o já citado aqui “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, de Laura Mulvey. Segundo ele, a autora acaba por elaborar uma análise ainda mais totalizadora e monolítica do que os próprios filmes que ela buscou analisar. Contudo, Shaviro não reconhece devidamente as intenções de Mulvey, nem o lugar de onde ela fala. O autor afirma que, ao explorar uma perspectiva outra do cinema, ele não tinha o objetivo de estabelecer uma “verdade” sobre a experiência e o aparato cinematográfico, mas de “seguir essas imagens em sua sedutora fuga de tais verdades” (Shaviro, 2015:36).

Assim como Shaviro é levado a elaborar sua crítica por inquietações pessoais e pelo seu descontentamento com os paradigmas teóricos em voga, também é Mulvey. Da mesma forma, ela não tinha a pretensão em elaborar uma verdade única que pudesse se aplicar a todo o aparato cinematográfico. Sua posição de forte rejeição com relação ao cinema convencional, oferecendo pouco espaço para uma possível contra argumentação, derivava das suas inquietações diante da representação feminina nos textos midiáticos e da influência dos movimentos políticos de luta feminista, que colocaram em questão o seu amor pelo cinema hollywoodiano. O que nos interessa dessa discussão, sobretudo, é mostrar que essas perspectivas, por mais que se apresentem como opostas, não se anulam, e compreender de que modo elas podem ser complementares nas análises dos filmes de Todd Haynes.

Vimos que a partir da análise dos “*woman’s films*”, sobretudo do melodrama, Mulvey, dentre outras feministas, “libertam” de uma certa forma o cinema hollywoodiano do seu aspecto totalizante, buscando identificar alternativas para o prazer feminino no cinema convencional. Ao localizar personagens femininas no centro das narrativas, os melodramas atribuem outros significados à mulher para além dos apontados anteriormente por Mulvey.

Contudo, diante do conjunto de análises já exposto nesse trabalho, fica evidente que o movimento de revalorização do melodrama incidiu insistentemente nos aspectos formais e estilísticos do gênero. O caráter artificial, construído e distanciado dos filmes de Sirk foi “descoberto” pela crítica e apreendido como o indício de uma dimensão auto-questionadora e irônica do gênero melodramático. Mulvey aponta:

O melodrama, o gênero da *mise en scène*, o local das emoções que não podem ser expressas em muitas palavras, concentrou muitas das abordagens críticas à Hollywood que buscaram encontrar um modo de decifração para ler a imagem na tela. Personagens podem se tornar códigos e lugares podem se tornar padrões. Olhar para a tela é como olhar para um quebra-cabeça de crianças, que camufla objetos secretos em sua imagem⁴⁹ (Mulvey, 1996:29).

É possível identificar nesse trecho a tamanha importância atribuída à *mise en scène* na construção de sentidos no melodrama. A teoria e crítica cinematográfica se esforçou em sublinhar o quanto as formas visuais eram revestidas de significados, sendo disponibilizadas na tela como uma espécie de conjunto de códigos a serem decifrados pelo espectador. Elsaesser e Mulvey ressaltaram o modo pelo qual os códigos visuais como luz, sombra, cor e enquadramento conferiam sentido à narrativa, mas a capacidade desses mesmos códigos visuais de conferirem emoção e evocar respostas afetivas no público foi pouco considerado. Pelo contrário, conforme apontou Mulvey, era justamente através do envolvimento que o melodrama poderia perder o seu potencial como crítica social, uma vez que poderia oferecer uma fantasia escapista, a qual por fim não resultava em uma verdadeira satisfação para o público feminino.

No entanto, diretores como Fassbinder e Haynes que, admirados pela obra de Sirk, realizam o seu próprio movimento de reapropriação, não estão interessados apenas em explorar o modo pelo qual as contradições sociais irrompem das formas visuais nesses filmes, mas estão também focados em explorar o modo pelo qual estabelecem identificação com o público. Shaviro (2015), ao se debruçar sobre *Querelle* (Fassbinder, 1982), esclarece:

A recusa em apresentar envolvimento e distanciamento como sendo contraditórios é uma das coisas que faz de *Querelle* um trabalho pós-moderno exemplar. O paradigma crítico moderno vê envolvimento ou fascinação como um estado de mistificação ideológica, e usa o efeito de distanciamento como uma ferramenta para desfazer tal estado. [...] Em contraste com o paradigma brechtiano, em *Querelle* e outras obras pós-modernas, o efeito de distanciamento não liberta a audiência do envolvimento no espetáculo, mas funciona, ele mesmo, como um novo modo de cumplicidade (Shaviro, 2015:190).

⁴⁹ “The melodrama, the genre of *mise en scène*, site of emotions that cannot be expressed in so many words, concentrated critical approaches to Hollywood that had tried to find a deciphering mode of reading the image on the screen. Characters could become ciphers and places could become patterns. Looking at the screen could be like looking at children’s puzzle pictures, which camouflage secret objects into their overt image”.

De forma análoga, queremos apontar aqui que tal mecanismo pode também ser identificado na filmografia de Haynes. Entretanto, os filmes os quais nos propomos analisar, *Longe do Paraíso* (2002) e *Carol* (2015), parecem levar ainda mais a sério a estratégia de não opor envolvimento e distanciamento, mas pelo contrário, utilizá-los simultaneamente, tornando-os cúmplices na narrativa.

Barbosa (2010) sugere a presença de um tom ensaístico que percorre toda a filmografia de Haynes, nos mais variados graus. A construção estética nos filmes de Haynes permite que argumentos sejam apresentados e posições sejam explicitadas, configurando uma espécie de “ensaio cinematográfico”. Segundo Uhlich,

A natureza acadêmica de sua conversa vem duplicar-se na estrutura de seus filmes, onde personagens, diálogos, referências culturais, movimento de câmera, etc., comentam sobre a ação como em um ensaio. [...] É uma experiência muito literária, um cinema onde você sente (ou lê) através das ideias, ao contrário da ocorrência mais banal onde a passividade do espectador é a ordem do dia. Devo, portanto, indicar claramente que os filmes de Haynes não são para todos (Uhlich *apud* Barbosa, 2010:49).

Ousamos dizer que, dentre a filmografia de Haynes, *Longe do Paraíso* e *Carol* sejam os que mais se desvencilham desse suposto tom ensaístico. Esses filmes são capazes de acessar com maior facilidade o público, devido ao seu caráter mais visceral, e ao contrário do que Uhlich apontou, eles podem ser para todos, sem abandonar, no entanto, a capacidade de expressar argumentos e incorporar conteúdo político. Conforme apontou Barbosa (2010) ao analisar *Longe do Paraíso*, mas aqui estendemos para *Carol*, “trata-se do tipo de artefato cultural que possibilita diferentes ‘níveis’ de leitura e acesso” (Barbosa, 2010:54).

Como assinala Barbosa (2010), a um primeiro olhar, o espectador de *Longe do Paraíso* pode considerá-lo um filme até bastante banal e linear. No entanto, quando esse espectador conhece previamente o universo ao qual o filme se remete – os melodramas hollywoodianos de Douglas Sirk – e a própria filmografia de Haynes, ele é capaz de atingir outros níveis de percepção e estabelecer outro tipo de relação com a obra, percebendo que *Longe do Paraíso* não se trata nem um pouco de um filme banal. Mas também, mesmo que o espectador desconheça esse universo, o filme é capaz de acessá-lo, diferentemente do que ocorre com os filmes anteriores de Haynes, com os quais é possível se conectar mais facilmente se já temos a sua filmografia como um referencial. A construção estética marcadamente elaborada de *Longe do Paraíso* é capaz de encantar o espectador mais leigo e mesmo que esse não possua as ferramentas necessárias para decifrar os códigos presentes na imagem elaborada por Haynes, ele consegue facilmente identificar as questões políticas que estão em jogo no filme: gênero, sexualidade e raça.

Fenômeno semelhante pode ocorrer com *Carol*. O filme dirigido por Haynes em 2015 é o primeiro projeto que o diretor não desenvolve, nem assina o roteiro, o projeto já estava há alguns anos em andamento quando Haynes foi convidado a dirigi-lo. Quem assina o roteiro é Phyllis Nagy que realiza uma adaptação do livro *The Price of Salt*, escrito por Patricia Highsmith e lançado em 1952. Ambientado em Nova Iorque na década de 50, o filme narra a trajetória de Carol Aird (Cate Blanchett), uma mulher da classe média alta que passa por um difícil processo de divórcio com Harge Aird (Kyle Chandler). No meio desse processo, Carol se encanta por Therese Belivet (Rooney Mara), uma mulher bem mais jovem, com quem começa a desenvolver um relacionamento amoroso. O envolvimento das duas começa a gerar desconfiças no ex-marido de Carol, que acaba por impedir que ela veja sua filha Rindy. À primeira vista, o filme pode ser consumido como um produto de fácil absorção pelo público e lido como uma narrativa linear, bastante simples. Desse modo, o espectador que desconhece a obra de Haynes consegue estabelecer um vínculo com o filme e é capaz de ficar fascinado com a beleza das imagens e sons, mas sua percepção quanto aos códigos empregados na imagem possivelmente não será tão aprofundada.

Observamos assim, que esses dois filmes são capazes de proporcionar ao espectador uma experiência cinemática que se dá na ordem do fascínio. Provavelmente, aqueles que entram em contato pela primeira vez com a obra de Haynes através desses filmes não vão prontamente ocupar-se de decifrar os significados imersos na imagem. No entanto, embora o diretor Todd Haynes construa uma imagem com a qual o espectador possa se envolver de imediato, ao mesmo tempo, ele se encarrega de logo sugerir ao espectador algumas pistas de como os seus filmes devem ser assistidos. Simultaneamente, portanto, Haynes solicita do espectador envolvimento, mas atenção às imagens. Mas o que são essas pistas? No próprio trailer de *Longe do Paraíso*, o espectador é confrontado com os seguintes questionamentos: “O que está sob a superfície?” (What lies under the surface?), “O que se esconde atrás das paredes?” (What hides behind the walls?). É evidente que esses letrados nos remetem diretamente à narrativa do filme, mas não só. Haynes nos convida a olhar além da superfície, o que significa olhar além das convenções. Mas nesse caso, não se trata apenas das convenções sociais, daquilo que cerca a vida dos personagens do filme e os impede de realizar seus desejos, trata-se também das próprias convenções do cinema. O que está por trás da bela imagem construída de *Longe do Paraíso*? É esse questionamento que Haynes lança ao espectador, para que esse fique atento às imagens e aos seus possíveis significados.

Já no próprio filme, ainda nos primeiros minutos, nos deparamos com mais uma possível pista. Após sermos apresentados aos personagens, o casal Mr. e Mrs. Whitaker, e

veremos a descrição de Cathy (Julianne Moore) como a perfeita dona-de-casa, esposa e mãe, assistimos a uma típica cena da sua rotina: Mrs. Whitaker dá um beijo de despedida no seu marido que está indo para o trabalho. O beijo, no entanto, é interrompido com um *flash* que invade subitamente a tela. Assim como o casal não consegue prever o *flash* e nem ver a câmera antecipadamente, o espectador também não, portanto, a nossa reação é similar à da personagem, nós também levamos um susto e somos despertados, o *flash* interrompe o nosso envolvimento. É o quadro seguinte que revela a fonte do *flash*, a câmera de um fotógrafo (Jason Franklin) que acompanha a Sra. Leacock (Bette Henritze), uma jornalista do Weekly Gazette. Vemos desse modo que a câmera, que faz parte da diegese fílmica, dispara um *flash* que se converte na própria tela do cinema. Assim como a jornalista e o fotógrafo espiam e invadem repentinamente a rotina desse casal, nós espectadores podemos nos dar conta de que ocupamos a mesma posição, nós somos cúmplices ao espiar a vida desse casal. Ainda, após o disparo do *flash*, a Sra. Leacock diz “Peço desculpas, Mrs. Whitaker, mas as cenas espontâneas são sempre as melhores” (I do apologize, Mrs. Whitaker, but candid views are always the best). É possível atribuímos a essa frase um tom bastante irônico, uma vez que no decorrer do filme, é possível perceber que nada há de espontâneo, tanto a linguagem do filme quanto os personagens nos remetem a um universo de artificialidade e aparências.



Figura 1 - O *flash* se converte na própria tela do cinema

Em *Carol* (2015), Todd Haynes também deixa algumas pistas ao espectador desde o começo. Durante os créditos iniciais do filme, somos expostos à uma geometria que pode nos remeter a uma forma arquitetônica, uma forma a qual não conseguimos identificar prontamente o que é, mas que nos parece bela e harmônica a um primeiro olhar. A imagem é ainda acompanhada pela trilha composta por Carter Burwell e a relação estabelecida entre essa imagem e o som revela o elaborado senso estético que permeia a filmografia de Haynes

como um todo. Ousamos dizer que logo nos créditos iniciais somos colocados diante de uma experiência estética capaz de exercer uma espécie de fascínio sobre o espectador. No entanto, esse fascínio é logo e bruscamente quebrado quando Haynes finalmente revela que aquela forma bela e harmônica não passava de uma estrutura metálica presa ao chão localizada na saída do metrô de Nova York. Desse modo, é possível observar, que já desde os créditos, o diretor sugere ao espectador o que se passa em sua obra, uma alternância entre o fascínio e o estranhamento. E mesmo que *Carol* (2015) possa parecer um filme linear, fácil de compreensão e até mesmo bastante naturalista, Haynes nos desloca mais uma vez para um universo da artificialidade e das aparências, despertando a atenção do espectador de que as imagens não são simplesmente o que parecem e de que é preciso enxergar através da superfície. Essa passagem inicial do filme é também um exemplo bem explícito de como Haynes consegue ressignificar as coisas, dando a elas um sentido estético, em outras palavras, o diretor é capaz de elevar um elemento banal a material ou objeto de arte.



Figuras 2.1 e 2.2 - A experiência estética é bruscamente quebrada

Nos primeiros minutos de filme, há uma outra cena na qual Haynes pontua aspectos sobre o seu próprio filme. É a cena em que Therese (Rooney Mara) está com amigos e eles assistem, de dentro da sala de projeção, ao filme *Crepúsculo dos Deuses* (1950), de Billy Wilder. Um dos amigos, Dannie (John Magaro), está tomando notas sobre o filme e revela que é a sexta vez que assiste, pois está buscando “correlacionar as falas das personagens com o que realmente estão sentindo” (“charting the correlation between what the characters say and how they really feel”). Essa fala certamente não aparece como um mero acaso, mas é carregada de significado e está associada, não apenas a um importante aspecto da narrativa construída por Haynes, mas também à própria dimensão melodramática presente na obra. A fala descreve não apenas a postura que Dannie assume diante do filme de Billy Wilder, mas aponta que essa é justamente a postura que nós mesmos como espectadores de *Carol* (2015)

devemos assumir, dispendo-nos a observar as lacunas que existem entre as falas e os gestos das personagens, que acabam por revelar o que não pode ser dito.

Essas pistas sugeridas por Haynes, tanto em *Longe do Paraíso* como em *Carol*, não buscam romper por completo o envolvimento e o encantamento do espectador com relação a obra, mas buscam deter a atenção do espectador por um determinado momento para que esse consiga perceber as demais camadas que envolvem esses filmes. Como dito anteriormente, esses filmes possibilitam vários níveis de leitura e, conforme apontou Haynes sobre *Longe do Paraíso* (e mais uma vez estendemos para *Carol*), esses filmes conseguem funcionar de modo semelhante à arte popular, que Haynes descreve como aquela que “trabalha em direção à clareza emocional, e há todas essas camadas que você pode descascar, mas, no fim das contas, precisa funcionar de uma maneira imediata”⁵⁰ (Haynes, 2014:147). Os filmes de Haynes no geral não se aproximam, nem tentam se aproximar desse aspecto imediato da arte popular, mas em *Longe do Paraíso* e *Carol* esse aspecto se torna bastante evidente.

É através do referencial melodramático que Haynes encontra a possibilidade de acessar tão imediatamente o público e de ao mesmo tempo elaborar uma imagem tão cheia de significados políticos. O diretor, em entrevista, conta a história de uma amiga que assistia à *Longe do Paraíso* com a sua filha de apenas três anos. Ao final do filme, a criança chorou e perguntou “Mamãe, por que a moça legal não pode ficar com o moço legal?” (Haynes, 2013: 155). Diante desse exemplo, observamos que Haynes, servindo-se de uma forma popular do passado, constrói hoje uma imagem capaz de comunicar no nível mais básico. As diversas camadas que Haynes elabora em seu filme no que concernem às questões de gênero, sexualidade e raça, certamente não são assimiladas por uma criança de três anos, mas a maneira pela qual o filme é construído, de forma a permitir o acesso imediato do público, leva até mesmo uma criança a se confrontar com as questões “Por que é tão difícil que duas pessoas fiquem juntas? O que tanto as impede de viverem seus desejos?”.

Na realidade, não há nada mais clichê do que uma história de amor como engrenagem de uma narrativa cinematográfica, mas ao mesmo tempo nada é mais universal e envolvente do que o tema do amor. Tanto em *Longe do Paraíso*, quanto em *Carol*, Haynes explora em primeiro plano o simples fato de duas pessoas se apaixonarem. O diretor lança mão de um tema tantas vezes já visto na tela do cinema, e o complexifica ao abordar tantas questões de uma só vez que impedem que o amor se realize. Diante desses filmes, mesmo que o

⁵⁰ “Work toward emotional clarity, and there are all these layers that you can peel off, but ultimately, it has to function in an immediate way”.

espectador tenha uma compreensão do mundo e reconheça o universo no qual os personagens se encontram aprisionados, em um nível mais imediato, ele acaba se confrontando com as mesmas questões da criança de três anos “Por que tem que ser tão difícil viver esse amor?”.

Diferentemente de *Longe do Paraíso*, em *Carol* não se vê tão explicitamente as referências ao melodrama sirkiano. No entanto, o filme sem dúvida parte também do movimento de Haynes de lançar mão das temáticas e estéticas melodramáticas, apropriando-se de uma forma do passado, para lançar um olhar sobre o presente e o futuro. É a terceira vez que vemos Todd Haynes explorar o melodrama e eleger como protagonistas mulheres da classe média alta norte-americana que enfrentam algum tipo de dilema quando confrontadas pela sociedade. Primeiro em *Safe* (1995), depois em *Longe do Paraíso* (2002) e por fim em *Carol* (2015), através das suas respectivas protagonistas Carol White (Julianne Moore), Cathy Whitaker (Julianne Moore) e Carol Aird (Cate Blanchett).

Embora as referências sirkianas não sejam tão diretas como em *Longe do Paraíso* com relação a *Tudo que o Céu Permite*, é possível identificar em *Carol* a mesma preocupação voltada para a *mise en scène*. Aqui, mais uma vez, Haynes aciona a construção formal elaborada por Sirk. Haynes empresta do diretor alemão a capacidade expressiva da câmera, do cenário e dos objetos para criar espaços nos quais os personagens se encontram aprisionados, assim como fora descrito por Elsaesser e Mulvey com relação à obra de Sirk. Conforme analisado anteriormente, nos filmes de Sirk, a forma está intimamente vinculada à narrativa e esse mesmo fenômeno fica evidente nos dois filmes de Haynes aqui analisados. As protagonistas, Cathy, Carol e Therese, não são limitadas apenas pelas regras socialmente impostas da época, mas estão limitadas pelo próprio enquadramento. Assim como aponta Ed Lachman, diretor de fotografia de ambos os filmes, “é tudo sobre aprisionamento – o personagem nunca consegue sair do quadro”⁵¹ (Lachman, 2014: 128). O confinamento das personagens não está na esfera do abstrato, seus dilemas e barreiras estão impressos na própria imagem, assim como a imagem articulada por Sirk. A arquitetura e os objetos que cercam as personagens se encarregam de imprimir uma atmosfera claustrofóbica da qual as protagonistas não encontram saída.

⁵¹ “It’s all about entrapment – the character is never able to leave the frame”.



Figura 3 - Os objetos encurralam a personagem em *Tudo Que o Céu Permite*.



Figuras 4.1 e 4.2 - Os objetos encurralam a personagem em *Longe do Paraíso*.



Figura 5 - A personagem é limitada pela arquitetura em *Carol*.

A sensação de claustrofobia é gerada por diferentes tipos de enquadramento. Nas imagens a cima, é possível perceber que essa sensação é gerada através do excesso de elementos que envolvem as personagens. Os planos abertos permitem que tudo ao redor esteja visível ao espectador, o que faz com que o espaço adquira fundamental importância, igual, se não maior que a dos próprios personagens. Em alguns planos específicos, Haynes eleva ao extremo a noção de aprisionamento, localizando as personagens em um segundo plano, podendo ser observadas apenas através de frestas, enquanto o espaço ocupa o primeiro plano. Nesse tipo de enquadramento, as personagens parecem imprensadas e quase “engolidas” pelo ambiente, revelando o quão sufocante pode ser o espaço doméstico.



Figura 6 - A personagem é vista através de uma fresta da janela em *Longe do Paraíso*.



Figura 7 - As personagens imprensadas pelo ambiente em *Carol*.

Outro recurso bastante utilizado para conferir a sensação de claustrofobia, sobretudo em *Carol*, são os enquadramentos fechados dos rostos das personagens que se encontram de alguma forma emoldurados, como na cena em que Therese abre o seu escaninho ao término

do seu expediente na loja de brinquedos, e na cena em que Carol avista de dentro do carro Therese andando na rua.



Figuras 8.1 e 8.2 - Os rostos das personagens em molduras em *Carol*.

Uma estratégia recorrente nos melodramas, da qual Haynes também lança mão em seus filmes, é a oposição entre o que é dito pelas personagens e o que é revelado pela imagem. Assim como descreveu o amigo Dannie sobre as personagens de *Crepúsculo dos Deuses*, os sentimentos das personagens de Haynes não são compatíveis com as suas falas, e tanto em *Longe do Paraíso*, quanto em *Carol*, a imagem é a responsável por articular e expressar o que deixa de ser dito. Tomamos como exemplo uma cena já próxima ao fim do filme *Carol* para mostrar como Haynes contrapõe fala e imagem. Enquanto Therese é levada de volta para casa por Abby (Sarah Paulson), ela lê uma carta deixada por Carol, a qual o espectador tem acesso através da voz off de Carol. Ao fim da carta, ouvimos Carol dizer “Eu te liberto” (I release you), enquanto o plano revela Therese de volta à sua casa. É possível dizer que se trata de um plano um tanto irônico, uma vez que a frase “Eu te liberto” se contrapõe à imagem de Therese em sua casa, rodeada pelos objetos e emoldurada pela arquitetura. Dessa forma, observamos Therese de volta ao seu ambiente claustrofóbico e distante da liberdade que experimentou com Carol.



Figura 9 - Contraste entre fala e imagem.

Em *Longe do Paraíso*, por sua vez, o contraste entre o que é dito e o que é mostrado é recorrente no comportamento da protagonista Cathy. Durante toda a narrativa, a personagem é colocada diante de situações difíceis, como a descoberta da sexualidade do marido ou o julgamento constante sobre a sua amizade com o jardineiro negro. A personagem sofre em silêncio, enquanto se esforça ininterruptamente para manter um semblante sereno, digno do seu papel de esposa, mãe e de membro exemplar da comunidade. Não há nada de autêntico ou natural sobre Cathy, e Haynes deixa isso bem claro ao tecer um comentário através da fala de Frank, que na festa da Magnatech revela: “É tudo uma ilusão, amigos. Não há nada além disto. Deveriam vê-la sem maquiagem” (It’s all smoke and mirrors, fellas. That’s all it is. You should see her without her face on), ao passo que Cathy responde “Ele tem toda a razão. Nós mulheres nunca somos o que parecemos e toda garota tem seus segredos” (He’s absolutely right. We ladies are never what we appear, and every girl has her secrets). Desse modo, Haynes sublinha nos seus filmes outra característica presente nos melodramas, cujos personagens não apresentam dimensão psicológica. Assim como os personagens melodramáticos, tudo em Cathy está na superfície, na aparência. Podemos observar, portanto, várias camadas de representação, uma vez que vemos Julianne Moore representando Cathy, que por sua vez também representa os papéis que lhe cabem.

Durante praticamente todo o filme, vemos Cathy encenar o modelo ideal da mulher americana dos anos 50, havendo apenas alguns momentos de quebra. Uma cena emblemática ocorre na manhã seguinte à festa da Magnatech. Cathy está muito chateada e o único lugar onde ela encontra um refúgio é no exterior da sua casa, no jardim, onde se depara com Raymond. Esse é um dos poucos momentos do filme em que Cathy finalmente chora. Ela é logo chamada por Sybil (Viola Davis) e Cathy prontamente enxuga as suas lágrimas e diz a

Raymond “Tenho que voltar” (I have to get back). É como se o jardim fosse a coxia de um teatro, onde ela pudesse pelo menos por um breve momento sair da personagem, mas Sybil a convoca para voltar ao palco.



Figura 10 - Cathy enxuga as lágrimas para voltar ao seu papel.

Construção e artifício são duas palavras chaves para compreender a obra de Haynes como um todo. Segundo o diretor, “tudo sobre cinema é sempre artificial”⁵² (Haynes, 2014:115). Ele rejeita muitas das convenções do cinema narrativo hollywoodiano, como os códigos do naturalismo e os psicologismos, o que explica o fato de tantas vezes ser um diretor associado a um cinema experimental. Um aspecto importante a ser notado nos dois filmes aqui analisados é que ambos nos deslocam para uma época passada, especificamente para os anos 50. Mas Haynes não o faz de uma forma direta, sua pretensão não é a de reproduzir minuciosamente um período da história, nem ser verossímil. Isso explica, por exemplo, o fato dos anos 50 de *Longe do Paraíso* ser tão diferente dos anos 50 de *Carol*. O diretor, afinal, não tenta reproduzir, mas construir uma época através de diferentes filtros e o faz de forma consciente.

Em *Longe do Paraíso*, Haynes não revisita quaisquer anos 50, mas os melodramáticos anos 50 de Douglas Sirk, e concebe uma imagem através do filtro da cultura de massa daquele período. Como ele explica, afinal, sobre *Longe do Paraíso*, “o filme é construído a partir da linguagem do cinema dos anos cinquenta, não dos anos cinquenta”⁵³ (Haynes, 2014:115). Em *Carol*, o tom melodramático e a expressividade da câmera emprestados de Sirk, como analisado anteriormente, são também referências indiscutíveis. No entanto, Haynes elabora a imagem de *Carol* através de outro filtro. Primeiramente, o cenário aqui já é outro, não se trata mais da cidadezinha do interior de Connecticut, mas sim Nova York. Enquanto as cores e a

⁵² “Everything about film is always artificial”.

⁵³ “The film is built out of the language of fifties cinema, not the fifties”.

imagem de *Longe do Paraíso* foram extraídas dos filmes de Sirk, em *Carol*, por sua vez, ao invés de se atentar para os filmes de estúdio, Haynes se debruçou sobre o material fotográfico da época. Para elaborar sua paleta, o diretor buscou suas referências no fotojornalismo e na fotografia de arte produzidos no período, por nomes como Vivian Maier, Ruth Orkin e Helen Levitt, fotógrafas conhecidas por capturar momentos urbanos (Davis, 2015). A influência chave para a construção da paisagem urbana de Nova York em *Carol* foi o trabalho do fotógrafo Saul Leiter, cujas cenas urbanas são sempre marcadas por algum tipo de interferência e um tanto estilizadas (Merck, 2017). As imagens desfocadas, a chuva, os reflexos, são elementos emprestados de Leiter que se fazem constantes no filme de Haynes, de modo que muitos dos *frames* de *Carol* poderiam ter sido facilmente extraídos do conjunto das obras de Saul Leiter.



Figuras 11.1 e 11.2 - Frames do filme *Carol*

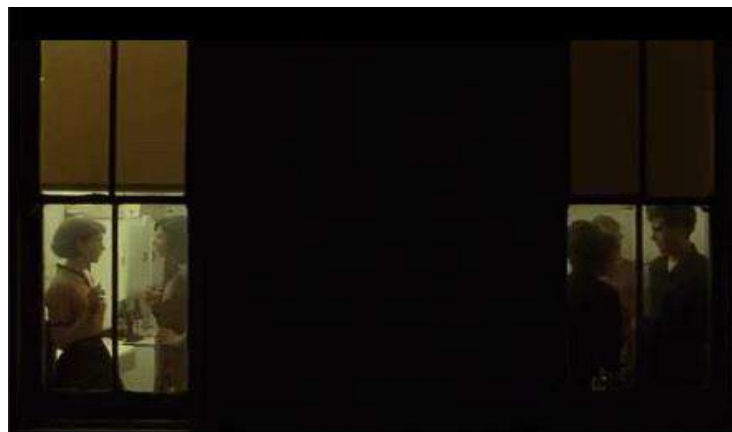


Figura 12 - *Red Umbrella*, 1955, Saul Leiter



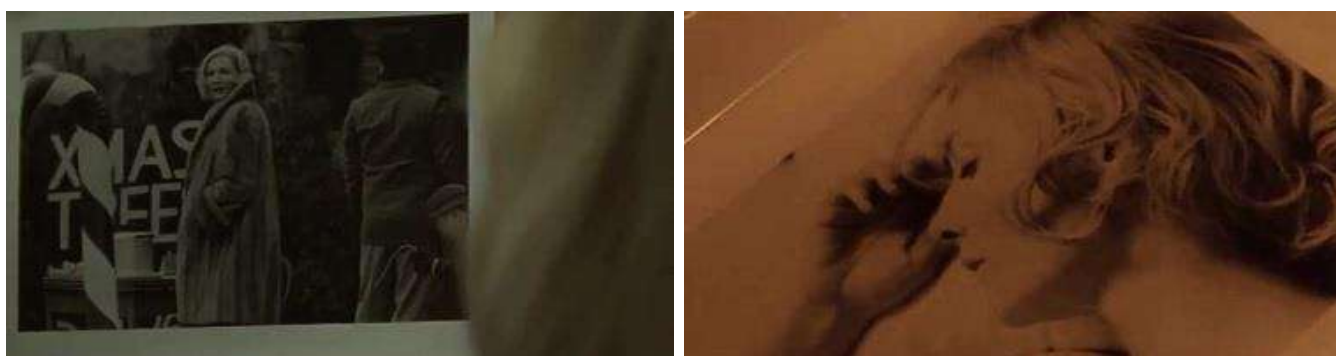
Figura 13 - Carol Brown, *Harper's Bazaar*, 1958, Saul Leiter

É possível observar que Haynes por diversas vezes lança mão em *Carol* de um recurso muito presente na obra de Leiter, o de localizar as pessoas através das janelas. Essa é mais uma forma que o diretor utiliza para emoldurar as personagens, isolando-as e traduzindo na imagem o quão fragmentada essas personagens estão.



Figuras 14.1 e 14.2 - Uso das janelas no filme *Carol*

Tendo em vista essas referências, vemos que para conceber a imagem de *Carol*, o diretor realizou um intenso trabalho de pesquisa e de reconstituição de um período, debruçando-se sobre o material fotográfico que registrou o cotidiano da Nova York da década de 50. Talvez seja por tal motivo que *Carol* tenha uma aparência um tanto realista, o que faz com que esse filme destoe um pouco do conjunto de obras de Haynes, dentre elas *Longe do Paraíso*, em que o caráter artificial é tão evidente. No entanto, ao olhar para os registros da época, Haynes se inspira nas roupas, locações e cores, mas sem se preocupar exatamente em ser fiel àquela realidade. O que interessa a Haynes nesses registros urbanos é o grau de estilização que há neles e o que chama a atenção na fotografia de Saul Leiter é justamente que o fotógrafo “encontra abstração no real”⁵⁴ (Haynes *apud* Murphy, 2016). Conforme sugere Merck, “a mise-en-scène [em *Carol*] não pretende a representação da Manhattan dos anos 50, mas a representação da memória da cidade refratada através das fotografias do período”⁵⁵ (Merck, 2017:25). A fotografia não surge apenas como referência fundamental para a elaboração da imagem do filme de Haynes, mas faz parte também da própria diegese. Diferentemente do livro, onde a personagem Therese Belivet era cenógrafa, no filme, ela é uma aspirante à fotógrafa. Assim, durante todo o filme, vemos Therese tirando fotografias, revelando-as, exibindo-as ou mesmo discutindo sobre elas – a fotografia se torna a própria imagem do filme. Essa presença constante da fotografia pontua um processo metalinguístico, no qual a imagem fala sobre a própria imagem, o que diz muito sobre o processo de construção de Haynes e sobre o protagonismo que a imagem assume nos seus trabalhos.



Figuras 15.1 e 15.2 - A presença da fotografia em *Carol*

⁵⁴ “Saul Leiter finds abstraction in the real”.

⁵⁵ “The mise en scene attempts not a depiction of ‘50s Manhattan, but of a memory of the city refracted through photographs of the period”.

Em *Longe do Paraíso*, o caráter artificial não advém somente das referências explícitas à obra de Sirk, mas também da escolha de Haynes de estabelecer para ele próprio as limitações técnicas do período. Haynes e o diretor de fotografia, Ed Lachman, decidiram não usar qualquer técnica que não estivesse disponível para Sirk e o diretor de fotografia Russel Metty na época, assim, alcançaram o visual “Technicolor” sem lançar mão dos métodos digitais disponíveis hoje. Haynes se deteve não apenas às limitações técnicas, mas às próprias convenções narrativas do melodrama dos anos 50, no entanto, descreve que trabalhar com tal conjunto de regras forneceu na verdade uma grande liberdade criativa. O diretor explica:

Há apenas certas coisas que os personagens poderiam dizer, e apenas certos gestos que poderiam fazer. Trata-se de usar um conjunto limitado de termos para descrever um conjunto muito maior de questões. É quase o oposto do cinema hoje. Hoje, temos infinitas maneiras de contar uma história sobre um cara que atira em outro cara. A câmera pode, por exemplo, acompanhar a bala até que entre no corpo de alguém. O vernáculo visual é vasto, mas o conteúdo – o que eles estão tentando dizer – parece estar encolhendo⁵⁶ (Haynes, 2014:129).

Haynes sugere, desse modo, que os filmes mais interessantes são aqueles em que se reconhece as limitações da representação. Segundo ele, “é possível chegar a algo surpreendentemente real, reconhecendo o quanto há de construído. Sempre parece muito mais falso quando se propõe a ser real”⁵⁷ (Haynes, 2014:115). O diretor deixa sempre muito clara a ideia de que todas as formas de linguagem cinematográfica são uma escolha e com *Longe do Paraíso*, não é diferente. Ele preserva o estilo de atuação e o visual artificial dos filmes de Sirk, sem tentar amenizar para o público contemporâneo. “Nós não estamos usando as convenções de hoje para representar o que é ‘real’. O que é real são as nossas emoções quando estamos na sala de cinema. Se não temos sentimento pelo filme, então o filme não é bom para nós. Se temos, então é real, tocante e vivo”⁵⁸ (Haynes, 2014: 124).

Embora tenhamos visto o quanto a alusão a *Tudo que o Céu Permite* é evidente em *Longe do Paraíso*, seja através do título, da estética e sobretudo do enredo, que parte da mesma premissa de que a protagonista se envolve com o seu jardineiro, o filme de Haynes

⁵⁶ “There are only certain things the characters could say, and only certain gestures they could make. It’s about using a limited set of terms to describe a much bigger set of issues. It’s almost the opposite of filmmaking today. Today, we have endless ways of telling a story about a guy who shoots another guy. We can whoosh in and out, and the camera can be with the bullet as it goes into somebody’s body. The visual vernacular is overwhelming, but the content – what they’re trying to say – seems to be shrinking”.

⁵⁷ “You can come to something far more surprisingly real by acknowledging how much of a construct it is first. It always feels so much more false to me when you set out to be real”.

⁵⁸ “We’re not using today’s conventions to portray what’s ‘real’. What’s real is our emotions when we’re in the theater. If we don’t have feeling for the movie, then the movie isn’t good for us. If we do, then it’s real and moving and alive”.

não é exatamente um *remake*, pois o diretor lança mão de outras obras como referência, como *Imitação da Vida* (Sirk, 1959), *Na Teia do Destino* (Ophüls, 1949), entre outras. Do filme de Ophüls, por exemplo, Haynes não só se inspira, mas realmente reproduz uma sequência. O enredo de *Longe de Paraíso* em nada lembra o de *Na Teia do Destino*, uma vez que esse último se desenrola através de um crime e envolve um clima de suspense. No entanto, tanto Cathy quanto Lucia Harper (a protagonista do filme de Ophüls, interpretada por Joan Bennett) são donas de casa que ao longo de todo filme fazem tudo o que é possível para manter as aparências. A cena que Haynes reproduz de *Na Teia do Destino* é exatamente o momento em que vemos toda a fragilidade e a solidão de Lucia Harper, que percebe que todos os seus esforços foram em vão, da mesma forma em que Cathy também se vê extremamente sozinha ao fim do filme e põe-se a chorar no seu quarto.



Figuras 16.1 e 16.2 - Lucia e Cathy em toda sua fragilidade

Outro filme que constitui uma importante referência na construção de *Longe do Paraíso* é o melodrama sirkiano *Imitação da Vida*, sobretudo no que concerne às relações inter-raciais no contexto norte-americano na década de 50. É possível afirmar que *Tudo que o Céu Permite* é apenas um ponto de partida. Haynes pega emprestado o enredo deste e complexifica ainda mais as relações. Cathy, diferentemente de Cary Scott (a protagonista do filme de Sirk, interpretada por Jane Wyman), não é viúva, mas casada com Frank, que é gay,

e Raymond não é apenas de uma classe social diferente, como Ron Kirby (Rock Hudson), mas é também negro. Desse modo, Haynes forja mais um obstáculo para o casal de *Longe do Paraíso*, Cathy e Raymond não só enfrentam os dilemas já colocados em *Tudo que o Céu Permite*, mas estão também inseridos no contexto apresentado em *Imitação da Vida*, uma sociedade norte-americana marcada pelo racismo.

Sem abandonar a ideia de realizar um melodrama, no qual estão no centro as questões do feminino, Haynes incorpora em sua obra questões não tão evidentes nos filmes realizados na década de 50, como é o caso da homossexualidade. No que diz respeito à relação entre negros e brancos no contexto norte-americano, esse é um conflito já bastante evidente em *Imitação da Vida*, sobretudo por meio da personagem Sarah Jane (Susan Kohner). Enquanto há um esforço por parte de Lora (Lana Turner) em apresentar sua relação com a governanta negra Annie (Juanita Moore) como amigável e familiar, Sarah Jane explicita o quanto as diferenças raciais marcaram a sua vida e quanto o preconceito racial está entranhado na cultura norte-americana - não por acaso, Sarah também é o nome da filha de Raymond de *Longe do Paraíso*. No entanto, nesse filme de Sirk, ainda que as diferenças raciais sejam o grande conflito, o espaço é ainda exclusivamente branco. Em contraste, Haynes em *Longe do Paraíso* pretende tornar explícitos os espaços que foram intencionalmente excluídos dos melodramas dos anos 50, como o bairro negro, o bar frequentado exclusivamente por negros e o bar gay. Desse modo, o diretor salienta a existência de espaços muito bem demarcados, revelando a marginalidade desses grupos.

Além de evidenciar esses espaços, Haynes explora também a relação inter-racial no interior dos espaços predominantemente brancos. Enquanto em *Imitação da Vida* essa discussão fica muito restrita à relação entre Lora e Annie, em *Longe do Paraíso*, essa discussão ultrapassa o casal Cathy e Raymond. Uma sequência bastante significativa no filme de Haynes é o momento em que Cathy e o marido Frank passam uns dias em Miami. O casal está hospedado em um hotel de luxo e a imagem forjada pelo diretor insiste em expor as contradições existentes entre brancos e negros nesse espaço. Vemos um espaço ocupado predominantemente por brancos que compartilham a área de lazer desse hotel, até que Haynes localiza um personagem negro no canto do quadro, para nos lembrar o quão definidos são os papéis do branco e do negro na sociedade norte-americana, em que o branco é aquele que usufrui e o negro aquele que serve.



Figura 17 - Contradições entre brancos e negros em *Longe do Paraíso*

Esse plano (Figura 17), no entanto, não chamaria tanta atenção não fosse a sequência que o antecede. No momento anterior, o diretor revela uma piscina exclusivamente ocupada por brancos e uma criança negra na iminência de entrar. A criança é logo repreendida pelo que seria supostamente o seu pai que adverte “Você sabe que não deve entrar aí”. Vemos um movimento imediato de pessoas se retirando da piscina e ao final da sequência, Haynes revela a piscina completamente vazia, em contraste com o plano inicial. Os personagens Cathy e Frank não tecem nenhum tipo de comentário sobre o que acabaram de presenciar, mas o diretor, através dessa sequência de planos, deixa evidente o seu argumento de que embora a sociedade americana tente ocultar, a relação entre brancos e negros é ainda muito marcada pela segregação e opressão.



Figuras 18.1 e 18.2 - Sequência da piscina em *Longe do Paraíso*

É possível identificar, tanto no filme de Haynes, como nos melodramas sirkianos, que a opressão social é sempre traduzida no conflito entre personagem e o espaço que o cerca. Não apenas a casa patriarcal configura um espaço repressor, mas o bar, ou até mesmo uma exposição de arte podem igualmente configurar espaços repressores. Em *Longe do Paraíso*, o jardineiro negro visita uma exposição de arte e a dona de casa branca é levada a um bar frequentado exclusivamente por negros, onde Cathy e Raymond ironicamente brindam “Por ser o único em um lugar”. O diretor vislumbra desse modo a possibilidade de atravessar esses limites e de criar novas relações nesses espaços, no entanto, essa experiência é sempre marcada por um desconforto e constrangimento, devido à uma presença quase onipresente de um olhar público.

A lógica do olhar público é outra dimensão fundamental do melodrama, é esse olhar que torna evidente os atravessamentos entre vida privada e vida pública. Afinal, como vimos anteriormente, a narrativa melodramática se trata de uma esfera íntima trazida a público. Lançamos mão aqui da tríade *O Medo Devora A Alma* (Fassbinder, 1974), *Longe do Paraíso* e *Tudo que o Céu Permite*, ao qual os dois anteriores fazem clara referência, para exemplificar como esses filmes se utilizam da mise-en-scène, enquadramentos e movimentos de câmera para encenar o olhar público.



Figuras 19.1 e 19.2 - O olhar público encenado em *Tudo Que O Céu Permite* (1955)



Figuras 20.1 e 20.2 - O olhar público encenado em *O Medo Devora A Alma* (1974)



Figuras 21.1, 21.2, 21.3 e 21.4 - O olhar público encenado em *Longe do Paraíso* (2002)

Esses planos revelam, primeiramente, como a representação do olhar público é uma constância nessas narrativas melodramáticas. Na sequência de *Tudo Que O Céu Permite*, em que Cary Scott e Ron Kirby atendem a uma festa, Sirk apresenta os demais convidados espiando a chegada do casal. No outro plano, também na festa, vemos o espelho, elemento tão caro ao diretor, revelar dois personagens que também espiam uma cena que a princípio parecia envolver apenas Cary e Howard (Donald Curtis). Na sequência de *O Medo Devora A Alma*, Fassbinder elabora uma formação bem artificial em que os personagens estão imóveis e olham fixamente para o casal protagonista. Na sequência de *Longe do Paraíso*, por sua vez, através de uma ágil montagem e de uma coreografia de olhares, Haynes forja uma imagem em que o casal Cathy e Raymond parece cercado por todos os lados. Somada à imagem, há ainda a trilha sonora como um importante elemento, uma vez que ela pontua todas as ações da sequência, e assim, a coreografia de olhares parece dançar ao som dessa trilha.

Independente de qual seja o recurso utilizado para encenar o olhar público, é possível perceber que ele é um elemento fundamental a essas narrativas, uma vez que consiste na personificação das condições sociais. Os personagens do melodrama estão sempre sujeitos a um olhar atento, regulador e um tanto perverso. Em *Longe do Paraíso*, a lógica do olhar público se torna ainda mais complexa à medida em que é permeada pelos dispositivos midiáticos. Através da publicidade e do jornalismo, exemplificado pelo jornal local “Weekly Gazette”, o diretor revela como a vida íntima pode se tornar uma esfera de interesse da vida social. A personagem Cathy não está apenas sujeita aos olhares da comunidade, mas também

aos *flashes* da jornalista Sra. Leacock, cujas aparições no filme são sempre súbitas, de modo a surpreender tanto a personagem quanto o espectador. Como descreve a jornalista do “Weekly Gazette”, Cathy é “a esposa orgulhosa de um bem-sucedido executivo de vendas que organiza as festas e posa ao lado do marido nos comerciais”, o que a torna atraente para as leitoras do jornal local, que segundo a Sra. Leacock, são mulheres como Cathy, “com famílias e casas para cuidar”. Além de ocupar a capa do jornal, Cathy está estampada na publicidade da Magnatech, empresa da qual Frank é o executivo de vendas. Ela e seu marido representam o casal modelo Mr. e Mrs. Magnatech e a persistência de Haynes em mostrar o anúncio publicitário da empresa reforça a ideia de um olhar onipresente sobre a vida do casal, e por isso se torna tão fundamental manter as aparências.



Figuras 22.1 e 22.2 - O olhar público permeado pelos dispositivos midiáticos

Esse olhar público tão presente nos melodramas, ao mesmo tempo em que é o responsável por impor barreiras aos personagens, é também o que faz mover a narrativa, uma vez que influencia cada uma das decisões tomadas pelos personagens. Tanto as duas obras analisadas nesse trabalho, como as demais narrativas melodramáticas aqui exemplificadas, localizam o desejo como uma questão central na vida das personagens femininas. No entanto, esse desejo nunca aparece em conformidade com o que é esperado pelo olhar público, delineando o dilema incessante entre satisfazer os desejos ou manter as aparências. Vivendo sob à espreita desse olhar público, surge na contramão uma esperança de que exista algum lugar em que se possa ser livre desse olhar, um outro lugar onde não seja mais necessário representar e onde seja possível satisfazer os desejos. Assim, a fuga, ou o desejo da fuga é também outra constância nessas narrativas.

Em *Tudo Que O Céu Permite*, por exemplo, é na casa isolada de Ron Kirby que ele e Cary encontram a possibilidade de estar juntos. Em *O Medo Devora A Alma*, a protagonista desabafa “às vezes desejo estar só contigo em outro mundo com nada ao nosso redor” e sugere “vamos andar em algum lugar. Algum lugar onde podemos estar sozinhos, onde

ninguém nos conheça e nada nos olhe fixamente”. Em *Longe do Paraíso*, na cena em que Raymond informa que vai se mudar para Baltimore, Cathy sugere que um dia ela poderia visitá-lo, pois lá ninguém os conheceria. No entanto, Raymond responde que não seria uma boa ideia e que ele já aprendera a “lição sobre misturar-se com outros mundos”. Afinal, independentemente de estar ou não cercada por olhares conhecidos, a relação inter-racial estaria sujeita ao julgamento social. Ao explorar em sua obra uma miscelânea de questões, como racismo e sexualidade, Haynes acaba comparando diferentes níveis de opressão e conclui que “ironicamente, é o homem gay, Frank Whitaker, quem tem mais liberdade, e quem está mais perto de satisfazer seus desejos, escondendo-se. Ele não é tão intensamente visível como Raymond, o jardineiro, que precisa se mudar. Mas Cathy está abaixo na hierarquia, ela desiste do objeto de amor, perde o marido e fica com a responsabilidade pelos filhos”⁵⁹ (Haynes, 2014:163).

Em *Longe do Paraíso*, portanto, resta apenas o desejo da fuga, Cathy e Raymond não encontram a possibilidade de ficarem juntos no final. Já no filme *Carol*, a viagem representa a busca desse outro lugar onde seja possível satisfazer os desejos. É na estrada, no carro, nos quartos de hotéis, que o relacionamento se torna possível, onde a intimidade das protagonistas está distante daquele olhar público, até que essa sensação é interrompida quando descobrem que estavam sendo vigiadas.

Vimos anteriormente o que Elsaesser (1991) chamou de simbolização, como uma prática do melodrama de transferir para determinados objetos os conflitos e sentimentos das personagens, em outras palavras, certos objetos funcionam como importantes metáforas visuais na narrativa. De forma similar a *Tudo Que O Céu Permite*, em *Longe do Paraíso*, o ramo de uma planta oferecido por Raymond a Cathy é um importante símbolo que traduz o desejo que a protagonista nutre pelo jardineiro, conforme fica evidente em uma cena mais perto do fim do filme em que Cathy, perdida e sozinha após saber que vai se divorciar, vaga pela casa escura e se depara com o vaso com o ramo, para o qual ela se põe a olhar fixamente, como se enxergasse ali novas possibilidades para ela.

⁵⁹ “Ironically it’s the gay man, Frank Whitaker, who has the most freedom, and who gets closest to satisfying his desires, through hiding. He’s not as intensely visible as Raymond the gardener, who has to move. But Cathy is at the bottom of the hierarchy; she gives up the love object, loses the husband, and is left with the responsibility for the children”.



Figura 23 - Ramo como metáfora visual do desejo

Em *Carol*, por sua vez, destacamos o carro como um símbolo fundamental na narrativa. A personagem Abby (Sarah Paulson) é a representação de uma mulher mais independente, livre, que não está inserida na instituição do casamento – ela transita pelas ruas de Nova York com um carro conversível. Em contraste, Carol e Therese viajam pelos Estados Unidos em um carro tradicional, fechado. Apesar de se encontrarem numa redoma, elas estão na estrada, como uma metáfora pela busca da liberdade e possibilidades de caminhos futuros. O carro é o espaço no qual elas se veem aprisionadas, mas é ao mesmo tempo o espaço que oferece a possibilidade de viver seus desejos, juntas. É importante observar que a alternância do significado do carro é definida pelo posicionamento da câmera. Quando o carro é o espaço onde elas podem ser livres, a câmera se torna íntima e aliada das personagens, posicionada dentro do carro. No entanto, quando o carro tem o sentido da prisão, como no momento do filme em que elas se dão conta de que estavam sendo vigiadas, a câmera está posicionada do lado de fora do carro.



Figuras 24.1, 24.2, 24.3 e 24.4 - A alternância de significado do carro e o posicionamento da câmera

A dimensão do olhar público discutida anteriormente não deixa de estar presente em *Carol*, mas aqui não o vemos encenado, como demonstramos a respeito dos outros filmes. A lógica do olhar também é aspecto fundamental nesse filme, mas aqui, o ato de olhar é atribuído à personagem de Rooney Mara, Therese. No romance de Patricia Highsmith, mesmo que contado em terceira pessoa, o leitor é colocado inteiramente no ponto de vista dela e da mesma forma, no filme de Haynes, por diversas vezes o olhar do espectador coincide com a perspectiva de Therese. Ora a câmera nos mostra Therese olhando, ora a câmera subjetiva nos mostra o que ela está olhando, que no caso, é Carol.

A discussão sobre o olhar nesse filme nos faz retomar brevemente a discussão proposta por Mulvey que identificou no cinema hollywoodiano uma predominância do olhar masculino sobre corpos femininos apresentados como espetáculo. A personagem Carol, interpretada por Cate Blanchett, de certa forma, é também espetáculo, tanto para Therese, quanto para o espectador. No entanto, embora a imagem seja elaborada através do olhar de um diretor, o olhar do espectador está por diversas vezes ancorado ao olhar de Therese, é através do olhar dessa personagem que percorremos o rosto e os detalhes do corpo de Carol. Como sugere Morris, “nós estamos assistindo a um romance sobre, entre outras coisas, uma mulher assistindo a uma mulher”⁶⁰ (Morris, 2016), o que fica evidente não apenas pela câmera subjetiva, mas também pela presença constante de Carol nas fotografias de Therese.

⁶⁰ “We’re watching a romance about, among other things, a woman watching a woman”.

Não é simplesmente o fato de se tratar de um romance lésbico que livra o filme de pertencer àquela lógica do olhar masculino, uma vez que é recorrente no cinema a abordagem de romances lésbicos que fetichizam e hipersexualizam a relação entre dois corpos femininos. No entanto, em *Carol*, a mise-en-scène elaborada por Haynes confere um protagonismo ao jogo de olhares que há entre as personagens. Apesar do filme apresentar diálogos bastante significativos, o silêncio configura um aspecto fundamental, e é o olhar o elemento responsável por estabelecer os diálogos durante os silêncios, revelando o desejo latente entre as personagens. Nesse filme, a mulher não é somente o objeto do olhar, mas o diretor vislumbra a possibilidade da mulher como sujeito do olhar, e da mesma forma, a mulher não é o objeto do desejo, mas é também dela que emerge o desejo, ela é a própria potência do desejo. Esse aspecto de *Carol* diz muito sobre a dimensão melodramática que, conforme indicou Mulvey, traz para o primeiro plano a possibilidade do desejo feminino, mesmo que esse possa ainda não se realizar.

A filmografia de Haynes como um todo é por diversas vezes associada pela crítica a uma prática de experimentação intelectual e de exploração prática de teorias específicas (Davis, 2011). Como assinalamos anteriormente, muitos dos seus filmes apresentam até mesmo um tom ensaístico e envolvem uma experiência um tanto literária, enquanto tentam expor argumentos. No entanto, não podemos reduzir o trabalho de Haynes a essa perspectiva, não devemos nos esquecer do seu interesse em acionar emocionalmente o espectador. O próprio diretor articula que ainda que os seus filmes sejam entendidos como experiências cerebrais, para ele há sempre algo pulsando no núcleo deles. Segundo Haynes, o filme também passa pela nossa corrente sanguínea e tem uma vida visceral, imediata e emocional⁶¹ (Haynes, 2015).

As sequências que nos propomos analisar aqui dos dois filmes *Longe do Paraíso* e *Carol* revelam, sobretudo, a preocupação do diretor com a forma e com os significados submersos na imagem, o que diz muito sobre a influência dos estudos em semiótica nas suas obras. No entanto, a dimensão melodramática empregada em ambos os filmes, mesmo que de forma mais explícita ou não, ativa o espectador de uma forma emocional, uma vez que nos localiza numa posição de identificação com aqueles personagens. Conforme aponta Haynes, “o que é realmente tocante no melodrama, como Thomas Elsaesser escreveu, é que esses filmes são sobre pessoas que não estão à altura dos desafios que enfrentam, não são heróis. E

⁶¹ Em entrevista concedida a David Poland. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QZNX-nGxyjI>

enquanto eles parecem lindos e perfeitos como qualquer herói em qualquer outro tipo de filme, eles na verdade são como nós”⁶² (Haynes, 2014:215).

A dimensão melodramática que permeia esses filmes só amplia e torna efetivo um aspecto já constante no trabalho de Haynes, a transição entre ironia e afeto. A estética de Todd Haynes, ao mesmo tempo que se volta para os significados políticos presentes na imagem, se esforça para encantar e seduzir o espectador. Assim, em *Longe do Paraíso* e *Carol*, ora a imagem nos encanta, nos hipnotiza, ora ela tenta nos revelar algo. Haynes não nos convida apenas a desconfiar da imagem e enxergar seu potencial irônico, mas também a se entregar a ela.

Retomando a perspectiva de Shaviro (2015), ele aponta que “o ato de ver um filme oferece um imediatismo e uma violência de sensações tamanha que envolve completamente o olhar e o corpo do espectador. [...] Respondemos visceralmente às formas visuais, antes de termos tempo de ler ou interpretá-las como símbolos” (Shaviro, 2015:37). Dessa forma, o autor nos lembra que a nossa subjetividade está empregada no processo de assistir ao filme, não é possível simplesmente nos separarmos ou evitarmos o envolvimento com o filme, como tanto se esforça a teoria em voga a qual Shaviro se opõe. Ousamos dizer que essa perspectiva se relaciona intimamente com a experiência a qual Haynes nos propõe com os seus filmes, uma vez que ainda que sua imagem nos forneça significados submersos e a possibilidade da reflexão, ela funciona antes de forma imediata, nos aproximando daqueles personagens e nos deixando imersos na obra.

O diretor contraria a oposição binária entre intelecto e emoção e a ideia de que apenas o distanciamento leva o espectador a ação. Em *Longe do Paraíso* e *Carol*, é possível perceber que é a identificação e o nosso envolvimento empregado na obra que nos move, que nos faz desejar que o mundo mude. Vários elementos nesses filmes funcionam justamente para reforçar a relação afetiva entre espectador e obra, desde a imagem bela forjada pelo diretor, através da utilização das cores e os figurinos, até a trilha sonora. Em *Longe do Paraíso*, a cor é elemento fundamental e funciona de forma muito semelhante aos melodramas sirkianos. Haynes aponta que o uso atual da cor é totalmente reduutivo, cenas felizes são quentes e cenas tristes são frias (Haynes, 2014). Sirk, em contraste, elaborou complexas paletas de cor para

⁶² “What’s really touching about melodrama, as Thomas Elsaesser has written, that these films are about people who are not up to the challenges that they face, they are not heroes. And while they seem to be about as glossy and gorgeous and perfect as any hero in any other kind of movie, they really are like us that way”.

compor seus filmes. Da mesma forma, Haynes busca elaborar complexas interações entre o quente e o frio, uma vez que “as emoções são multicoloridas”⁶³ (Haynes, 2009).

O elemento sonoro também é um elemento fundamental nos dois filmes e funciona da mesma forma que no melodrama. Em contraste com a técnica de distanciamento brechtiano, em que o acompanhamento musical confere um tom irônico, contrapondo-se totalmente à imagem, no melodrama, a música é utilizada para intensificar as emoções e reforçar a perspectiva dada pela imagem. Em *Longe do Paraíso*, a trilha composta por Elmer Bernstein, além de nos conectar à poética dos melodramas dos anos 50, joga de forma direta com todas as cenas, pontuando os momentos de tensão, de suspense, de alegria ou de melancolia. Um exemplo bastante significativo dessa utilização da música é a sequência em que Cathy prepara um prato de comida e leva para seu marido que supostamente está trabalhando até tarde no escritório. A música antecipa o momento da descoberta e quando Cathy flagra Frank aos beijos com um homem, a música cresce e confere à imagem uma tensão ainda maior. Em *Carol*, a trilha composta por Carter Burwell se soma à sensibilidade das imagens, criando em momentos pontuais uma suspensão da atenção do espectador. O melhor exemplo no filme que podemos apontar aqui é a sequência em que Therese vai à casa de Carol, essa é a primeira vez que elas estão juntas dentro do carro e, portanto, a primeira vez em que elas se encontram isoladas, livres de qualquer olhar. Nesse momento, a música preenche o espaço do carro e ocupa um lugar central, situando o diálogo em segundo plano. O elemento sonoro se junta ao visual para construir uma sequência que segue um ritmo completamente distante do “natural”. A trilha, somada à sensibilidade da câmera que percorre os detalhes de Carol vislumbrados por Therese, ajuda a criar uma atmosfera de profunda imersão, nós espectadores somos colocados tão perto delas, tão íntimos dessas personagens, que quase compartilhamos dos seus desejos e assim como Therese, somos também hipnotizados por Carol. Como sugere Scott em sua crítica sobre o filme, “ao mesmo tempo ardente e analítico, cerebral e comovente, *Carol* é um estudo do magnetismo humano, da física e da ótica do eros”⁶⁴ (Scott, 2015).

Jogando com esses momentos de suspensão, imersão, identificação ou distanciamento e despertar do espectador, o diretor nos oferece uma experiência emocional, um arrebatamento que pode se transformar em consciência social e ação. Ao situar no passado questões ainda tão relevantes na contemporaneidade, Haynes traça paralelos entre os anos 50

⁶³ “Emotions are multi-colored”.

⁶⁴ “At once ardent and analytical, cerebral and swooning, *Carol* is a study in human magnetism, in the physics and optics of eros”.

e o agora, questionando até mesmo a ideia de progresso. Os filmes aqui analisados foram realizados após os anos 2000 e sugerem afinal que as mudanças históricas não necessariamente moveram a sociedade para frente, esses filmes são implicitamente sobre o presente. Haynes propõe um olhar sobre os anos 50 a fim de instigar a questão “o que isso tem a ver com o nosso presente? E quanto ao nosso futuro?”. Mesmo com a distância de mais de 50 anos, é possível vermos o quão perto estamos daquele momento e desse modo, o nosso desejo por mudança permanece.

Douglas Sirk, ao se ater à lógica do final feliz hollywoodiano, acaba por fornecer à maioria dos seus filmes falsos finais felizes, sustentados por soluções inesperadas, de maneira irracional. “Eles deixam você se sentindo inseguro sobre como as coisas podem mudar. Na realidade, eles não fazem você acreditar que as coisas podem mudar”⁶⁵ (Haynes, 2014). Em contraste com essa prática do melodrama em conferir o suposto final feliz, Haynes fornece em *Longe do Paraíso* um final de lamento e perda. Na cena em que Raymond informa à Cathy que vai se mudar de cidade, ele diz “Tenha uma vida gloriosa, uma vida esplêndida, pode fazer isto?”. Essa frase nos soa tão falsa quanto os finais felizes de Sirk, nem os personagens, nem nós conseguimos acreditar que isso seja possível, uma vez que para isso, o mundo precisaria mudar radicalmente. Em *Carol*, no entanto, Haynes subverte a lógica do melodrama. A luta essencial no melodrama é estabelecer a identidade individual em condições que aparecem determinar os destinos dos personagens (Lang, 1989). O destino de Cathy toma o seu próprio rumo, mas em *Carol*, a personagem título, em um momento de plena consciência, rompe com os parâmetros para mudar o seu. Ela tem consciência de que não há a possibilidade de ter a guarda da filha e viver com Therese ao mesmo tempo e, portanto, abre mão da guarda ao se dar conta de que ela não teria utilidade para a filha se negasse a sua própria essência. Na sequência final, a câmera procura o olhar de Carol. Carol e Therese se olham. Carol nos olha. Haynes nos faz testemunha de que existe a possibilidade de satisfazer os desejos e nos dá esperança de que o mundo possa enfim mudar.

⁶⁵ “They leave you feeling uncertain about how things can change – I think they don’t make you feel that things can change”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na presente pesquisa, lançamos um olhar sobre a filmografia do diretor norte-americano Todd Haynes, tendo especificamente como objetos os filmes *Longe do Paraíso* (2002) e *Carol* (2015). Ao longo desse processo, vivenciamos alguns momentos de resistência e hesitação, dada a infinidade de possibilidades de reflexão que advém da escolha de elaborar uma análise fílmica. Conforme apontam Aumont e Marie (2004), não existe qualquer método universal de análise do filme. No entanto, em um consenso, é possível compreender a análise fílmica como um processo que envolve decompor e interpretar os elementos de um filme, buscando esclarecer como forma e conteúdo funcionam em determinada obra (Penafria, 2009).

No processo de análise de um filme, é evidente que um prévio conhecimento sobre teoria e técnica cinematográfica está também aplicado, mas a interpretação decorre sobretudo da subjetividade ali empregada. É devido a esse aspecto da análise fílmica que surgiram os questionamentos: “até onde podemos empregar a nossa subjetividade?”, “é eficaz e pertinente seguir nossas intuições?”. Esses questionamentos nos acompanharam ao longo do processo e acabaram se convertendo em um dos pontos da discussão sobre os filmes.

Dado o próprio caráter pessoal da análise fílmica, esse trabalho não esgota as reflexões acerca dos filmes escolhidos, mas empreende uma leitura possível, ativada por inquietações pessoais e a insatisfação diante do binarismo intelectualismo x emocionalismo recorrente nas análises e críticas cinematográficas. É com responsabilidade que empregamos nossa subjetividade na análise dos filmes, tendo a preocupação de estar sempre ancorada nas leituras prévias sobre esses filmes, nas análises já existentes sobre o trabalho do diretor e nas perspectivas teóricas aqui destacadas, como a de Thomas Elsaesser, Laura Mulvey e Steven Shaviro.

Ao lançar um olhar especialmente sobre os filmes *Longe do Paraíso* e *Carol*, percorremos várias questões importantes e recorrentes no corpo de trabalho de Haynes: a tensão entre o formalismo e o envolvimento emocional, o ostracismo social de identidades não-normativas e a centralidade da cultura popular na estética contemporânea. No processo da pesquisa, resgatamos parte dos estudos sobre o Melodrama, buscando compreender o que estava em jogo tanto na forma quanto no conteúdo dos melodramas familiares populares na década de 50, tendo em vista, sobretudo, o trabalho de Douglas Sirk. Percebemos como visões polarizadas podem reduzir e tirar a potência do gênero e buscamos ressaltar que o arrebatamento, o envolvimento do espectador e o ato de emocionar-se diante de um filme

podem ter seu valor estético e político e não necessariamente indicar que uma obra tem menor valor. Com o respaldo das análises do contexto de reavaliação do Melodrama, nos esforçamos para identificar de que modo a dimensão melodramática e a imagem articulada por Sirk são reapropriadas pelo diretor e como funcionam nas obras aqui analisadas. A preocupação em promover respostas emocionais é um aspecto constante da obra de Haynes, no entanto, nos empenhamos em evidenciar que a dimensão melodramática presente em *Longe do Paraíso* e *Carol* faz com que esses filmes alcancem um imediatismo não visto nas obras anteriores do diretor.

Ao analisar as sequências dos filmes, nos debruçamos sobre os diversos aspectos formais e sobre o conteúdo, revelando como esses aspectos se atravessam e como a mise-en-scène se torna central para evidenciar o que não pode ser expresso através das palavras. Ao articular sobre os dois registros no trabalho de Haynes, do distanciamento e do envolvimento por parte do espectador, encontramos dificuldades, sobretudo, em explorar os exemplos de como se dá esse envolvimento e o fascínio diante das obras analisadas. É uma tarefa um tanto difícil explicar e racionalizar o que é possível sentir com aquelas imagens. Coube ao trabalho apontar os elementos possíveis presentes nos filmes capazes de desencadear uma resposta afetiva e uma reação de imersão por parte do público, e demos destaque à trilha sonora.

Tendo como referência a perspectiva de Shaviro, proposta em *O Corpo Cinemático* (2015), também questionamos a tentativa “científica” por parte da teoria cinematográfica em se afastar do filme para analisá-lo, numa relação de quase pânico de ser afetado pelas formas visuais. Aqui, em contraste, realizamos o movimento na direção oposta, de se entregar e deixar-se seduzir pelas imagens, uma vez que a própria aproximação com os objetos escolhidos se deu primeiramente pela ordem do fascínio. Opondo-se à lógica de que o fascínio e o envolvimento levam o espectador à passividade, neste trabalho, essas experiências se tornam potências para promover reflexões. Afinal, que eficácia pode ter um filme que nos propõe inúmeras reflexões no sentido crítico e político se não nos vemos conectados a ele? Encerramos aqui esse percurso, buscando reafirmar a capacidade das produções cinematográficas em produzir agenciamentos e encontros que ampliam a potência dos sujeitos a serem mais críticos e reflexivos sobre as questões que os cercam.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BALTAR, Mariana. **Realidade Lacrimosa: diálogos entre o universo do documentário e a imaginação melodramática**. 2007. 278 f. Tese (Doutorado). Universidade Federal Fluminense. 2007.
- BARBOSA, André Antônio. **Longe do Paraíso: A Nostalgia Política de Todd Haynes**. 2010. 97 f. Monografia (Comunicação Social – Jornalismo). Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2010.
- BROOKS, Peter. **The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess**. Yale University Press, 1995. (Edição original: 1976).
- BUCKLAND, Warren. **Film Theory: Rational Reconstructions**. Routledge, 2012.
- BYARS, Jackie. **All That Hollywood Allows. Re-reading gender in 1950s Melodrama**. London, Routledge/The University of North Carolina Press, 1991.
- COOK, Pam. **Screening the Past: Memory and Nostalgia in Cinema**. Routledge, 2005.
- DAVIS, Nick. The Object of Desire: Todd Haynes discusses Carol and the satisfactions of telling women's stories. *In: Film Comment*. Publicado por Film Society of Lincoln Center, 2015. Disponível em: <<https://www.filmcomment.com/article/todd-haynes-carol-interview/>>. Acesso em 23 de jun. 2018.
- DOANE, Mary Ann. The “Woman’s Film”: Possession and Address. *In: DOANE, M.A.; MELLENCAMP, P.; WILLIAMS, L. Re-vision: Essays in Feminist Criticism*. The American Film Institute, 1984.
- ELSAESSER, Thomas. Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama. *In: LANDY, Marcia (Org.). Imitations of Life: a reader on film and television melodrama*. Detroit, Wayne State University Press, 1991. (Artigo publicado originalmente em 1972).
- FASSBINDER, Rainer Werner. Six Films by Douglas Sirk. *In: TOTEBERG, M.; LENSING, L (Org.). The Anarchy of the Imagination: interviews, essays, notes*. Johns Hopkins University Press, 1992.
- KAUFMAN, Anthony. Decade: Todd Haynes on “Far From Heaven”. *In: Indie Wire*. 2009. Disponível em: <<https://www.indiewire.com/2009/12/decade-todd-haynes-on-far-from-heaven-55636/>>. Acesso em 23 jun. 2018.
- LANG, Robert. **American Film Melodrama: Griffith, Vidor, Minnelli**. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1989.
- LEYDA, Julia (org.). **Todd Haynes Interviews**. University Press of Mississippi, 2014.
- MALUF, S.; MELLO C.; PEDRO, V. **Entrevista com Laura Mulvey**. Revista Estudos Feministas. Florianópolis, 13(2): 256, maio-agosto/2005.

MAYNE, Judith. The Woman at the Keyhole: Women's Cinema and Feminist Criticism. *In: DOANE, M.A.; MELLENCAMP, P.; WILLIAMS, L. Re-vision: Essays in Feminist Criticism.* The American Film Institute, 1984.

MERCK, Mandy. Negative Oedipus: *Carol* as Lesbian Romance and Maternal Melodrama. *In: Sequence: Serial Studies in Media, Film and Music.* 2.3, 2017. Disponível em: <<http://reframe.sussex.ac.uk/sequence2/archive/sequence-2-3/>>. Acesso em 23 de jun. 2018.

MORRIS, Wesley. 'Carol' and 'Transparent': Women in Love, Then and Now. *In: The New York Times.* 2016. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2016/01/31/arts/carol-and-transparent-women-in-love-then-and-now.html?action=click&module=RelatedCoverage&pgtype=Article®ion=Footer>>. Acesso em 23 de jun. 2018.

MULVEY, Laura. **All That Heaven Allows: An Articulate Screen.** *In: Criterion Collection's 2001 DVD edition of All That Heaven Allows.* 2001. Disponível em: <<https://www.criterion.com/current/posts/96-all-that-heaven-allows-an-articulate-screen>>. Acesso em 23 jun. 2018.

_____. **Fetishism and Curiosity.** Londres: British Film Institute, 1996.

_____. Prazer Visual e Cinema Narrativo. *In: XAVIER, Ismail (Org.). A Experiência do Cinema.* Rio de Janeiro: Edições Graal; Embrafilme, 1983.

_____. Reflexões sobre "Prazer Visual e Cinema Narrativo" inspiradas por *Duelo ao Sol*, de King Vidor (1946). Tradução de Silvana Vieira. *In: RAMOS, Fernão (Org.). Teoria Contemporânea do Cinema: pós-estruturalismo e filosofia analítica.* V. 1. São Paulo: Senac, 2005.

_____. **Visual and other Pleasures.** Palgrave, 1989.

MURPHY, Mekado. Todd Haynes Collects Images to Guide the Feel of His Films. *In: The New York Times.* 2016. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2016/01/31/movies/todd-haynes-collects-images-to-guide-the-feel-of-his-films.html?action=click&module=RelatedCoverage&pgtype=Article®ion=Footer>> Acesso em 23 de jun. 2018.

SCOTT, A. O. Review: 'Carol' Explores the Sweet Science of Magnetism. *In: The New York Times.* 2015. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2015/11/20/movies/review-carol-explores-the-sweet-science-of-magnetism.html?action=click&module=RelatedCoverage&pgtype=Article®ion=Footer>>. Acesso em 23 de jun. 2018.

SHAVIRO, Steven. **O Corpo Cinemático.** Tradução de Anna Fagundes. São Paulo: Paulus, 2015.

STAM, Robert. **Introdução à Teoria do Cinema.** 5 ed. Campinas, SP: Papirus, 2013.

WHITE, Rob. **Todd Haynes.** University of Illinois Press, 2013.

XAVIER, Ismail. Melodrama ou a sedução da moral negociada. *In: Folha de São Paulo. Mais!* São Paulo, 31 maio 1998. Disponível em:
<<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs31059817.htm>>. Acesso em 23 jun. 2018.