

**Ressurgimento da Temática Melodramática no Cinema
Contemporâneo**

Virgílio Marcelo Pereira Jesus

**Dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação –
Área de Especialização em Cinema e Televisão**

Junho, 2017

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Ciências da Comunicação, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Maria Irene Aparício.

Aos meus pais, às minhas avós

e à dona Fátima

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer primeiramente aos meus pais, Fátima e Angelo, porque sem eles, esta aventura da faculdade não teria sido possível. Obrigado pelo amor, pelo apoio incondicional, pela liberdade que me proporcionam e obrigado por alimentarem a minha paixão pelo cinema. Obrigado às minhas avós, Elsa e Rosita, pela vossa infinda sabedoria e pelas palavras de afecto em cada segundo de conversa. Obrigado à dona Fátima, por ser, desde a minha chegada a Lisboa, a melhor conselheira e amiga, e que todos os dias insiste para que eu parta para novas descobertas sem receios. Obrigado ainda a toda minha família que sempre se dispõe a apoiar-me.

Um agradecimento especial à Professora Doutora Maria Irene Aparício, responsável pela orientação deste trabalho, cujas reflexões foram essenciais para o desenvolvimento das minhas ideias, e que nas nossas discussões incentiva-me a jamais desistir do estudo do cinema.

No percurso de escrita desta dissertação foram tantos aqueles a quem devo uma palavra de gratidão. Obrigado à Odeta, à Dorcas, à Bernardete, à Patrícia, pelo privilégio da vossa amizade e pelo vosso cuidado sobre mim. Obrigado à Teresa, ao Nino, e ao Duarte porque sem vocês muitos dos meus sonhos não seriam despertados. Os três tornaram-se importantes referências quer ao nível da família, quer ao nível do trabalho. Obrigado também à dona Deolinda pela preocupação, pelas sempre calorosas boas-vindas nas minhas idas ao norte do país e pelas palavras de conforto.

Obrigado à Cláudia Sousa, pelas conversas de café, “sobre tudo e sobre nada”, como muitas das personagens nos filmes de Woody Allen. Obrigado aos meus amigos, aos meus colegas de casa, e aos visitantes passageiros, ao Hugo, à Raquel, à Eduarda, ao Sílvio, ao Germano e ao Vítor, que muito acrescentaram à banalidade dos meus dias. Obrigado às crianças de hoje e adultos de amanhã, Beatriz e Tomás, ambos enriquecem cada instante da minha vida.

Obrigado a todos os membros das equipas da Magazine-HD e do Repórter Sombra, que apostaram em mim e no meu trabalho. Obrigado ainda à Susana de Figueiredo do JM-Madeira, que todas as semanas confia na minha palavra e que me

ofereceu a oportunidade única de expressar a minha opinião sobre alguns filmes contemporâneos.

Gostaria, ainda, de agradecer aos funcionários da Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, que durante todo este tempo, ajudaram-me incansavelmente na pesquisa de referências bibliográficas. Um agradecimento especial também aos meus colegas das cabines de projecção da respectiva instituição, de onde sou estagiário, que despertam em mim o gosto pela prática da exibição de filmes e manuseamento de películas.

Por último, a quem já não está presente, obrigado aos meus avôs Aurélio e Virgílio, cujos ensinamentos e valores relembro todos os dias.

RESSURGIMENTO DA TEMÁTICA MELODRAMÁTICA NO CINEMA CONTEMPORÂNEO

VIRGÍLIO MARCELO PEREIRA JESUS

RESUMO

A palavra “melodrama”, num sentido amplo, tem sido recorrente no léxico cinematográfico. Como conceito complexo e com especificidades muito concretas, o melodrama é uma forma híbrida que não se circunscreve ao Cinema Clássico de Hollywood e que se revela também no Cinema Contemporâneo, porque a incorporação de algumas das suas marcas sobrevive em vários modelos narrativos e estilos. Ora, o presente trabalho tem como principal objectivo compreender essa trajectória do género e a incorporação de alguns dos seus elementos no presente, com sustentação teórica em autores como Peter Brooks, Thomas Schatz, Thomas Elsaesser, Christine Gledhill e Rick Altman. O que nos interessa, em seguida, é reflectir sobre determinados pontos da obra do cineasta americano Woody Allen, que longe de ser um autor melodramático, convoca as nuances do género, herança por nós considerada nos casos em estudo, respectivamente em *Intimidade* (1978), em *Match Point* (2005) e em *Vicky Cristina Barcelona* (2008). Estes filmes continuam a ser entendidos como espelhos das estruturas familiares, dos espaços domésticos e dos conflitos intrínsecos ao nosso tempo. A dissertação admite e compara, ainda, os filmes anteriores a outras obras da temática melodramática, por exemplo, no cinema de Pedro Almodóvar. Abre-se, da mesma forma, um novo leque de questionamentos e hipóteses, que reenviam o cinema à nossa condição humana.

PALAVRAS-CHAVE: Melodrama, Imaginação Melodramática, Família, Género, Cinema Contemporâneo, Woody Allen

RESURGENCE OF MELODRAMATIC GENRE IN CONTEMPORARY CINEMA

VIRGÍLIO MARCELO PEREIRA JESUS

ABSTRACT

The word “melodrama”, in a wide sense, has been recurrent in the cinematic lexicon and in other disciplinary expressions. As a complex concept with very specific guide marks, melodrama is known as a hybrid form that is not only confined to the Classical Hollywood Cinema and is also uncovered by the Contemporary Cinema, because the incorporation of some of its features outlives through several narrative forms and styles. Thus, the main purpose of this dissertation is to understand the driving line of this genre, and the incorporation of some of its elements in the present, with theoretical support in authors like Peter Brooks, Thomas Schatz, Thomas Elsaesser, Christine Gledhill and Rick Altman. What interests us next is to reflect on certain points of the work of the american filmmaker Woody Allen, whom, far from being a melodramatic author, calls upon the nuances of the genre, inherited in the cases under study, respectively *Interiors* (1978), *Match Point* (2005) and *Vicky Cristina Barcelona* (2008). These are the films that continue to be understood as mirrors of the familiar structures, of the domestic spaces and of the conflicts intrinsic to our time. In the end, this dissertation admits and compares the previous films to other ramifications of the melodramatic genre, for example, through Pedro Almodóvar’s cinema. This opens a new range of questions and hypotheses, which, faced with an acceptance of the public, immediately points to the human condition.

KEYWORDS: Melodrama, Melodramatic Imagination, Family, Genre, Contemporary Cinema, Woody Allen

ÍNDICE

Introdução	1
a) Tema e Objectivos	1
b) Metodologias e Estruturação.....	3
c) Afins.....	6
Capítulo I: Desconstruindo a temática melodramática	9
I. 1. Contextualização do termo melodrama	9
I. 2. No interior do melodrama de Hollywood.....	17
I. 3. Perspectivas sobre uma “morte” do género	22
Capítulo II: A família depois do cinema clássico	28
II. 1. Sublime reformulação da família	28
II. 2. Declínio da família em Woody Allen	30
Capítulo III: Um lugar ao sol em <i>Match Point</i>	40
III. 1. A família como ponto final.....	40
III. 2. “Eu” e o “Outro”, entre Allen e Levinas.....	44
III. 3. Por uma matriz trágica	49
Capítulo IV: Desejo de mulher em <i>Vicky Cristina Barcelona</i>	53
IV. 1. Possibilidades de olhar no cinema.....	53
IV. 2. Do <i>gaze</i> masculino ao <i>gaze</i> feminino.....	61
Capítulo V: Tudo o que o melodrama permite	68
V. 1. Os melodramas subversivos de Pedro Almodóvar.....	68
V. 1.1. Mulheres contemporâneas à beira de um ataque de nervos.....	73
V. 1.2. A solidariedade feminina.....	78
V. 2. A família reformulada no cinema de hoje.....	81

Conclusão.....	88
Bibliografias.....	91
Filmografia.....	97
a) Filmes Visionados	97
b) Filmes Trabalhados	97
Webgrafia.....	105

NOTA: Pela abrangência de citações bibliográficas a textos e obras incluídas nas referências desta investigação, decidimos traduzir todas elas das respectivas línguas originais para o português, no sentido de manter a fluência da leitura e explanação da tese.

INTRODUÇÃO

a) Tema e Objectivos

O problema desta dissertação passa por efectivar uma posição acerca do contexto cinematográfico da actualidade relativo a questões de narrativa e de género, mapeando as formas pelas quais o cinema tem sido proficuo em acompanhar e incorporar os diferentes olhares sobre a família, com base naquilo a que poderemos designar de “temática melodramática”, incutida nos nossos dias e aparentemente significativa de uma visão por poucas vezes explorada. Tal decorre na medida em que o melodrama espelha e traz genuinamente a debate um conjunto de mudanças que se averiguam em permanência nos planos social, cultural, político, económico, etc., consideração essa que nos ajuda a reflectir, perante a nossa condição como espectadores e como sujeitos contemporâneos.

Como tal, este estudo reúne referências e abordagens a vários filmes, situados em diferentes períodos de tempo, e contextos que, à partida, não foram ainda abalizados em conjunto. Tomando esta posição, ponderaremos que mudanças ocorrem no instante em que se assume que o melodrama tem qualquer coisa a dizer face à (des)estruturação familiar e como as suas estruturas narrativas inerentes visam contar as mais íntimas “estórias”, rotineiras e banais da vida quotidiana, nas suas dimensões sociais e sócio-afectivas. Neste sentido, tentamos compreender o que une e separa as vastas acepções do melodrama, que enquanto género obteve vigorante notoriedade no pós-segunda guerra mundial (1939-1945), e que certos movimentos, - por exemplo o *American New Wave* -, retomam de maneira ampla, divergente e complexa, mas sem nunca perder de vista a inscrição da vida dos seres humanos no quadro do espaço doméstico e quotidiano.

De facto, o melodrama constitui um patamar privilegiado na discussão do problema das identidades, dos valores e dos arranjos familiares na contemporaneidade, daí que seja fundamental perceber a sua dissolução e reconfiguração como género, favorável também à liberalização narrativa de representações e sentidos pouco comuns ao grupo familiar, que tendem a colocar em dúvida o modelo tradicional da família nuclear, e o seu desdobramento para a *imaginação melodramática* (Peter Brooks). É

este o nosso ponto de partida, que readaptamos ao conceito de “temática melodramática”, permitindo-nos ir além de uma linguagem fílmica específica que é a lei do género. Entre as múltiplas perspectivas de enfoque desta temática foi primordial o firmamento do *melodrama familiar* (Thomas Schatz), envolvente das nuances características do espaço doméstico. O melodrama até poderá ser visto como género exclusivo do sistema de Hollywood, num período muito distinto do cinema conhecido como Era Dourada (1930-1960). No entanto, não se cinge a convencionalismos, sendo um modo tanto clássico, quanto moderno, ou melhor, contemporâneo, pela forma como suplanta conjunturas integrantes da vida de hoje, não sendo restrito a um módulo de produção. Só deste modo, poderemos entender se o melodrama é mesmo um *género*, um *estilo* ou até uma *sensibilidade* (John Mercer & Martin Shingler) ou se convoca algo mais, num revigorar da relação entre o espectador e a narrativa. Actualmente, é provável que a família continue a ser o espaço privilegiado na formação das identidades, no entanto, são desvelados alguns obstáculos que a colocam em risco, nos seus domínios público e privado (Ismail Xavier). Daí, que no âmbito deste cinema pós-moderno possamos atender a uma possível desestruturação / reestruturação da família (Carl Boggs e Tom Pollard). Eventualmente, o espectador experiencia a temática melodramática de forma rejuvenescida.

Portanto, que alterações podem ter sucedido na passagem do “melodrama” genérico à ideia de “temática melodramática”, e qual o significado dessas alterações? Que aspectos trabalha o cinema contemporâneo? Que problemas se originam quando falamos do melodrama na contemporaneidade? Deveremos entender o melodrama como género, mediante a sua aplicação vasta no contexto da cultura popular (por meio da indústria audiovisual e da imprensa) ou poderemos pensá-lo, ainda, como prática rigorosa de construção narrativa? Pode o melodrama acrescentar algum sentido às organizações familiares devido à sua linguagem? E de que forma este modo do cinema encontra eco na vida quotidiana? São estas as perguntas às quais tentaremos responder, tendo como referência alguns filmes de Woody Allen, que interpela domínios tão ecléticos quanto desconcertantes da nossa existência, desde o amor, ao casamento, a sexualidade, a filosofia, a morte, o crime, a justiça e os papéis pressupostos pelo homem e pela mulher, recorrendo ao melodrama como anotador de mudanças.

De facto, em alguns dos seus trabalhos verificámos que as convenções de Hollywood se tornaram incapazes e inábeis de atender a determinadas interrogações da sociedade. Terá sido essa a razão que leva Allen a um longo *exílio*, quer espacial, quer intelectual, pela Europa (John Douglas Macready), onde coloca determinadas questões, que não poderia colocar no seu país. Com a mudança, no seu cinema, empenhar-se-ia em afastar os arranjos familiares de um discurso relegado à marginalidade, ao intrinsecamente limitante da indústria, afastado dos aparentemente sólidos estereótipos. Ademais, ressalta fraquezas dos seus protagonistas, sempre com os laços familiares a exercer uma natural influência nas atitudes e conflitos de cada um. Acrescem, por sua vez, outras perguntas: Em que sentido pode o cinema de Woody Allen dizer-nos alguma coisa sobre os sujeitos contemporâneos, sejam homens ou mulheres? Podem os seus melodramas representar as angústias que vingam na sociedade? Além disso, as obras do cineasta americano estabelecem uma possível comparação com as obras do espanhol Pedro Almodóvar, posto que não aspiram à mera reprodução dos padrões canónicos do género, mas à reciclagem de uma temática extensiva que mantém, porventura, a atenção da audiência.

Neste contexto, visamos, em primeiro lugar, explorar a temática melodramática e compreender de que modo esta reenvia a mudanças na família a partir de certos paradigmas (por exemplo, a remodelagem das figuras – e autoridades – da mulher e do homem no presente cinematográfico), em segundo, sublinhar convicções respeitantes às representações familiares e, por fim, perceber em que sentido essas convicções favoreceram a multiplicação de significados em torno da ideia de família. Será por aí que a abrangência da temática reproduzirá efeitos consideráveis nas formas de olhar do mundo por parte de cineastas, autores e públicos.

b) Metodologias e Estruturação

A fim de examinar como é alicerçado o melodrama e como o cinema se foi modificando, salvaguardando, no entanto, uma representação dos modelos familiares, neste trabalho orientamo-nos pelo cruzamento, numa reflexão teórica, da análise de obras e artigos de carácter intertextual e intercultural, com a análise do conteúdo e da

mise-en-scène de três filmes escritos e realizados por Woody Allen, nomeadamente *Intimidade* (1978), *Match Point* (2005) e *Vicky Cristina Barcelona* (2008). O estudo será conduzido a partir de análises comparativas entre estes e outros filmes e as diferentes aceções que avigoram. A selecção dos filmes aconteceu na sequência do visionamento de um vasto conjunto de longas-metragens alusivas aos temas que nos interessa mapear. Numa fase embrionária de apuramento dos problemas a fixar, foram também visionados alguns filmes de Douglas Sirk (1897-1987), Vincente Minnelli (1903-1986) e Nicholas Ray (1911-1979), autores suficientemente relevantes para entendermos o contexto e a transformação dos elementos específicos do género. Paralelamente, seguimos pelo necessário (re)visionamento da obra integral de Woody Allen (com 47 longas-metragens estreadas em cinema), sem qualquer intenção de configurar uma monografia sobre a mesma, mas com o intuito de argumentar, abordar e contrapor, as formas pelas quais alguns dos seus filmes propõem comentários críticos sobre os desafios e (re)construções da família. Portanto, para corroborar o dinamismo da temática melodramática, preocupámo-nos em escolher um cineasta que corrompesse, à partida, as características basilares do melodrama, entretanto profundamente ramificado. Ao mesmo tempo, os textos da autoria de Peter Brooks e Thomas Schatz revelaram-se instrumentos indispensáveis para o encontro de inspiração e de princípios argumentativos a serem evocados no decurso deste trabalho.

Foram, por sua vez, visionados outros filmes contemporâneos, sobretudo um número alargado de produções americanas e europeias dos finais do século XX e inícios do novo milénio, nos quais procurámos identificar uma admissível herança do melodrama, desde logo, ao assumirem a família como tema central, a música como parte integrante da narrativa e a lógica de um excesso muito particular, elementos que adquirem espaço de discussão em panoramas diversos. Em seguida, procurámos delimitar o nosso *corpus* de análise ao mesmo tempo que estabelecíamos as referências teóricas incontornáveis. Na verdade, o processo resultou não apenas de uma escolha mais ou menos afectiva, mas também de uma atenção aos elementos que poderiam sobrelevar a nossa pesquisa e subsequente análise temática. Em primeiro lugar, decidimo-nos por filmes que não se restringissem única e exclusivamente à estrutura clássica da narrativa, para aí descortinarmos uma extensa representatividade da família

na actualidade. Em segundo lugar, priorizámos filmes em que os modelos familiares fossem os mais variados possíveis e, por último, reenviámos a um estudo comparativo com outras obras, de modo a que pudéssemos, entretanto, auferir como os problemas alusivos ao melodrama não são temáticas exclusivas do cinema de Woody Allen, mas sim transversais a várias cinematografias de *auteur*.

Desta forma, o trabalho segue as linhas de uma metodologia de carácter qualitativo e sistemático, numa leitura multifacetada das questões que tendem a orientar a caminhos tão variados, até tocar aqueles que não fazendo parte integrante da nossa área de estudos, podem ser, num momento ou noutro, relevantes de apontar.

Finalmente, antes de iniciarmos especificamente a nossa análise refira-se que esta dissertação está dividida em cinco capítulos. No primeiro, salientamos a importância dos conceitos de *imaginação melodramática* e de *melodrama familiar* – compreendidos a partir das teorias de Peter Brooks, Thomas Schatz, John Mercer e Martin Shingler para a conceptualização da “temática melodramática” –, e de Christine Gledhill e Rick Altman, em relação ao sistema de géneros, cujas convenções, como veremos, se readaptaram às exigências do público.

No segundo capítulo tentaremos compreender, com especial cuidado, o filme *Intimidade* (1978) e como este significou uma reviravolta na carreira de Woody Allen, numa passagem das ditas comédias inocentes para um modelo de drama referente aos seus “filmes sérios” (Macready, 2013, p. 195), caracterizados pela fragilização das relações e dos relacionamentos, bem como pelas privações nas tarefas domésticas e pelas novas competências profissionais e familiares dos homens e das mulheres, a fim de aludir a um indício de evolução nos enredos familiares contemporâneos.

No terceiro capítulo, dada a pertinência e a relevância que alguns trabalhos de Woody Allen têm para outras áreas, como a filosofia (Conard & Skoble, *Woody Allen and Philosophy: You Mean My Whole Fallacy Is Wrong?*), por exemplo, procuramos entender a articulação do seu cinema com a filosofia ética proposta por Emmanuel Levinas, sobretudo pela analogia da forma como os sujeitos / personagens se relacionam ou recusam um contacto com a sociedade. Analisaremos aqui, *Match Point*, filmado em Londres, que aborda o consumismo e o individualismo do sujeito contemporâneo, para

mostrar a sua relação com o meio envolvente da família. Para mais, tentaremos correlacionar os dilemas do filme a algumas questões postuladas a partir da forma da tragédia aristotélica que é, como se sabe, o género da Antiguidade Clássica que pode ser também reformulado de acordo com o presente. No quarto capítulo, abordaremos o filme *Vicky Cristina Barcelona*, rodado em Espanha, e que demonstra outra questão atinente à temática melodramática, nomeadamente no modo como constrói um modelo familiar que se vale das relações fragmentadas num mundo tendencialmente globalizado e globalizante. Tentaremos chamar à discussão os estudos feministas de Laura Mulvey e o conceito de *gaze*, que se nos apresenta, no entanto, de modo invertido. Nos filmes seleccionados, a família institui sempre um conjunto de trajectórias individuais entre os seus membros, que se vão interligando, e que se expressam em ordenações domiciliares bastante peculiares.

Por fim, no último capítulo, procederemos a uma análise comparativa destes filmes com outros, nomeadamente *Mulheres à Beira de um Ataque de Nervos* (1988) e *Voltar* (2006), filmes dirigidos por Pedro Almodóvar que mesclam elementos do sistema de género com a representação de realidade social espanhola em permanente transformação. Além disso, procuramos enunciar ou citar outras longas-metragens, como os filmes de ação e de super-heróis, onde se acondiciona uma visão, em tom discreto e subtil, do melodrama e das suas construções familiares.

c) Afins

Como ponto de partida, deveremos referir que o melodrama é indubitavelmente um dos modos cinemáticos do nosso tempo, solidificado como um dos paradigmas do cinema contemporâneo. Esta afirmação até poderá sugerir alguma pretensiosidade, mas, do nosso ponto de vista, o melodrama no cinema parece constituir-se como reflexo das sociedades e dos indivíduos do tempo em que se abarca, não estando circunscrito a um período restrito.

Um dos recentes autores a reflectir sobre esta questão foi o francês Jean-Baptiste Thoret, em *Cinema Contemporain: mode d'emploi* (2011), ao inferir que o cinema dito contemporâneo pode adquirir uma definição pertinente, no sentido em que os filmes que

lhe são comuns, os seus motivos e as suas obsessões, bem como as suas formas de contemplar o mundo e os sujeitos, estão escritas e inscritas no tempo, o nosso tempo (p. 13)¹. A verdade é que partimos da leitura desta obra de um dos especialistas sobre o Novo Cinema de Hollywood e o cinema de género, para dar início ao nosso trabalho, confirmando, aliás, a nossa convicção de que o melodrama regressa nos dias de hoje, com outras ramificações que marcam o cinema contemporâneo.

Entre os factores reconhecidos como causadores das disfuncionalidades da célula familiar contam-se a desorientação juvenil, a solidão suburbana, o consumismo, a mercantilização, a fragilidade e superficialidade dos relacionamentos, aspectos esses sustentados e reflectidos na fragmentação dos sujeitos. Daí, defenderemos que as razões para a permanência do melodrama são inconstantes mas persistentes e conservam uma ambivalência de registos estilísticos que procuramos identificar e analisar. O espectador do século XXI está já familiarizado com filmes que revelem a angústia existencial e os tormentos afectivos das personagens que tem muito que ver com as suas vivências, isto porque o melodrama sempre se ramificou noutras nuances do género. Refiram-se, por exemplo, o fascínio do “melodrama histórico ou épico”, do “melodrama queer”, ao “melodrama de ação”, passando pelo “melodrama gótico”, o “melodrama colonial”, o “melodrama de guerra” e o “melodrama noir” (Roy Stafford). É isso que dita a amplitude da temática ancorada na imaginação, numa forma de percepção que hiperdramatiza a realidade.

No sentido de ir ao encontro dos problemas contemporâneos, em histórias sobre o indivíduo que perdeu contacto com o mundo em seu redor, a imaginação melodramática, aponta a mudanças nas estratégias dos estúdios, num contexto que pareceu ser eficaz para a revalorização do melodrama. Sendo o melodrama o mais regulador género da vida social e quotidiana, procurou-se afastá-lo enquanto fórmula subjugada ao universo canónico e padronizado dos estúdios. A imaginação não é mais do que a ampliação das reflexões estéticas do melodrama e das suas narrativas que caminham lado a lado com a temática do “melodrama familiar”.

¹ Cf. Agamben, G. (2009) O que é contemporâneo?. In *O que é contemporâneo? e outros ensaios* (pp. 163-211). Chapecó: Argos.

Tais aspectos mantêm, aliás, a herança do género, e parecem registar situações que coexistem no quotidiano e sobre as quais é urgente reflectir. É por isso que as personagens, neste cinema inerente a uma temática melodramática, tendem a surgir em constante duplicidade com o seu ego, e revelam dificuldades nos relacionamentos, ao interrogarem-se quer ao nível individual (‘quem sou eu?’), quer ao nível do colectivo (‘quem somos nós?’), o que apela instantaneamente à questão da identidade e ao reconhecimento do sujeito no seio familiar e, conseqüentemente, na sociedade no seu todo.

Em franca expansão, o melodrama cinematográfico abre-se a um campo de investigação interdisciplinar, sendo cada vez mais abordado no contexto dos estudos fílmicos, mas também pela crítica e apreciado pelos espectadores. Veremos então como a representação da família se dissemina por vários filmes, o que pode contribuir para uma diversidade de práticas sociais e culturais.

Capítulo I: Desconstruindo a temática melodramática

I. 1 Contextualização do termo melodrama

Ainda que vinculado a um sentido primeiro de espectáculo, com personagens estereotipadas, situações familiares traumatizantes, crises sensacionais de emoção humana e enredos que apelam às emoções exacerbadas da plateia, o género melodramático tem vindo a ser resgatado por alguns autores dos estudos filmicos, que o vêm afastando de julgamentos e acepções mais negativas, por vezes originários de discussões na própria academia ou resultado de juízos dos espectadores mais cinéfilos.

Como já tivemos oportunidade de referir, são vários os tópicos considerados na composição de uma narrativa nos moldes melodramáticos, e de acordo com uma exuberante *mise-en-scène*, sobre os quais se formulam intensos pontos de vista relativamente à vida privada dos indivíduos e a determinadas atitudes e comportamentos dos mesmos. A fim de salientar oscilações sociais e ético-morais de acordo com as épocas, os melodramas apelam ao quotidiano do espectador, que, deste modo, se identifica com a trama, reflectindo, talvez, sobre a possibilidade de superação de certas adversidades na sua própria vida.

A mediação entre o melodrama e a vida quotidiana, sobre os encadeados mais recônditos e outros socialmente difusos, não é, de resto, exclusiva aos dias de hoje e decorre em muito da evolução do género nos primórdios da literatura realista dos séculos XVIII e XIX. Basta ponderar sobre as assertivas empregues pelo crítico literário e professor norte-americano Peter Brooks (1985), no seu trabalho *The Melodramatic Imagination*, bastante dissecado nos estudos filmicos, onde o autor remonta à origem do melodrama como género, num mundo confrontado com as negligenciadas condições de vida que as classes baixas suportavam em França, nos finais do século XVIII. Dito pelo autor,

As origens do melodrama podem ser situadas precisamente no contexto da Revolução Francesa e dos seus efeitos. Este é o momento epistemológico que a ilustra e a sustenta: o momento que simbolicamente, e realmente, marca a derradeira liquidação do Sagrado tradicional e das suas instituições representativas (Igreja e Monarca), o rompimento do mito da Cristandade, a dissolução de uma sociedade orgânica e hierarquicamente coesa, e a invalidação

das formas literárias - tragédia, comédia de costumes - que dependiam de uma tal sociedade (p. 60).

Com posterior esquematização dos desafios originados, o melodrama discorreria como reflexo de uma tomada de consciência social e colectiva, abrindo caminho à chamada eclosão da modernidade. Aliás, o melodrama é, ele próprio, um elemento da modernidade e uma forma de refutação clara às mudanças que nela brotaram, “um sintoma dessa perda de amarras sociais e psicológicas” (Singer, 2001, p. 134). O melodrama pode ser encarado “como um modo de concepção e expressão, como um certo sistema ficcional para dar sentido à experiência, como uma força de campo semântica”².

Brooks inicia o seu trabalho inscrevendo o melodrama no contexto da literatura, com os primórdios nas obras literárias de Honoré de Balzac e James Joyce, convocando, também, a relação ao teatro popular vitoriano, com comunicação gestual de enorme expressividade e recurso a cartazes e intertítulos, usados devido às elevadas taxas de iliteracia do público (exemplo da pantomima e do *vaudeville*). O melodrama é ainda caracterizado por uma estética parabólica das emoções mais profundas, e pela representação recorrente dos banais infortúnios da vida. De um modo geral, havia recurso a “figuras hiperbólicas, acontecimentos espantosos e grandiosos, relacionamentos evidentes e identidades disfarçadas, rapto, sociedades secretas, parentesco misterioso” (Brooks, 1985, p. 52). Entre os dramaturgos que se decidiram pela sua problematização, contam-se os nomes de Denis Diderot (1713-1784), cuja proposta de combinar a variedade de géneros provindos da tragédia e da comédia, conduziu ao surgimento de um novo género de drama, com particular atenção sobre o “comum” (*ibidem*, p. 59); e Gilbert de Pixérécourt (1773-1844), responsável pela peça abalizada como o primeiro dos melodramas, *Coeline ou l'Enfant du Mystère*, estreada em 1800 (Singer, *op. cit.*, p. 131).

Portanto, o melodrama surge como modo coesivo e resposta inadiável aos problemas latentes que a sociedade feudal, hierarquizada em classes, atravessava. Aqui

² Cf. Brooks, P. (1985). *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*. New York: Columbia University Press, p. xiii.

questiona-se o papel do melodrama na compreensão da vida em sociedade, em qualquer uma das suas ordens. Isto no sentido em que o melodrama volta-se, em regra, para pessoas comuns, em grande parte desfavorecidas, com níveis de formação e instrução bastante baixos, que reivindicaram melhores condições, assumindo-se como drama burguês (do pequeno grupo social que, pouco a pouco, assumia o controlo do sistema industrial capitalista e que atribuiria um novo sentido à palavra família³): um contexto no qual se esquadrinham crises sociais e as peripécias da vida. O mesmo tende a dar coerência à desordem e às ansiedades sentidas, irrompendo, ele próprio, desse impulso. Pode até dizer-se que o melodrama surge como uma espécie de encobrimento dos problemas citadinos e das suas metamorfoses, envolvendo o espectador numa forma de compreensão das adversidades e levando-o a lidar subtilmente com as forças afectivas da trama. Através disso, o melodrama procura dar conta da vida social que nos envolve, colocando personagens em conflito no espaço familiar. Podemos considerar que essas disputas familiares seriam o momento intermédio para uma eventual identificação do público com o género, devido à intromissão na sua vida de forma generalizada. Brooks sublinha que

Nada é poupado porque nada fica por dizer; as personagens colocam-se no palco e proferem o indizível, dão voz aos seus sentimentos mais profundos, dramatizam através das suas interpretações e dos gestos intensificados e polarizados, a moral da sua relação. Assumem papéis psíquicos primários, pai, mãe, filho e expressam condições psíquicas básicas. A vida estende-se, nesta ficção, a gestos e afirmações cada vez mais concentrados e totalmente expressivos (Brooks, *op. cit.*, pp. 52-53).

Para Brooks, o melodrama frisa “a percepção de um forte sentimentalismo; a polarização moral e a esquematização; os estados extremos de ser, situações e acções; a vilania, a perseguição do bem e a recompensa final da virtude; expressões extravagantes; enredos obscuros, suspense” (*ibidem*, p. 58). Justifica-se que o género desempenha um papel relevante, com o propósito de relembrar aos espectadores o modo

³ Cf. Engels, Friedrich (1985). *A Origem da Família da Propriedade Privada e do Estado*. Lisboa: Avante, em que se procuram variadas razões para o surgimento da família contemporânea, assente no modelo da família monogâmica e que remete a quatro fases consecutivas no seu alcance: primeira a da “família consanguínea”, seguida da “família punaluna (ambas sistematizadas em torno do casamento de grupo), a terceira da “família sindiásmica”, composta por casais de casamento informal, e por fim, à chegada da “família monogâmica”, característica da união entre duas pessoas.

como o conflito e a polarização entre o bem e o mal irrompem no quotidiano. Dessa forma, as personagens são modelos, cuja intensificação das virtudes e vícios não consegue responder a uma ordem social externa que tende a operar contra elas.

Acreditando na necessidade de dramatizar a experiência quotidiana, Brooks refere ainda que o melodrama precisa de ser contemplado para além de mera categorização, ou seja, como uma forma que excede a sua condição de género. Façamos um parêntese para compreender como a noção de género está associada a uma categorização primária e imediata dentro do meio artístico. À priori, e conforme Gledhill (2000), o género permite que um filme possa ser identificável com base em recursos estilísticos, temas, atitudes e valores das suas personagens. O que une um conglomerado de filmes, assim como as formas que produzem, advém da sua organização em torno de um “conceito cíclico” (p. 221), estrutura que permite o público interpretá-los de acordo com expectativas genéricas, face aos actores, realizadores e tramas que habitualmente lhe estão associados (*ibidem*, p. 223). Digamos então que o género delimita um número de filmes num sistema apropriado pela indústria de entretenimento de Hollywood, reconhecido e partilhado por cineastas, críticos e espectadores em todo o mundo (Mercer e Shingler, 2004, pp. 4-6).

Por conseguinte, o enfoque sobre o género segmenta-se pela crescente discussão contemporânea em torno do melodrama e das suas múltiplas configurações, a sustentar a notória escassez de fronteiras distintivas. Isto porque, a ideia de género melodramático tornar-se-ia inapta em circunscrever os melodramas realizados a partir de finais da década de 1950, devido à “morte do sistema” e ao surgimento da “Nova Hollywood”⁴. Assim, podemos entender o melodrama em duas vertentes, primeiro “como mecanismo industrial para a produção em massa de géneros populares capazes de reunir e colocar em cena diferentes tipos de público”, e depois “como modalidade entendida como modo de percepção culturalmente condicionado” (*ibidem*, p. 227). Para os autores supracitados,

A noção de modalidade [...] define um modo específico de articulação estética adaptável através de uma variedade de géneros, ao longo das décadas, e por

⁴ Cf. Schatz, T. (1993). The New Hollywood. In Collins, J., Radner, H. & Collins, A. P. (Eds.), *Film Theory Goes to the Movies* (pp. 8-36). New York and London: Routledge.

culturas nacionais. Ela fornece ao sistema de gêneros um mecanismo de ‘articulação dupla’ capaz de gerar fórmulas genéricas específicas e distintamente diferentes em determinadas conjunções históricas, ao mesmo tempo que fornece um meio de permuta e sobreposição entre gêneros (*ibidem*, p. 229).

Assim, se o melodrama perdura e se refaz no tempo é porque o conjunto de autores, públicos e críticos afirmam que este responde às questões da modernidade. Brooks não ressalta uma categoria única de melodrama, mas sustenta-se na noção de *imaginação melodramática*, modalidade que atesta a capacidade do melodrama trespassar por uma variedade de estéticas, e não somente aquelas no interior do meio, assinalando qualquer coisa despojada de estatuto categórico. O autor revela ainda a inclusão e adaptação do melodrama aos diferentes tempos, misto do que ficou para trás, mas também do que se nos apresenta no nosso presente conflituante. Falamos, aliás, de uma forma de produzir e de ver o cinema que pretende imitar a realidade e os seus discursos, que copia a vida e as suas rotinas, e “cuja capacidade inata de empreender, estimular e entreter seu público, com lágrimas de alegria e de tristeza, assegurou a sua própria longevidade” (Mercer e Shingler, *op. cit.*, p. 8). Só assim pode o modelo ser eficaz e originar uma autonomia na forma como o espectador vê e lê o texto filmico.

A temática melodramática deve ser, desse modo, reconhecida como forma popular dominante, central e modeladora da sensibilidade moderna, “postulando significados e sistemas simbólicos, que não têm nenhuma justificativa exacta porque não são apoiados por nenhuma doutrina, nem por nenhum código social universalmente aceite” (Brooks, *op. cit.*, p. 64). O autor conclui o seu texto citando outros autores do melodrama social como é o caso de Charles Dickens, Fyodor Dostoevsky ou Marcel Proust, autores esses que permitem compreender o melodrama e “o seu duplo envolvimento com a representação da existência social do homem, a forma como vive o vulgar, e o drama moral implicado pela e na sua existência” (*ibidem*, p. 65). Através da análise deste texto, e face ao exposto não pretendemos expor exaustivamente as razões que proporcionaram a propagação do melodrama nos seus primórdios. Queremos não só entender esse contexto, mas principalmente averiguar que o ênfase sobre o melodrama estende-se a diversos períodos. Trata-se, pois, de um processo contínuo, que tem em

conta os problemas suscitados na sociedade e os laços sociais e familiares que a estruturam.

Na mesma linha de pensamento de Peter Brooks, Ben Singer (2001) revoga a arqueologia do termo, e assume também o melodrama como insígnia da modernidade, acondicionada pelo angustiante lufa-lufa quotidiano. Em *Melodrama and Modernity: Early Sensational Cinema and Its Contexts*, Singer descreve como o melodrama irrompeu enquanto modelo de representação das profundas transformações sociais de meados do século XVIII, pela imposição do capitalismo como modelo económico e pela industrialização. Entre os fenómenos contam-se “a rápida urbanização e o crescimento populacional, a extensiva migração e emigração, a rápida proliferação das novas tecnologias e dos transportes [...] a separação do local de trabalho e da casa, bem como a transferência da unidade primária de produção da família extensa para a fábrica” (p. 21). Daí o declínio da organização familiar anteriormente composta “por pessoas que entretanto se mudaram para desempenhar papéis fora do ambiente doméstico, explicando inclusive, o maior controlo da natalidade” (*ibidem*). Mesmo assim, as motivações da cultura popular em explorar o ambiente nuclear da família burguesa não fracassaram, devido à inevitabilidade em reflectir sobre as formas pelas quais o lar se modifica na economia capitalista, favorecendo a noção da família privada.

O melodrama será, portanto, esse “conceito agregado” (p. 44)⁵, que envolve cinco características primordiais: “pathos”, “intensificação da emoção,” “polarização moral”, “sensacionalismo” e aquilo que o autor designa de “estrutura narrativa não-clássica” (*ibidem*, pp. 44-50). Esta lógica pode reconciliar formas presumivelmente díspares, como o melodrama doméstico de Hollywood (que combina pathos e emoção exagerada) e os filmes de ação (que podem combinar as cinco). Ora, o pathos deriva do processo de associação emocional, sobretudo quando a trama explora situações de repressão sexual ou psicológica. Um dado melodrama será mais comovente quanto maior for a identificação do espectador face à percepção de injustiças morais contra uma personagem, vista como auto-reflexividade das suas vivências. Como referido, há um enfoque “em emoções exageradas e estados de fatalidade emotiva”, mostrando como “o herói e a heroína são muito, muito bons; o vilão e a aventureira como muito,

⁵ tradução minha de “cluster concept”.

muito maus”. Os melodramas caracterizam-se ainda por uma estrutura narrativa não-clássica porque em vez de relações de causa-efeito, “o melodrama tem uma tolerância muito maior [...] por coincidências, finais *dei ex machina* e sequências episódicas da ação” e até pelo sensacionalismo, “definido pelo ênfase na ação, na violência”. Voltaremos a este ponto sobre as narrativas, adiante. Apesar de serem estas as características básicas do gênero, delineando o melodrama como modo historicamente fundamentado, “altamente variável, mas não totalmente um gênero amorfo” (*ibidem*, p. 58), elas deixariam de ser suficientes para a descrição do modelo ao longo do tempo.

Similarmente, Thomas Elsaesser em “Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama” (1972) comenta as particularidades do melodrama e sublinha o modo como a sua persistência solidificou a capacidade de cultura popular dar conta dos progressos e crises numa dada sociedade. O influente trabalho de Elsaesser foi responsável, primeiro por ressuscitar os estudos sobre o melodrama, sendo exactamente anterior ao texto de Brooks e, segundo, por explicitar como a imaginação melodramática, se tornava presente “através de diferentes formas artísticas e em diferentes épocas” (p. 68). Para Elsaesser, o significado do melodrama é vagamente conhecido por todos, relativo à exorbitância das ações humanas, das respostas emocionais e da própria estética e cenários, aspectos depreendidos em narrativas em torno de amantes e de relações conflituosas de violência emocional ou física, salientes no sufocante ambiente familiar. O autor defende como marca prevaiente o acompanhamento musical, que (re)produz os efeitos emocionais. Esta talvez seja a definição mais corrente e “permite que os elementos melodramáticos sejam vistos como constituintes de um sistema de pontuação, dando cor expressiva e contraste cromático ao enredo, ao harmonizar os altos e baixos emocionais da intriga” (*ibidem*, p. 74). Elsaesser salienta que a banda-sonora de um filme pode ser simultaneamente funcional, estrutural e temática, no sentido em que contempla a psicologia e os diferentes estados de espírito dos sujeitos – como a tristeza, a violência, o medo, a felicidade. Além de ser uma linguagem coerente e autónoma, a “orquestração é fundamental para o cinema americano no seu todo (sendo essencialmente um cinema dramático, espectacular, e baseado num amplo apelo)” (*ibidem*). No entanto, o termo banda-sonora parece não ter

adquirido transparência, ao considerar tudo o que faça parte de uma dimensão sonora consentida pelos diálogos, por ruídos e por outros sons.

No pólo oposto ao do cinema, o teórico reconhece igualmente as profundas transformações sociais. Se antes a revolução industrial estava no centro dos debates no teatro, para o melodrama erguido pelo cinema dos anos 50, são as crises das identidades provocadas pelo fim da segunda guerra mundial (1939-1945) e pelo eminente começo da Guerra Fria, os principais tópicos em discussão. Tal aponta o melodrama como documento social ilustrador, reflexivo de uma época, em muito devido à subtil crítica que o género é capaz de tecer sobre os sujeitos e a forma como se dispõem na estrutura familiar⁶. Nesse enquadramento encontramos as complexas relações entre pai e filho, as discussões entre irmãos, os conflitos de virilidade e da fixação materna, e a busca por uma mãe, por exemplo. Confirmando a predisposição por esses pontos, o autor refere que o cinema favoreceu o desenvolvimento do melodrama familiar.

O melodrama familiar [...], apesar de lidar em grande parte com os mesmos temas edípicos da identidade emocional e moral, captura mais frequentemente o fracasso do protagonista em agir de maneira a moldar os eventos e influenciar o ambiente emocional, muito menos em modificar o sufocante meio social. O mundo está fechado, e as personagens agem sobre ele. O melodrama confere-lhes uma identidade negativa através do sofrimento, e a progressiva auto-imolação e desilusão, que geralmente termina em resignação (*ibidem*, pp. 78-79).

Assim, num contexto melodramático, o protagonista está preso ao ambiente doméstico, delimitado por códigos comportamentais instaurados e apropriados pela família. Nesta lógica, destacam-se algumas obras de Douglas Sirk, Vincente Minnelli e Nicholas Ray nas décadas de 1940 e de 1950, focadas na sociedade de classe média e na sua iconografia, “justapondo situações estereotipadas em estranhas configurações e provocando choques e rupturas que abrem não apenas novas associações, mas que redistribuem energias emocionais que o suspense e as tensões tinham acumulado em perturbantes e diferentes direcções” (*ibidem*, p. 82). As personagens são

⁶ Cf. Byars, J. (1991). The ‘Social-Problem’ Film in the 1950s. In *All that Hollywood allows: Re-reading gender in 1950’s melodrama* (pp. 107-131). London: Routledge, onde a autora apresenta o conceito do “social-problem film”, filmes dos quais os conteúdos e problemas sociais eram trazidas ao debate, confrontando a sociedade contemporânea com desigualdades nos quadros políticos, económicos, culturais, sociais e institucionais.

convincentemente apresentadas como vítimas, logo “a crítica é feita no nível social [...], sendo por isso que o melodrama [...] é capaz de reproduzir mais directamente que os outros géneros, os padrões de dominação e de exploração existentes numa determinada sociedade” (*ibidem*, p. 86). Também por isso, o cinema é uma prática social, uma forma de representação que gera significados na cultura e nos seus estudos. Através do melodrama constrói-se um quadro dela, que se expressa mediante determinadas convenções, entre elas, uma *mise-en-scène* arrojada com a distribuição hiperbólica dos objectos em cena, das luzes e dos movimentos da câmara, e que alimentam um excesso simbólico na caracterização das personagens.

A banalidade dos objectos aliada às ansiedades e emoções reprimidas forçam um contraste que faz com que a cena condense a relação da decoração com o carácter no melodrama: quanto mais o cenário se enche de objectos aos quais a trama dá significado simbólico, mais as personagens são enclausuradas em situações aparentemente inevitáveis. [...] O melodrama é fixado iconograficamente pela atmosfera claustrofóbica da casa burguesa e/ou da pequena cidade, e seu padrão emocional é o pânico e a histeria latente, reforçados estilisticamente por um complexo tratamento dos interiores (*ibidem*, p. 84).

O melodrama assume-se como reflexo artístico e cultural da experiência social, que vive na opulência dos elementos cénicos, evidenciando alguma descontinuidade no enredo e no estilo, pelas conturbadas situações experienciadas pelas personagens.

Até agora, vimos como os discursos sobre a família se consubstanciam nos textos abordados, constatando-se que algumas das razões pelas quais esta modalidade é ponderada por um abrangente leque de autores. Mesmo assim, as opiniões sobre o melodrama pouco convergem, prejudicando uma suposta definição transparente.

I. 2. No interior do melodrama de Hollywood

Da mesma maneira que, a partir de Elsaesser (1972) verificámos um envolvimento constante do cinema na observação dos intrínsecos vínculos familiares, o mesmo poderíamos dizer quando contrastamos esse estudo com o trabalho publicado pelo professor Thomas Schatz. É no texto “The Family Melodrama” (1981) que o autor

convoca a referência cinemática às ambiguidades familiares. No entanto, sabendo que uso tem o termo, Schatz começa por afirmar que todos os géneros elencados no cinema de indústria partilham de uma característica comum, nomeadamente o elemento musical, traço que reenvia ao sentido etimológico da própria palavra melodrama.

Num certo sentido, cada filme de Hollywood pode ser descrito como “melodramático”. Na definição mais estrita do termo, o melodrama refere-se a essas formas narrativas que combinam a música (*melos*) com o drama. O recurso de Hollywood à música como pano de fundo para fornecer uma dimensão aural formal e uma pontuação emocional para seus dramas estendia-se até à era do “mudo” (Schatz, 1981, p. 221).

O acompanhamento musical ao vivo, com recurso ao órgão, ao piano, ou a qualquer outro instrumento, havia realmente sido tomado como norma nas primeiras projecções de longas-metragens, entre as quais se contam películas do cinema mudo de D.W. Griffith como *Broken Blossoms* (1919) e *Way Down East* (1920), tendencialmente melodramáticas. As estratégias narrativas utilizadas especificamente por esse realizador e, por conseguinte, pelas narrativas inscritas no sistema procuravam “aumentar o sofrimento virtuoso das vítimas: pelo recurso a planos-sequência [...], a *close-ups* frequentes de uma heroína ansiosa (habitualmente com os olhos virados para o céu), ao sombrio acompanhamento musical” (*ibidem*, p. 222). Com a repetição desses elementos, o melodrama começa a ser próprio do cinema americano, aliás, “nenhum outro género de filmes [...] projectou de modo tão complexo e paradoxal a América, celebrando e questionando seriamente os valores e atitudes básicas do seu público” (*ibidem*, p. 223).

Entre a lista de obras que o autor sugere, destacam-se *Sublime Expição* (Douglas Sirk, 1954); *Fúria de Viver* (Nicholas Ray, 1955); *Gata em Telhado de Zinco Quente* (Richard Brooks, 1958); e *A Herança da Carne* (Vincente Minnelli, 1960). Tais filmes são pontuados por personagens pertencentes a uma mesma família, pela repressão do desejo nas pequenas comunidades e pela preocupação com os costumes e comportamentos sexuais, aspectos preservados, apesar do melodrama ter perdido algum impacto no período pós-anos 60. O modelo da família americana é aquele que Schatz tem em conta, posto que a estuda de acordo com o seu sistema cultural. Todavia, o

melodrama está presente em contextos distintos, o que significa que também pode ser estudado em relação a qualquer sociedade em particular.

Schatz nota imediatamente o quanto o melodrama transpõe a vida, pela observação da família nuclear, referente a um homem e a uma mulher unidos pela aliança matrimonial indissolúvel, com um ou mais filhos biológicos, confirmando-se como modelo dominante e representação perspicua da ordem social, reguladora não somente nas sociedades ocidentais, mas em quase todo o mundo. Se o homem era representado como aquele que sustentava economicamente a família, assumindo-se como força autoritária, já a mulher estaria responsável por tarefas domésticas, e tudo isso relacionado com a maternidade e com a educação dos filhos, procurando uma força estabilizadora da família. São estas as imagens directamente relacionadas sobre as condições sociais dos homens e das mulheres, mas que deixaram de ser pré-estabelecidas, porque uma série de transformações deram sinais do seu desequilíbrio.

Os problemas decorrem da segunda guerra mundial, consequência da saída das mulheres do ambiente resguardado do lar, para ocuparem cargos profissionais de relevo, outrora desempenhados exclusivamente por homens, que entretanto combatiam na Europa e na Guerra da Coreia (*ibidem*, p. 226). Aquando do regresso dos combatentes, a maioria das mulheres renunciaria ao estilo emancipado de vida que usufruía, para retomar afazeres domésticos. Esta particularidade, por consequência, estaria na génese dos Movimentos Feministas, assentes em reivindicações profissionais e prolongadas nos conturbados anos 60 e 70, em simultâneo à luta pelos direitos civis e à revolução sexual, movimentos que originaram inúmeros divórcios. Ora, “uma maior mobilidade, suburbanização e melhoria das oportunidades educacionais, desenraizaram as famílias e colocaram pressão sobre a sua coerência nuclear, o que fez com que a lacuna de geração fosse uma questão mais imediata e urgente do que nunca” (*ibidem*, p. 226). Com a normalização, e da aceitação social do divórcio como dissolução legal do casamento, as representações dos homens e mulheres no melodrama expandiriam-se, sendo que os papéis anteriores deixariam de ser estereotipados. Todavia houve, numa ou noutra situação, a necessidade de proteger os valores tradicionais das estruturas familiares e da atmosfera bucólica do lar, tal como articulado nos casos filmicos de *Os Melhores Anos*

das Nossas Vidas (William Wyler, 1946) e *Do Céu Caiu uma Estrela* (Frank Capra, 1946), que assinalavam alguma segurança face às subversões sentidas na sociedade.

Depois da guerra, então, a imagem tradicional do casamento, da casa e da família passava por uma reflexão mais autocrítica. Com o surgimento do melodrama familiar nos anos 50, a família americana passou de um papel secundário, para atingir o estrelato. Os filmes já não usavam apenas conflitos familiares e inter-relações para ampliar alguma dificuldade externa (um crime, a guerra, algum evento social), mas focavam-se na instituição social da própria família como base para o conflito (*ibidem*, p. 228).

Mesmo com diferentes quadros identificáveis durante momentos históricos tensos, a família continua a transmitir um certo carisma que o cinema melodramático não ousa refutar, isto por dois motivos. Um primeiro diz respeito ao facto de a família ser radicada como espaço privado de instalação dos papéis individuais (como mãe, pai, filho, filha, adulto, adolescente, criança), que acarretam um enorme significado social; e um segundo que se prende à vinculação de cada papel a uma respectiva classe social (*ibidem*, p. 227). Assim, a família representa um sistema colectivo dentro e fora de si mesma, não conseguindo funcionar autonomamente, dado que os papéis familiares são determinados por uma comunidade social mais abrangente, que coloca em risco os seus laços afectivos, mas também as identidades dos seus membros. Alternadamente, perante a inegável dissuasão dos papéis estereotipados na família, os homens conseguiriam, porventura, ser figurados nos melodramas como donos-de-casa, e as mulheres como chefes de família, responsáveis por salvaguardar o bem-estar económico.

De modo geral, o espaço da casa constitui-se como foco da interação social enquanto “o conflito dramático é sempre baseado na função ambígua do casamento: meio de libertação da demanda familiar despropositada e também a única forma de perpetuar a aristocracia familiar”. (*ibidem*, pp. 229-230). Schatz mostra essas ambiguidades, ao orientar-nos para as tão prestigiadas obras de Minnelli e Sirk, este último nascido na Alemanha e emigrado, mais tarde, nos Estados Unidos. Independentemente de não entrarmos em discussões profundas sobre os cineastas, não poderíamos, no entanto, deixar de incluir estas referências, expoentes máximos do melodrama respeitante ao modelo de produção da Era Dourada dos estúdios, e porque neles descobrimos os vastos entendimentos sobre a família. Hollywood sempre foi um

laboratório para testar a família numa visão complexa e antagónica, que ora a procurava celebrar, como trespassar rigidamente os valores e as atitudes dos seus membros.

Nesta tentativa de compreender como o melodrama sempre reflectiu sobre as condições subjectivas, vejamos um dos *male weepies* de Minnelli, que corroboraria como era feita a integração do indivíduo num seio familiar, que não corresponde necessariamente à sua família biológica, mas ao grupo ideal assegurado maioritariamente no meio profissional. Embora não nos apercebamos de uma aceitação individual no colectivo, *Paixões sem Freio* é um “típico melodrama de Hollywood, na medida em que traça crise de identidade de um indivíduo cuja divisão dos compromissos domésticos e profissionais fornecem uma base racional para confusão e ansiedade” (*ibidem*, p. 243). Neste filme somos apresentados ao psicanalista McIver (Richard Widmark), que está dividido entre o seu ambiente doméstico, partilhado com a sua esposa Karen (Gloria Grahame) e os seus dois filhos, com quem tem dificuldade em comunicar, e a sua família substituta, a clínica psiquiátrica, onde trabalha com Meg (Lauren Bacall). Juntos, agem como se fossem pais dos pacientes - a própria filha de McIver, pelo crescente afastamento do patriarca, anseia, quando adulta, ser uma das suas pacientes - numa relação próxima, quase como ‘novo pai’ e ‘nova mãe’, com o perturbado Stevie (John Kerr). Reflexo da sociedade fragilizada, a personagem assume o papel principal na crítica de Minnelli, ao reenviar-nos a uma intrigante rede de conflitos familiares (afastados da família nuclear) e ao ilustrar as teias sociais que sufocam a liberdade individual e, por conseguinte, lhe impossibilitam a cura.

Por oposição, Sirk dá prioridade às lutas ideológicas de carácter social, posteriormente relacionadas à afirmação individual, sendo que “a capacidade em articular a confusão cultural da sociedade, encoraja até o mais ingénuo espectador a reflectir sobre a essência das condições sociais que moldam as nossas identidades individuais, familiares e sociais” (*ibidem*, 244). Veja-se, por isso, *Tudo o Que o Céu Permite* (1955) que incide sobre a vida da viúva Cary (Jane Wyman), cujos filhos e amigos insistem que se volte a casar com alguém semelhante ao seu falecido e abastado marido. Para consternação da comunidade, Cary apaixona-se pelo seu jardineiro Ron (Rock Hudson), um homem mais jovem pertencente a uma classe social subalterna, num conflito intensificado pelo cineasta. Em última instância, a heroína escolhe o amor

de Ron, mas só após este sofrer um terrível acidente. A personagem masculina é um “intruso, alheio ao ambiente social repressivo e, portanto, uma referência ideológica para a heroína e para o público” (*ibidem*, 250). No final, deixado em aberto em relação à possibilidade de manutenção do relacionamento, constata-se como a protagonista apenas escapa a um domínio patriarcal, não mais do que para aceitar outro em seguida. Esta tomada de consciência face às problemáticas permite-nos olhar para a temática melodramática, que se garante como ferramenta de leitura das complexas estruturas e construções familiares com o passar do tempo. Logo, “quando a audiência se lembrar de que observa uma realidade artificial, que apenas dentro deste mundo artificial serão os problemas sociais elaborados de forma tão nítida, a ficção pro-social é posta em causa” (*ibidem*, pp. 248-249).

Até agora, o encontro com diversos cineastas não foi despropositado, na medida em que estes foram alguns dos primeiros a lidar com as contradições que afectavam a sociedade americana de uma época conflituante, readaptáveis aos caminhos que a temática melodramática viria a seguir. Para Schatz, esses filmes não são apenas obras de inigualável mérito artístico, mas servem para lembrar como a repressão e o aprisionamento psicológico são inerentes à família nuclear. Cada vez mais seriam robustecidas personagens que expressavam o seu profundo desejo em escapar àquela instituição, num sistema que também já não conseguia encontrar respostas aos panoramas sociais, onde os cânones de produção entravam em colapso. Falamos obviamente de um declínio dos estúdios e das suas políticas que passou pelo aumento na vertente da distribuição dos filmes estrangeiros, sobretudo das vanguardas europeias, cujas estéticas influenciariam cineastas americanos, e pelo crescente interesse do público por filmes que escapam à convenção e caminham por um sentido mais realista⁷.

I. 3. Perspectivas sobre uma “morte” do género

Apesar de nos debruçarmos sobre os preâmbulos e as idiossincrasias do género, não pretendemos circunscrever esta parte da investigação apenas a esses pontos, uma

⁷ Cf. Levy, E. (1999). The New American Independent Cinema. In *Cinema of Outsiders: The Rise of American Independent Film*, (pp. 13-51). New York and London: New York University Press.

vez que, enquanto conceito ramificado, o melodrama é (re)pensado em diversas ocasiões, e em cenários dissemelhantes.

Desde os finais de 1980 e inícios dos anos 90, acompanhando a proeminência do cinema independente, e a par da expansão dos efeitos digitais no mercado americano questão que retomaremos no último capítulo, há um leque de autores composto, entre tantos, por Christine Gledhill e Rick Altman, que revisitam o melodrama, não só para examinar os seus termos basilares, mas também para denotar a reestruturação do sistema de géneros.

Na introdução à colectânea de ensaios *Home is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*, e no advento dos estudos feministas, Gledhill (1987), reconheceria o vigorante papel cultural, ideológico e social do melodrama. Ao início, argumenta acerca da dualidade mulheres e cinema, de crescente problematização, que lhe permitiu compreender quais os papéis destinados às mulheres e simbolicamente averiguar o seu posicionamento nos domínios familiares e sociais. No entanto, “a identificação problemática do melodrama com a fantasia burguesa foi agravada por outra identificação do sentido comum do melodrama com mulheres” (p. 11). Isto decorre, sobretudo, da associação feita de acordo com as relações familiares e as banalidades domésticas, entre o mundo feminino e o espaço doméstico. Na perspectiva de Gledhill, a delimitação aos problemas femininos, distanciava-se dos pressupostos da também importante representação masculina.

Num reconhecimento tardio, a estudiosa comprovaria que o melodrama não poderá ser meramente percepcionado como termo *sui generis*, na medida em que a centralidade de personagens femininas não é premissa obrigatória para o balizamento de um filme no género melodramático. A generalização do melodrama familiar “não apenas obscureceu a sua relação com o *woman's film*, mas dificultou a procura de conexões com as formas melodramáticas do século XIX que [...] constituem uma tradição fundadora de Hollywood como um todo” (*ibidem*, p. 12). Logo, não hesita em defender um prolongamento da temática melodramática, mesmo que transponha um tom nostálgico de uma época esvanecida.

Apesar da actual associação do melodrama com o doméstico, ele poderia (e, possivelmente ainda pode [...]) ser criado a partir de qualquer tópico. No

entanto, o desdobramento invariável de valores familiares por subgéneros do melodrama atesta uma determinação psíquica na conjunção do social e do pessoal, cobrindo a ideia da casa e da família com potencial simbólico. [...] Mas uma vez que opera dentro dos quadros da actual ordem social, o melodrama concebe a ‘promessa da vida humana’ não como um futuro revolucionário, mas como um retorno a um ‘passado dourado’: menos como as coisas devem ser, do que como deveriam ter sido (*ibidem*, p. 21).

Sem estar restringido ao cinema de mulheres, o melodrama subsiste como registo estilístico que aparece numa ampla gama de contextos cinematográficos. Como vimos anteriormente, Gledhill prefere a noção de “modalidade melodramática” (*ibidem*, p. 237), porque como dinâmica intertextual, o melodrama está além da sistematização e inclui questões cívicas, políticas, informativas e sociológicas. O melodrama é a forma pela qual o cinema acompanha as transformações que atravessam a sociedade, e que se adequa às mesmas, daí a agilidade em representar a realidade.

As teses de Altman, em “Reusable Packaging: Generic Products and the Recycling Process” (1998), um dos sonantes autores quando a questão se trata da reabordagem ao sistema de géneros, aproximar-se-iam às questões levantadas por Gledhill, ao argumentar que os estudos filmicos deveriam amplificar a leitura de significados, em que as novas aplicações do termo não refutam directamente as anteriores. A sua perspectiva desmantela qualquer definição compacta sobre o género, enunciando que este não é um processo isolado, mas receptivo a diferentes formas de interpretação e percepção, sendo “a mais recente encarnação de estruturas genéricas mais amplas, mais antigas e mais permanentes” (p. 2). Altman mapeia o melodrama como categoria abrangente, o que permite discutir uma variedade de filmes, de outra forma, díspares. Ao interrogar o “que leva o público a interpretar os filmes não como entidades separadas, mas de acordo com expectativas genéricas” (*ibidem*, p. 6), Altman apresentaria o género como esse processo orgânico em contínua oscilação, envolvente de filmes que se interrelacionam, desde logo, durante a era dos estúdios em que, por exemplo, se verificava a inscrição de um género num cartaz, por uma determinada frase.

Por conseguinte, reporta ao artigo de Steve Neale (1993), onde este refuta quer a relevância do melodrama familiar como fórmula incontestável, quer a associação primeira do melodrama ao cinema de mulheres. Na sua investigação sobre o conceito,

Neale baseou-se em diferentes aplicações do termo na imprensa, entre 1910 e os inícios da década de 50, focando-se em críticas da revista *Variety* e em cartazes e panfletos publicitários de filmes promovidos pelos estúdios, a fim de alegar que a concepção de melodrama que circulava nos estudos filmicos emergira no interior da disciplina e não na indústria. Neale diz-nos que “a marca desses filmes não é o romance, *pathos* e domesticidade, mas aventura de acção, e emoções; não é um género “feminino”, nem os filmes de mulher, mas filmes de guerra, filmes de aventura, filmes de terror e *thrillers*, géneros tradicionalmente masculinos” (Neale, 1993, cit. em Altman, 1998, pp. 26-27). Tomar uma versão do género como representante do todo é expectável nesse processo e embora o melodrama tenha sido reiterado como género, as aplicações promovidas apelam à sua redefinição. Daí que, para Altman, os filmes que promovam a acção física, os filmes de mulheres e até os melodramas domésticos, podem coexistir, através do “processo de generificação” (*ibidem*, p. 15), em que os estudos filmicos se valem da noção de ciclo e não de género, reenviando a uma série de hipóteses.

Um primeiro axioma revela que os estudos filmicos “procuram iniciar ciclos de filmes que fornecerão modelos bem sucedidos e facilmente exploráveis associados a um único estúdio” (*ibidem*). Como provam os avultados resultados de bilheteira, estes filmes terão elementos em comum na sua estilística e poderão ser copiados por outros. Um segundo axioma refere que “os novos ciclos são geralmente produzidos pela associação de um novo tipo de material ou abordagem com géneros já existentes” (*ibidem*) e um terceiro indica que “quando as condições são favoráveis, os ciclos podem ser incorporados em géneros de todo um sector” (*ibidem*). No geral tudo depende de questões económicas e da forma como determinado público recebe um filme, próspero ou não, à implementação de um novo ciclo. Quando “um género atinge o ponto de saturação, os estúdios devem abandoná-lo ou manipulá-lo de uma nova maneira” (*ibidem*) e mesmo que “não garanta necessariamente a criação de um novo género, sempre cria circunstâncias das quais o novo género é gerado” (*ibidem*).

Desta forma, não há apenas um regresso do melodrama na contemporaneidade, há a coexistência de diversas variantes da temática, que alternam mediante épocas e pensamentos adoptados. Autores, cineastas e públicos juntam esforços na tentativa de manter a modalidade viva, assumindo formas implicas de novas abordagens. Assim,

o nosso propósito não foi vincular todos os filmes da actualidade a uma tendência melodramática, passível de ser encontrada em variados casos. Pretendemos somente averiguar como se espelham e reforçam quaisquer pontos que digam respeito à família. Revisitar o melodrama passa, portanto, por olhar o passado e o presente, na preparação para um futuro, sendo essa a maneira pela qual se perpetua. Para os autores Mercer e Shingler, o

Melodrama deve a sua longevidade ao facto de ter existido - e continuar a existir - como uma categoria de filmes definida diferentemente em diferentes períodos por diferentes pessoas (tanto dentro como além da indústria cinematográfica). Diferentes filmes podem ser (têm sido e continuarão a ser) agrupados sob esta indicação não de forma arbitrária e não porque qualquer coisa pode ser pensada como melodrama, mas porque é uma forma evoluída. Ela evolui com cada novo filme que é feito que se refere directamente a este cânone estabelecido (Mercer & Shingler, 2005, p. 37).

O melodrama como uma das expressões maiores do cinema contemporâneo ratifica as possibilidades do próprio cinema. O melodrama acompanha os tempos e mesmo que actualmente não se preocupe em trabalhar questões directamente vinculadas às linhas temáticas e similares à *mise en scène* de Douglas Sirk, como os impasses sociais (*Tudo o Que o Céu Permite*, 1955), afectivos (*A Vida Não Pára*, 1955), sexuais (*Escrito no Vento*, 1956; *O Meu Maior Pecado*, 1957) e raciais (*Imitação da Vida*, 1959), encontra uma forma em responder a outras dúvidas da contemporaneidade. O melodrama é essa forma que continua a organizar a experiência nos meios familiares e nos remotos espaços citadinos, em todas as suas contingências geográficas e temporais, onde a sociedade pode assumir uma atitude auto-reflexiva, idealizando visões de um mundo cada vez mais fragmentado.

É dentro deste modelo que Woody Allen será entendido. Considerando os seus temas correntes, o seu estilo, a produção de filmes com orçamentos limitados e a retoma de temáticas que ligam as suas produções à ideia das sequelas na cultura cinematográfica, Allen posiciona-se como herdeiro do cinema melodramático. Tal decorre da maneira como mergulha nas formas de vida de cidadãos anónimos, integrados nos pequenos agrupamentos sociais, e pela forma como as suas personagens femininas procuram subsistir como forças vitais no mundo, sem obrigatoriamente terem

de respeitar o domínio patriarcal. A situação intensifica-se, obviamente, quando Allen manifesta um sentimento que se incorpora com uma manifestação de crise nas personagens. De um modo concreto, em Woody Allen conseguiremos identificar dois problemas inerentes à vida do início do século XXI, nomeadamente, a necessidade de consolidação de uma identidade (ou múltiplas) do sujeito no meio familiar, e o modo como as pessoas são transformadas em mercadorias e objectos de desejo na relação de umas com os outras.

Capítulo II: A família depois do cinema clássico

II. 1. Sublime reformulação da família

De um modo geral, o cinema parece disposto a salvaguardar as estruturas familiares, esse cordão umbilical das identidades em contínua mutação, através de valores ponderados de diversas maneiras, em épocas variadas, e com matrizes e objectivos diversificados. Ao encontro das mudanças referidas anteriormente, não poderíamos deixar de mencionar um dos textos de Carl Boggs e Tom Pollard (2003) que revelam a família como parte integrante do cinema americano. Para mais, estes autores provêm das ciências sociais e humanas, prova da incessante intermediação de outros campos com a sétima arte. Para os autores,

Nenhuma discussão sobre o cinema americano, *pós-moderno* ou qualquer outro, ficaria completa sem uma tentativa de circundar o domínio da família, as relações de género e a sexualidade, talvez a mais emocionalmente repleta de todas as esferas da vida social contemporânea. A grande maioria dos filmes relaciona-se de alguma forma a essa esfera, mesmo quando (como nos filmes de acção e de ficção científica) parece ser bastante periférica dentro da estrutura narrativa maior (p. 445).

Para apoiar a sua análise, os autores convocam o analista social Alvin Toffler (1928-2016), entendendo as reformas que tiveram lugar no seio das famílias e como a passagem da ‘família agrária’ assente na ‘família extensa’ (primeira vaga), para a ‘família nuclear’ (segunda vaga), foi aproveitada pelo cinema na formulação do seu discurso (*ibidem*, p. 447). Tendo sido urgente no período da industrialização, a família nuclear fecha-se sobre o casal e respectivos filhos, grupo que precisara de ser contemplado e celebrado pelo cinema, como reflexo daquilo que se passava nos domínios sociais. Este restrito, mas adaptável núcleo “atingiu a sua expressão mais prudente exactamente quando o cinema irrompe como forma cultural dinâmica [...] cuja audiência era retirada da classe trabalhadora” (*ibidem*).

Reconhece-se, porventura, o quanto a família nuclear figurou, em maioria e até certo momento, nas representações cinematográficas, dado que “era antes de tudo o centro da vida quotidiana, o pilar das relações de género e da ordem social tradicional, uma directriz dos processos de socialização” (*ibidem*, p. 449). Só mais tarde, com os

problemas decorridos da perda de eficácia do sistema de Hollywood, é que o cinema contemporâneo (com filmes esquadrihados em *flashbacks* e *flashforwards*), começaria a incidir sobre “uma visão muito mais ictérica da família como uma instituição arruinada por conflitos, enganos, decepções e desordens” (*ibidem*, p. 445), que causou mudanças nas estruturas narrativas do cinema, visto hoje da seguinte forma:

Habitualmente questiona as hierarquias e os discursos sociais estabelecidos enquanto representa uma sociedade no meio da turbulência, da fragmentação e da violência - uma ordem social que dá origem e sustenta o humor popular de ansiedade, cinismo e impotência que, num grau ou outro, transformam a estrutura familiar como a conhecemos. O cinema pós-moderno reflecte e ajuda a reproduzir esse meio através do enlace de narrativas desarticuladas, imagens distópicas, fantasias tecnológicas e motivos que se abatem sobre o caos, a ambiguidade, morte do herói clássico e ruptura de valores dominantes e relações sociais (*ibidem*, p. 446).

Um dos problemas que os autores apontam como sendo próprio dos valores das famílias contemporâneas tem que ver com a definição da família em si mesma e a sua ambiguidade no encontro com “valores fundamentados no amor romântico, na solidariedade emocional e social, no apoio material e, talvez o mais importante, na forte capacidade de transmitir padrões comportamentais” (*ibidem*, p. 449). Tal decorre na medida em que o cinema contemporâneo parece aproveitar-se, numa das suas facetas, de elementos simbólicos e mitológicos enraizados na longa tradição melodramática, invocando sentidos intensos da vida familiar, mas que insistem numa definição particular da família, como heterossexual, monogâmica, formada por duas pessoas de sexos opostos, num único espaço, o que deixaria de espelhar completamente a sociedade. Quer isto dizer, ainda, que a instituição familiar pode estar confinada a valores de ilusória harmonia entre os seus membros, recusando desafios e mudanças que lhe vão sendo contrapostos.

Por oposição, outras convicções do cinema contemporâneo, ligado à temática melodramática, predominam e apontam a uma possível da desestruturação da família, com o conceito de *família disfuncional* (*ibidem*, p. 449), associado à ideia de inadaptação dos indivíduos na sociedade e nas suas instituições, num mundo progressivamente fragmentado, descomedido, competitivo, alienado, individualista e

materialista, que começa a ser deferido como padrão nos enredos de hoje. As fragilidades do modelo clássico de representação familiar indiciam como este perdeu as suas referências clássicas. A ampliação dos modelos familiares convoca realidades sociais fundamentalmente novas, incluídas numa terceira vaga, em que o divórcio e o recasamento transformam e deterioram as estruturas nucleares. Logo a família está “moldada pela diversidade e fragmentação sem precedentes da vida social em geral, reflectindo mudanças ainda mais profundas do que as que acompanhavam a revolução industrial anterior” (*ibidem*, p. 451). Falamos de representações alternativas, que incluem “famílias isoladas, arranjos de vida em grupo, famílias compostas por casais do mesmo sexo, famílias monoparentais e casais sem filhos” (*ibidem*). Por isso, os teóricos citam filmes como *Intimidade* (Woody Allen, 1978); *Kramer Contra Kramer* (Robert Benton, 1979); *Uma Mulher Só* (Paul Mazursky, 1978); *Maridos e Mulheres* (Woody Allen, 1992); *The Truman Show: A Vida em Directo* (Peter Weir, 1998) e *Beleza Americana* (Sam Mendes, 1999), que convocam as contradições da vida familiar em ambientes modernos.

O desmembramento da família nuclear não aponta ao fim da família, apenas sinaliza o surgimento de formas sociais mais livres, embora também mais desordenadas. Em *Intimidade* (1978), que analisaremos em seguida, assistimos ao divórcio de um casal de meia-idade e à depressão originada na matriarca de uma família, factos que afectam as outras personagens ao seu redor, impelidas a um estado de permanente angústia e desorientação. Desde já refira-se que neste filme pesa o distanciamento e o isolamento entre personagens, muitas vezes enclausuradas sob as quatro paredes da casa.

II. 2. Declínio da família em Woody Allen

Preocupado com as configurações contemporâneas da vida familiar onde sublinha a inquietação como fundamento dos comportamentos, Woody Allen ainda que vinculado às características da sociedade americana, não se resume aos domínios da sua cultura nacional. Com favorável receptividade transatlântica da sua obra, e pelos crescentes problemas de financiamento e obtenção de licenças nos Estados Unidos,

Allen migraria, no início do novo milénio, para a Europa, onde seria apoiado por produtoras locais e instituições públicas, estando, assim, mais próximo das angústias das famílias europeias e respectivos sujeitos. À primeira vista, os seus filmes podem transpor algum narcisismo na forma como reflectem o seu ego, mas Woody Allen faz uso das suas deambulações existenciais para, aparentemente, alcançar uma classe intelectualizada de espectadores, que se identificam com as suas personagens. Na sua assimilada fase europeia, com projectos rodados em Inglaterra, Espanha, França e Itália, Allen acabaria por firmar personagens que dificilmente conseguem definir as suas identidades ou até encontrar um desfecho aos seus desejos e ambições, dentro de uma ordem social antagónica. Mesmo assim, antes de olharmos para o mundo europeu próprio do cineasta, procuramos entender como Allen, enquanto *auteur* norte-americano⁸, contempla pontos equiparáveis da temática melodramática, onde se realçam contrastes que confere ao termo família e às suas disposições.

No compêndio sobre a sua obra, *A Companion to Woody Allen*, Cynthia Lucia (2013) parte exactamente de um conjunto de filmes, como *Intimidade* (1978), *Setembro* (1987), *Outra Mulher* (1988) e *Alice* (1990), para referir como a expressão melodramática de Allen se traduziu num eventual embate cultural, sobretudo nos Estados Unidos, onde a sua inerência à comédia *stand-up* não conseguiu ser desvinculada. Daí que, para espectadores e até estudiosos, o melodrama não seja especificado em Allen, e quando o é, os apontamentos decorrem de maneira muito vaga, algo que a autora, e o nosso trabalho em paralelo, procuram romper incessantemente.

Se Allen escolheu conscientemente, ou não, incorporar, referenciar e comentar aspectos do melodrama de Hollywood do passado - incluindo o *woman's film* dos anos 1930 e 1940 e o melodrama familiar dos anos 50, tendências genéricas que provavelmente absorveu durante as suas joviais idas ao cinema - um exame desses filmes pouco apreciados de Allen pelas lentes do melodrama e dos trabalhos académicos a ele dedicado, guia-os a leituras enriquecidas e variantes (p. 445).

Sobre o melodrama em Allen, encontramos elementos desconcertantes que dizem respeito ao posicionamento das mulheres na cultura e no cinema. Na maioria dos

⁸ Cf. Sayad, C. (2013). The Stand-Up Auteur. In Bailey, P. J., & Girgus, S. B. (Eds.), *A Companion to Woody Allen*, (pp. 43-80). Oxford: Wiley-Blackwell.

seus filmes, as personagens principais são mulheres cujas crises de identidade, “estão enraizadas no direito assumido pela autoridade patriarcal de conferir identidade social e sexual e a dificuldade de subjugar e canalizar a sexualidade feminina de acordo com as funções passivas que lhe são impostas: a monogamia heterossexual e a maternidade” (*ibidem*, p. 447). Numa “série de reflexões espelhadas” (*ibidem*, p. 449), Allen contorna os anseios, as frustrações e as incertezas das mulheres, num mundo dominado por homens. Afinal, tende a enfatizar diferentes tipos de mulher nas tramas, desde a tola adorável, a analista inteligente, a jovem protegida ansiosamente apaixonada, a psicopata, a mulher incansavelmente complicada, passando pela esposa inconsciente ou pela neurótica auto-medicada, todas elas com características muito específicas⁹.

Diante dos seus traços formais, poderíamos assumir que em Allen somos confrontados com “as fissuras e rupturas da fábrica da experiência” (Elsaesser, 1987, cit. em, Lucia, p. 450). Os seus enredos focam-se no ponto de vista do/a oprimido/a, em que geralmente se “apresentam todos as personagens convincentemente como vítimas [...] numa rede de forças externas dirigidas opressiva e interiormente” (Elsaesser, 1987, cit. em Lucia, 2013, p. 449). Allen concebe situações em que “a alienação é reconhecida como uma condição básica, o destino é transferido para uma prisão de conformidade social e neurose psicológica [...] e a trajectória linear do eu [...] é retorcida face a um impulso autodestrutivo que aparentemente possui toda uma classe social” (*ibidem*). Descobrimo-nos a si mesmas, diante da sua interioridade, as personagens dos melodramas allenianos tendem a experienciar “casamentos fracassados, ambições adversas e a frustração do desejo” (*ibidem*, p. 444). O mesmo é dizer que os devaneios e os ressentimentos isolam as personagens do mundo na atmosfera claustrofóbica do espaço familiar, e cujas sensações acabam por contaminar outras tantas personagens dispostas em redor.

Sobre este ponto, o melodrama *Intimidade* (1978), toma as alterações familiares nos anos 70, mas não no sentido em que a relevância narrativa que Allen confere às mulheres possa ser interpretada como sintoma pleno da visão equitativa que foram

⁹ Lattanzio, R. (2015, Julho 14). The 9 Women You Meet in Woody Allen Movies. *Indiewire*. Acedido a 4 de março, 2017, em disponível em <http://www.indiewire.com/2015/07/the-9-women-you-meet-in-woody-allen-movies-186057/>.

adquirindo na sociedade. Embora o transponha com maior evidência noutros casos à frente referidos, neste as personagens femininas revelam uma concepção muito específica e limitante dos papéis que as mulheres desempenham no mundo contemporâneo. Allen concebe personagens desligadas de si próprias e umas em relação às outras, para além de enfatizar perspectivas várias dos membros da instituição, numa realidade psíquica que lhes é envolvente, traduzida no próprio título do filme, que assume aqui uma função metafórica.

Intimidade oferece, portanto, uma reflexão sobre as complexas relações entre três irmãs, pertencentes a uma família burguesa - a escritora Renata (Diane Keaton), a actriz Flyn (Kristin Griffith), e a irmã mais nova, sem talentos particulares, Joey (Mary Beth Hurt) -, que revelam dificuldades em lidar com a inesperada decisão do seu pai, Arthur (E.G. Marshall), de deixar a matriarca Eve (Geraldine Page), uma mulher deprimida e totalmente desenquadrada da realidade, por outra muito mais calorosa. Ao reforçar contrastes dentro da instituição familiar, este melodrama solidifica “o maternal como o local do colapso de todas as oposições e da confusão da identidade” (Doane, 1987 cit. em Lucia, 2013, p. 462). Aliás, atentando às forças reguladoras da família nuclear, a mãe e o pai, o filme “coloca em jogo a posição contraditória da mãe dentro da sociedade patriarcal - uma posição em que ela foca o seu desejo na criança, e subsequentemente, entrega a criança à ordem social” (Doane, 1987, cit. em Lucia, 2013, p. 455). Tudo porque enquanto os interiores da casa são projectados com requintados e hiperbólicos elementos, colocados ao bom gosto da matriarca, a relação desta para com as suas filhas é caracteristicamente fria, num perfeito ‘palácio de gelo’ que criou, como expressa o seu marido no começo do filme. Logo na primeira sequência contam-se imagens do interior de um espaço doméstico presumivelmente extraviado, mas absorvente das personagens, onde a quase inacção de cor revelam elementos da obscura vida adentro (Figuras 1 e 2).



Figuras 1 e 2 - A frieza do espaço doméstico e as referências ao seu núcleo
(*Intimidade*, Woody Allen, EUA, 1978)

Na demência da protagonista encontramos uma das mais importantes referências convencionais do melodrama na forma como a narrativa lida com a crise familiar e com a descoberta individual. Eve até se esforça por alcançar o seu “Eu”, apesar dos condicionamentos que lhe fazem frente. Mas a Eve não é permitido “nenhum acesso a uma confortável posição de moderação” (*ibidem*, p. 455) e são exactamente os detalhes visuais do filme que permitem entender a sua condição como esposa, mãe e mulher, conforme exigido na sociedade patriarcal. Numa conotação melodramática, o filme elucida o quanto não há lugar no seio familiar para aqueles que se sentem constrangidos. A obsessão de Eve não é mais do que a tentativa dela própria encontrar um lugar para si, numa correlação directa com a posição que ela quer que cada membro da sua família ocupe. A sensação de uma identidade fragmentada em Eve está sempre ligada a Arthur, sendo focadas atitudes antagónicas, que exaltam a força do patriarcado.

Arthur nunca revela o seu poder no lar e até se prefere anunciar como vítima de Eve. Como chefe do lar, Arthur não consegue ser humilde o suficiente para reconhecer o apoio da sua esposa na obtenção de uma carreira de sucesso e em cada um dos seus discursos, elide completamente o significativo papel de Eve, relegada então à taciturnidade. Em vez de ser o marido respeitável e responsável que o início do filme nos faz crer, o espectador descobrirá adiante, nos diálogos com Renata, o quanto Arthur estava ausente da vida familiar. A personagem insiste que, como patriarca, ele tem “todo o direito em ser compensado por tudo o que Eve pode ter sacrificado - sacrifício, que o filme chama atenção, mas que ele não reconhece” (*ibidem*, p. 460). Sobre Eve diz ainda

que “ela é uma coisa tão frágil”, e a sua filha Joey responde, “Ela não é uma coisa. Todos a tratamos como uma paciente num hospital - ela é um ser humano”.

Desta forma, Woody Allen utiliza o cinema para propor uma leitura sobre os estereotipados papéis e funções atribuídos à representação das mulheres. Falamos explicitamente de mulheres que só se encontram consigo mesmas na relação institucionalizada com o homem e.g. o marido ou companheiro, etc. -, no seio familiar. Fora dele, perdem quaisquer atributos. A ver neste sentido, estabelece-se um paralelismo com os argumentos utilizados por Jackie Byars (1991) na obra a partir da qual descreve como os melodramas insistiam em associar a formação das identidades à família formada pelo casal heterossexual. As relações mesmo opostas eram supletivas, reafirmando padrões de masculinidade e feminilidade, que separam esferas de produção e reprodução. Não obstante, as tramas melodramáticas focadas na mulher, apresentavam uma combinação ambígua, porque mesmo encaminhadas por uma forte independência conferida pela vontade de enfrentar normas sociais, ela não recusa o companheirismo masculino, reflexo de uma dependência constante (p. 108). Assim, estão prevaletentes os padrões sociais tradicionais que reforçam a autoridade patriarcal.

Também o texto de Beatriz Oria (2007) vem evidenciar as convenções que Allen destaca no melodrama, a fim de sublinhar o tema da opressão feminina numa sociedade dominada pelos homens. O facto curioso, é que o cineasta, ainda assim, não segue pelos caminhos do cinema clássico, daí que tenhamos de remeter à lógica da *imaginação melodramática*, que parece confirmar-se em várias suposições. Tudo porque Eve também ganha algum espaço na esfera pública, tendo em conta que é uma decoradora de interiores de renome, e até financiou os estudos do seu próprio marido, logo a autoridade do patriarca não a enclausura, de imediato, no espaço familiar. A seguinte afirmação de Oria aplica-se ao filme *Outra Mulher*, mas poderia referir-se a *Intimidade* e aos seus delineamentos.

É óbvio que esta não é a típica imposição patriarcal tão comum no melodrama clássico de Hollywood [...] Esta reversão da situação tradicional do melodrama clássico pode ser interpretada como um sinal de tempos em mudança. Como um produto cultural, o cinema retém uma relação complexa com o seu contexto: estabelece um diálogo com a cultura na qual se inscreve, reflectindo e

construindo ao mesmo tempo o clima social de um momento histórico específico. (p. 170)

Sob esta lógica, reconhecemos que Allen concebe uma espécie de espelho invertido quanto ao melodrama clássico. Se antes a casa era o espaço de afirmação dos laços, entretanto é, ocasionalmente, um local de amargo e tirânico desmoronamento. A própria Igreja, instituição social responsável pela fixação do cometimento do marido e da mulher, e de preservação da vida que lhes estaria reservada como casal, torna-se, talvez com alguma ironia de Woody Allen, o espaço de oficial rompimento. Além do mais é numa igreja que Arthur revela finalmente a Eve que quer oficializar o seu divórcio, porque encontrou outra pessoa. A ver nesta nossa orientação, como Allen figura, decerto, uma história muito mais autêntica, que perde alguma da artificialidade sumptuosa do género clássico, indo o mais directamente possível ao encontro da realidade que se fazia sentir (Figuras 3 a 6).



Figuras 3 a 6 - A oficialização do divórcio no espaço social (*Intimidade* Woody Allen, EUA, 1978)

São aqui relevantes as implícitas transmutações do melodrama, sendo que “inicialmente o indivíduo teve que lutar contra o destino e a injustiça social, depois

contra as condições sociais, o que orientou à luta pela conquista de uma identidade individual. Só mais tarde é que fica claro que a verdadeira luta era contra o patriarcado” (Lang, 1989, cit. em Oria, 2007, p. 177). Como sublinha Julia Kristeva, não terá sido por acaso que as mulheres foram relegadas a esferas menos importantes da sociedade, e só poderiam ter acesso aos assuntos políticos e históricos, quando se identificassem com valores considerados masculinos (Kristeva, 1986, cit. em Oria, p. 177). Com efeito, o filme pode estar comprometido com a ideia de romper com os papéis tradicionais da mulher, mas tal situação não passa de um mito, porque, usando as palavras de Kristeva, Eve estaria “presa ao domínio do patriarcado, e em segundo lugar porque apresentando uma crise feminina dentro desta nova ordem social, o filme aponta à sua inadequação, argumentando a favor de uma posição feminina mais tradicional dentro da família” (*ibidem*, p. 178). Allen destaca os traços de cada uma das suas personagens, se bem que corrobore, em seguida, como o elo familiar as controla de maneiras distintas. Em *Intimidade*, as relações mostram fraquezas universais, desafios e padrões de comportamentos auto-destrutivos.

Eve é um retrato contaminante da consumação dos sujeitos contemporâneos e pela tentativa de manipular os outros através da sua arte, pouco ou nada se relaciona. A personagem resguarda-se face ao exterior, contra qualquer ameaça que o mundo represente, e a falta de união para com os outros reflecte-se na *mise-en-scène*. Eve está sempre tão distante e isolada que nem suporta ouvir os ruídos exteriores, pedindo que fechem as janelas. O seu nome é ainda o mesmo de Eva, referência maternal do Livro do Génesis que, com Adão, procriaria a humanidade. Para um estudo mais aprofundado desta questão refira-se a tese de Gemignani (2013), alusiva a algumas aproximações possíveis entre o cinema e a psicanálise, que recorre àquela figura para nortear os problemas dos relacionamentos.

Eve, tal como a *Eva* ainda habitante do Jardim do Éden, não reconhece o Outro (Adão/homem, no mito) em sua diferença. Entretanto, enquanto a *Eva* que ainda não comeu a maçã do conhecimento vive a ilusão da perfeição paradisíaca e *desconhece* a diferença e o mundo exterior, *Eve* parece antes ter entrado em contato com o dado da alteridade mas *não reconhecê-lo* em virtude da frustração que ela implica – a queda do paraíso, queda do olhar do Outro, perda do controle. (Gemignani, 2013, pp. 89-90).

A autora considera que Eva ao comer a maçã da árvore e ao dá-la a provar a Adão demonstra o ideal do "Eu" na sua relação com o "Outro". Como ela, Eve procurará regressar ao paraíso que perdeu, pela dificuldade em se exteriorizar. A protagonista é “capturada por essa imagem de si - dada, no espelho, pelo Outro -, e se tomando por completa, Eve [...], encerra-se em seu próprio ideal” (*ibidem*, pp. 91-92). Face à negação de si, em Eve há a queda de subjectivação. Por isso, desesperada, encontra na morte uma solução, posto que não entende o afastamento físico do seu marido. Eve, ao encontro do mar, é absorvida no seu narcisismo “que representaria a volta à condição de satisfação mais primitiva, pelo “ser-com-a-mãe” e, assim, por seu turno, um retorno ao *nada* – à morte, ao “não ser sujeito”, ao “não desejar”, imortalizando a condição à qual almejava retornar desde sempre” (*ibidem*, p. 94). Por sua vez, a personagem confronta-se com Pearl (Maureen Stapleton), a força vital.

Pearl veste-se coloridamente de vermelho e prefere o meio paradisíaco da areia quente, contraditória a Eve, que tende para as cores neutras do branco, preto e bege. Ao invés de Eve, que tende para uma vida adentro, Pearl é energética e sempre disposta ao convívio com os outros. É ainda uma fuga directa de Arthur ao temperamento de Eve, além de comprovar uma manifestação de afecto e carinho que a própria Eve lhe havia negado. Pearl, tradução de Pérola, converte-se semelhantemente numa mãe, que se perpetua como presença necessária para o resgate e preservação da família. Então “poderíamos pensá-la ainda como aquela que se encontra dentro da *concha*, e portanto, como aquela que se refere ao uterino, à mulher, ao feminino” (*ibidem*, p. 97). No meio familiar, Pearl não deixa de estar presa a um sistema do patriarcado, ela mesma que já havia sido casada outras vezes. Porém, ali, “prova (mas porque já traz em si essa possibilidade) a necessidade de uma reorganização/reacção daquela família” (*ibidem*). Assim, garante o renascimento as filhas de Eve, que passa a tomar como suas (Figura 7).



Figura 7 - A mãe que dá a vida (*Intimidade*
Woody Allen, EUA, 1978)

É nessa lógica das personagens, de encontrarem um lugar no mundo, e desencaminhadas umas em relação às outras, que entenderemos pormenorizadamente outros filmes de Woody Allen. O processo de construção da família, que o filme aponta, estabelece-se no interior de uma cultura ocidental marcada por um profundo narcisismo, decorrente da acumulação de capital, da globalização, e da efemeridade de todos os processos. Traduz-se, evidentemente, numa complexidade da dinâmica familiar e numa fragilização e transitoriedade dos próprios laços, em que o eu tem dificuldade em olhar o outro, e definir a sua existência. A fugacidade e as neuroses justificam as novas condições para entender a família, e a forma como o cinema as utiliza para as interpretar nas desinvestidas trocas inter-relacionais. Nessa perspectiva, a família pode ser entendida como marco fundamental das relações sociais primárias, como célula fundamental na formação e no desenvolvimento do ser humano.

Capítulo III: Um lugar ao sol em *Match Point*

III. 1. A família como ponto final

Ainda que *Intimidade* conserve a forma de expressão melodramática, outros filmes de Woody Allen, que à partida não são entendidos como ‘melodramas puros’, podem transpor alguns elementos demarcantes. O seu cinema tem sido ágil em reflectir a temática melodramática, que como vimos, incide sobre as famílias e até sobre a dominação feminina no patriarcado. Acrescem ainda, a organização dos enredos que terão alguma predisposição por “acontecimentos ocasionais, coincidências, encontros desnorteados, conversões repentinas” (Neale, 1986, p. 6).

No decurso desta abordagem interessa, portanto, reflectir sobre o espaço que essa mediação ganha quando Allen filma na Europa, e do qual *Match Point* é o primeiro exemplo. Aliado a questões orçamentais, o seu exílio revelou uma variação na estética, na maneira como reenvia às fraquezas dos sujeitos contemporâneos. Apesar de convocar questões imediatamente próximas à filosofia de Emmanuel Levinas e à tragédia aristotélica, como trabalharemos adiante, não encontrámos, contudo, nenhuma fundamentação teórica referente ao filme como melodrama, ou sequer às questões da família nele inerentes. A verdade é que, o filme “considera a separação entre o eu e o outro, o conflito entre o amor e o desejo, a responsabilidade básica pelo outro e a inevitabilidade do fracasso moral” (Macready, *op. cit.*, p. 202) e isso baste para que possamos designá-lo como melodrama familiar, mesmo que a citação seja orientada por outro sentido e noutro contexto. Tudo começa com o colocar das personagens na atmosfera rígida e nublosa de Inglaterra.

Match Point é uma longa-metragem composta por múltiplas camadas na questão do melodrama. Em primeiro lugar, confronta-nos com uma sociedade estruturada em classes, evidenciando uma personagem de origens humildes, Chris (Jonathan Rhys Meyers) que ambiciona ascender socialmente, depois de conhecer Chloe (Emily Mortimer), herdeira de uma família aristocrática. Na verdade, as duas classes sociais compreendidas no filme são representadas por mulheres. Chloe representa a vida estável, com quem Chris se casa, obtendo assim algum prestígio na sociedade britânica. A outra mulher é Nola Rice (Scarlett Johansson), uma desempregada aspirante actriz,

namorada de Tom (Matthew Goode), por quem a mãe deste sente algum desprezo. São essas as maneiras opostas da vida que o protagonista deve escolher. Em segundo lugar, são destacáveis as cruas relações entre os homens e as mulheres, numa eventual crise do amor romântico, fragilizado e afastado de termos como amor eterno, pelo facto das personagens não olharem a meios para atingirem os seus fins.

Nos seus primeiros filmes, Allen permitia frequentemente que as suas personagens reunissem momentos de amor genuíno nos seus relacionamentos, por muito mais passageiros que fossem. Em *Match Point*, ele constrói um universo completamente sem amor. Chris usa Chloe para promover a sua carreira, e Chloe logo permite que o seu casamento se torne apenas o meio necessário para ela ter uma família (Blake, 2013, p. 1025).

Consequentemente, Chris buscará uma redenção face à medíocre vida burguesa em que se inseriu e ao seu casamento que adveio nesse meio, ao iniciar uma relação extra-conjugal com Nola. Trata-se, pois, de “uma luta entre o seu prazer egoísta do mundo e a sua crescente consciência de uma ética infinita exigente da responsabilidade pelos outros” (*ibidem*). Chris é um imigrante irlandês e ex-renomado tenista, contratado para dar aulas de ténis num clube em Londres, onde procura causar boa impressão diante tudo e todos. O monólogo inicial, abaixo transcrito, revela-o atormentado pelo fantasma de não conseguir ser bom e por esse motivo preferindo a sorte.

Chris: O homem que disse 'prefiro ter sorte a ser bom', tinha uma grande intuição. Temos muita relutância em admitir que grande parte da vida depende da sorte. É assustador pensar que tanta coisa escapa ao nosso controlo! Há momentos num jogo em que a bola bate na orla da rede e por uma fracção de segundo a bola pode seguir ou cair. Com alguma sorte, segue em frente e ganhamos. Ou talvez não siga e perdemos (*Match Point*, Woody Allen, Reino Unido, 2005)

O filme desnuda o protagonista como homem cuja percepção do mundo é progressivamente narcisista e “a sua procura por uma vida alicerçada na sorte constitui uma passividade ética que tanto o modela como o torna vulnerável a falhar na sua busca pela redenção e na sua responsabilidade ética pelos outros” (Macready, *op. cit.* p. 199). A forma como Chris se infiltra numa família burguesa é outro dos aspectos importantes do filme. Chris deixa-se levar por uma vida de luxo, desejoso por liderar os negócios da

família Hewett no Swiss Re, no centro financeiro da Cidade de Londres. A partir de então, Allen encontra maneira de comentar o casamento, a sua eminente desestruturação e a sua alarmante preservação, com personagens que se enganam a si mesmas.

Por esse motivo, a família é representada de acordo com a inquietação que a caracteriza na contemporaneidade. Digamos que “o estilo de vida apressado e ‘stressante’ a que se vê obrigado o homem comum, no seu quotidiano, conduz à solidão, ao egoísmo e à indiferença, deixando abalada a família [...], o principal pilar, a sustentação da pirâmide social do mundo ocidental” (Cantante, 2014, p. 141). É toda uma atitude individualista que contribui “para o desmoronamento dos princípios e valores que suportam a civilização ocidental que, embora pertençam ao ser humano, são desvirtuados ou ultrapassados por uma numerologia humana esvaziada de princípios e valores, suportada no interesse mesquinho do poder económico instalado” (*ibidem*, p. 161).

Destaque para o facto do melodrama alleniano comprovar um tendente paradoxo. Em primeiro lugar, remete a um sujeito supostamente independente financeiramente, que adquiriu estatuto social, fruto do seu trabalho, ideal também ele compartilhado na sociedade. Em segundo, pelo aparente compromisso com o passado, o filme tenta, insistentemente, preservar o poder do casamento. Senão vejamos, a repetição nas relações amorosas e dos ângulos e enquadramentos nas cerimónias dos casamentos de Chris com Chloe e Tom com Heather (Figuras 8 e 9).



Figura 8 e 9 - Os casamentos do filme (*Match Point* Woody Allen, Reino Unido, 2005)

É, ademais, um debate constante entre os novos e os mais canónicos percursos da própria narrativa, porque mesmo que as personagens sejam conduzidas por motivos únicos, o casamento não é o objectivo último, não sendo realçado no final do filme, como mostraria porventura o melodrama clássico, que unia eternamente um homem e uma mulher. David Bordwell explica bem esta questão:

O filme clássico de Hollywood apresenta indivíduos psicologicamente definidos que lutam para resolver um problema bem definido ou para atingir objectivos específicos. No curso desta luta, os personagens entram em conflito com os outros ou com circunstâncias externas. A história termina com uma vitória ou derrota decisiva, uma resolução do problema e uma clara realização ou não dos objectivos (Bordwell, 1985, p. 157).

Ora, neste caso, o casamento surge como reviravolta na narrativa, como um intermediário para Chris subir na vida, decorrendo por breves instantes. A união é sagrada numa igreja por um padre, através da popular afirmação, “Eu declaro-vos marido e mulher. Pode beijar a noiva”. Espelha-se, por isso, como o casamento é um mero interesse do sujeito individualista e não um acto do amor romântico, resolutivo de problemas em redor das personagens em causa. Apesar disso, o enredo assume uma espiral de etapas sempre relacionadas com os domínios familiares. Depois do casamento, há a tentativa de procriação por Chris e Chloe, e algumas discussões dos patriarcas da família Hewett, todavia, não se aponta ao possível rompimento dos relacionamentos, com o divórcio, o que parece ser irreal. *Match Point* relê também o lar como espaço de oposições e contradições da vida urbana, industrializada e capitalista. A diferença é que a família é, entretanto, sucumbida às fragilidades e inseguranças do sujeito contemporâneo. Dito por Laura Mulvey,

A família é o caminho socialmente aceite para a normalidade respeitável, um ícone de conformidade, ao mesmo tempo, a fonte de desvio, psicose e desespero. [...] a família oferece um ambiente físico, a casa que pode sustentar um drama na sua intensidade claustrofóbica e representar, com sua organização arquitectónica altamente conotativa, as paixões e antagonismos que estão por trás dele. (Mulvey, 1975, pp. 73-74)

Logo, expõe-se o carácter individualista de Chris que, neste aspecto, espelha a desconstrução do sujeito contemporâneo e permite Allen explorar as falhas de

comunicação implantadas entre um “Eu” e um “Outro”. Neste sentido, *Match Point* poderá seguir por uma segunda linha na sua análise, com o intuito de explicitar as ressonâncias allenianas relativamente à filosofia do lituano Emmanuel Levinas.

III. 2. “Eu” e o “Outro”: entre Allen e Levinas

O cinema de Woody Allen é habitualmente relacionado à filosofia de Kant, Schopenhauer, Nietzsche ou Sartre (Conard & Skoble, *Woody Allen and Philosophy: You Mean My Whole Fallacy Is Wrong?*), mas poucos referem as acepções de Levinas no contexto do cinema do realizador, com excepção de John Douglas Macready em “A Difficult Redemption: Facing the Other in Woody Allen’s Exilic Period” (2013). Aquilo que o pensador nos propõe, acerca das relações com o “Outro”¹⁰, deriva precisamente do exílio do cineasta, em que *Match Point* “enquadra a luta pela redenção das suas personagens ao localizá-las na fronteira entre os entendimentos convencionais de si mesmas e dos outros, onde encontram novas visões alarmantes de si mesmas e a sua responsabilidade ética pelos outros” (*op.cit.*, p. 199). O filme confronta, inclusive, um protagonista incapaz de vencer o individualismo tendente da sociedade contemporânea.

Na prática, o pensamento de Levinas foi constituído no centro de um continente desmantelado pelas atrocidades cometidas na segunda guerra mundial, questionando, em muito, o funcionamento dos regimes totalitários e ditatoriais e as subsequentes consequências numa Europa forçada à reconstrução do seu espaço e à revalidação das suas fronteiras. Nessas condições, as dificuldades de comunicação acentuariam as já tão complexas relações entre sujeitos, uma vez que o “Eu” jamais poderá comunicar sozinho, mas fá-lo tendo em vista um “Outro”. As teses de Levinas incidem numa jornada do “Eu” que deixa de se importar apenas consigo, numa responsabilidade além da sua existência e que o transcende no encontro para com o “Outro”. Como qualquer outra relação, requer uma formulação básica dos seus intervenientes, o que o filósofo entende como o “Eu”, discernido no artigo “The Trace of the Other” (1963).

O Eu é identificação no sentido mais fundo; É a origem do próprio fenómeno da identidade. A identidade do Eu não é a permanência de uma qualidade

¹⁰ Tradução da expressão francesa *Autrui*, que significa "a outra pessoa", "alguém", o diferente de si mesmo.

inalterável; Eu sou eu não por causa de algum traço de carácter que eu identifiquei à partida e, depois, encontrei-me para ser eu mesmo. É porque Eu sou do primeiro semelhante - o meu *ipse* - que eu consigo identificar cada objecto, cada traço do carácter, e cada ser (Levinas, 1963, p. 315).

O “Eu” só se concretiza quando o indivíduo for capaz de sair fora de si, isto é, quando sair do mundo. A exterioridade do sujeito, que o faz estar aberto ao “Outro”, permite que este “Outro” venha ao seu encontro. Só ao deixá-lo vir ao encontro é que se poderá reivindicar o sentido primeiro do que significa ser humano, do que se confirma como naturalmente humano. É esse o desejo do eu, ser de alguma forma livre de qualquer egoísmo, para atingir o “Outro”. O “Outro” é a outra pessoa, que cada um de nós encontra directamente ou que procura para reforçar os laços de solidariedade. Neste âmbito, “o relacionamento com outro põe-me em debate, esvazia-me de mim mesmo, e não deixa de esvaziar-me - descobrindo para mim recursos sempre novos” (*ibidem*, pp. 350-351). Evidentemente, o “Eu” marca-se por uma responsabilidade para com o “Outro”, uma confirmação de que não poderá escapar àquilo que o atravessa. Daí quando o “Eu” está diante do “Outro”, um escape ao egoísmo torna-se possível, afinal “a postura do eu pelo outro torna-me solidário com o outro de uma maneira incomparável e única” (*ibidem*., 353).

É devido à individualidade do “Eu” que ninguém pode responder em vez dele. Entenda-se que esta é uma relação consolidada frente a frente, na qual o rosto forma uma significação instantânea do “Eu”. Levinas assumira o rosto humano como sustento da reacção primeira ao encontro da presença de outra pessoa. No rosto incorporamos as mais distintas possibilidades no nosso agir. Diante do rosto do “Outro”, o sujeito descobre-se responsável por ele. Assim, a experiência é sempre social. A outra pessoa, obviamente, expressa-se de várias maneiras, através da fala e de gestos, mas o rosto é o aspecto relevante da presença do “Outro” que chega despojado do estatuto que o “Eu” lhe atribuiu. O sujeito busca também na sua transcendência, isto é, na infinitude do “Outro”, o que lhe fora limitado pelo finito no “Eu”. Tais pontos seriam retomados mais tarde por Levinas, aquando da publicação da obra *Totality and Infinity*, defendendo que o homem contemporâneo deve sair de si e dispor-se à exterioridade do “Outro”.

O absolutamente Outro é o Outro. Ele e Eu não formamos um número. A colectividade em que eu digo "tu" ou "nós" não é um plural do Eu. Eu, tu - estes não são indivíduos de um conceito comum. Nem a possessão, nem a unidade de número, nem a unidade de conceitos ligam-me ao estranho, o estranho que perturba o ser em casa com o si mesmo. Mas Estranho também significa aquele que é livre. Sobre ele, Eu não tenho poder. Ele escapa ao meu alcance por uma dimensão essencial, mesmo que Eu o tenha à minha disposição (Levinas, 1979, p. 39).

No filme de Allen, nota-se a persistência desta relação, numa trajectória de encontros e desencontros que marcam a relação de Chris e Nola e de Chris com a sua família. As personagens são deslinearizadas por intervalos espaciais que diminuem quando Chris persegue Nola para sua satisfação pessoal, mas que aumentam à medida que ela se afasta dele. Nesta perspectiva, em *Match Point* “nunca somos capazes de alcançar o profundo mistério da outra pessoa. Todas as nossas conceptualizações do outro são totalmente inadequadas para expressar quem é o outro” (Macready, *op. cit.*, p. 211). Essas questões são sublinhadas quando ambos se conhecem. Chris entra numa sala onde ecoam os ruídos de uma bola numa mesa pingue-pongue. É Nola que defronta um oponente, este que acaba por ser eliminado. Ainda sem a vermos, Nola, bastante atrevida, pergunta “quem é minha próxima vítima?”, desafiando Chris para participar no seu jogo. Após vencer o duelo, Chris tenta ensinar Nola, apertando-a contra o seu corpo. Eventualmente, surge Tom que introduz Nola como sua noiva, que sai da sala. A sua ausência, conquanto permanece na expressão de Chris e nas perguntas casuais sobre ela ao amigo, repetindo-se noutros momentos nas posturas de Chris. Noutro momento, insultada por Eleanor, Nola afasta-se para o exterior da mansão, sendo observada por Chris através da janela. Aqui, “a retirada de Nola [...] revela que Chris é principalmente o objecto de Nola e não o contrário. Chris é radicalmente inerente a Nola - ele é afectado por ela antes de quaisquer tentativas de afectá-la”. (*ibidem*, p. 213). O afastamento e ausência de Nola pode ser visto como um exílio do rosto, a expressividade mais profunda do ser humano, incompleta na relação entre sujeitos que Levinas refere como nudez.

A nudez do rosto não é o que me é apresentado, porque Eu o revelo, o que, portanto, seria apresentado a mim, aos meus poderes, aos meus olhos, às minhas percepções, à luz exterior dele. O rosto virou-se para mim - e esta é a sua própria

nudez. É por si só e não por referência a um sistema [...] A transcendência do rosto é ao mesmo tempo a sua ausência neste mundo do qual entra, o exílio de um ser, a sua condição de ser estranho, destituído, ou proletário (Levinas, 1969, cit. em Macready, 2013, p. 215).

Na Tate Modern, a câmara volta a salientar a ausência de Nola, preocupando-se em expressar o destino de Chris e a decisão deste assassinar cruelmente a amante. Num dos espaços, Chris caminha e, por detrás, estão pinturas de personagens retratadas, lado a lado, a uma imagem dupla de um protuberante vazio, sendo que em uma delas, só resta o vestuário. Para além da duplicidade que a vida de Chris adquiriu, as pinturas revelam até que ponto os sujeitos estarão dispostos a deixar de lado os seus escrúpulos morais, a fim de se entregarem à cobiça e ao egoísmo (Figura 10).



Figura 10 - O sujeito contemporâneo esvaziado de personalidade (*Match Point* Woody Allen, Reino Unido, 2005)

Chris é então um sujeito depravado, alguém no qual a relação para com o outro é meramente contingente. Dentro deste contexto também a presença da criança é uma forma de confrontar o “Eu” com o estranho, irrompendo verdadeiramente nos momentos finais, quando Chris e Chloe se tornam pais, sendo que até aí eram presença fantasmática. A criança chega por mera sorte, aduzindo ao sentimento de culpa no rosto de Chris, um sinal da responsabilidade que não teve para com a criança que assassinou. À alteridade da criança seria provável uma alteração do ego do pai, de genuína recepção do outro. Contudo, Chris receia-a, numa anulação constante do seu ego. (Figura 11).

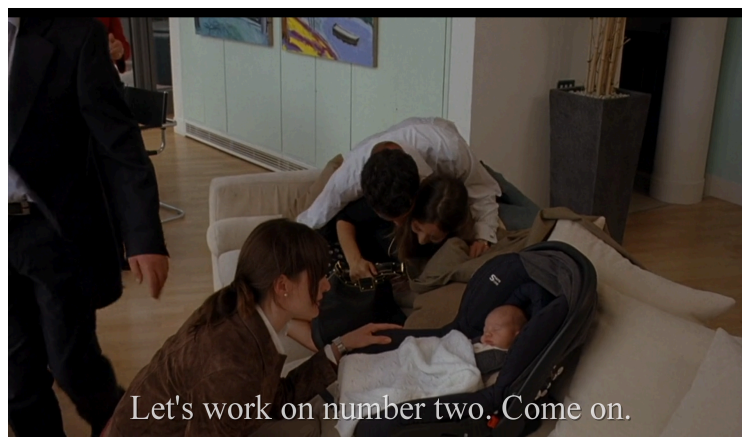


Figura 11 - A chegada da criança e a contínua insatisfação de Chloe (*Match Point* Woody Allen, Reino Unido, 2005)

[...] a criança não é meramente a descendência da repetição biológica, ou o produto cultural ou a “realização” do pai. Pelo contrário, a criança a quem dou à luz é um Outro cuja chegada altera a minha própria existência; ele é eu mesmo tornado num outro [...] Para Levinas, a alteridade da criança delineia no pai uma alteração do ego, uma transformação daquele que é acolhido àquele que acolhe um Outro; Essa transformação também altera a relação do ego com o tempo passado e futuro (Guenther, 2006, cit. em Macready, p. 220).

Percebemos, até agora, a abrangência de *Match Point* quanto à temática melodramática, à família e aos relacionamentos. Como tal, importa realçar que este filme invoca a quebra as relações de pais para com os seus filhos. Embora, ao longo do enredo se note que Alec e Eleanor Hewett assumem uma atitude excessivamente protetora por cada passo dado pelos seus filhos, no final não é esse o papel protetor que Chris assumirá. Neste domínio, o filme aponta a maneira pela qual um patriarca na contemporaneidade pode aparentemente perder autoridade, sobretudo pela chegada da criança que invadiu o espaço que aparentemente controlava. Allen espelha no cinema as atitudes que muitos homens têm no seu núcleo familiar nos dias de hoje, adoptado por espécie de lógica de fim de ciclo de imposição patriarcal. No entanto, não se confunda esta questão com a suspensão da temática melodramática. Allen apenas interroga o que

é isso de o homem deixar de assumir um papel fulcral na família à qual nunca quis sequer estar vinculado.

III. 3. Por uma matriz trágica

Numa terceira e última disposição na análise, ainda dentro de uma leitura intertextual, *Match Point* encaminha-nos para uma história trágica. Referimo-lo num sentido simbólico, porque a história no seu desenlace desperta no espectador sentimentos de revolta, mas também de piedade. Após cometer os dois assassinatos, Chris tenta eliminar as provas que o poderiam incriminar, em que existe uma repetição dos instantes iniciais. Porém, em vez da bola de ténis, a cena é adaptada à situação, com a aliança de Sra. Eastby (Margaret Tyzack), a vizinha de Nola que Chris assassinou para encobrir o seu crime originário, a atingir os balaústres que separam o rio Tamisa, mas acabando por cair sobre o piso. Chris até poderia ser acusado, mas no final acaba por escapar, com os acontecimentos orientados para expor o seu sentimento de culpa. Na cena alusiva à aparição dos espíritos de Nola e da Sra. Eastby notam-se afinidades com a tragédia, uma das formas mais discutidas no que respeita à relação com a composição do género melodrama. A tragédia em Allen emprega uma iluminação ascética e a austeridade nos diálogos, sobretudo no momento em que Chris se justifica relativamente ao assassinato do seu próprio filho, ao referir um dos versos da obra *Édipo em Colono*, do dramaturgo grego Sófocles¹¹.

Chris: Sophocles disse, “Jamais ter nascido pode ser a maior dádiva de todas” (*Match Point*, Woody Allen, Reino Unido 2005).

Chris cita Sófocles, como se dissesse que não ter escrúpulos ou ética, pudesse ser, muitas vezes, uma forma de se ser recompensado pelo sucesso. Assim, o protagonista irá sentir o peso das suas escolhas, dado que, embora saia impune perante a lei e sem qualquer outro julgamento superior, terá, ainda assim, que lidar com o mais profundo dos sofrimentos. A expressão citada é também resposta do então cego e

¹¹ Cf. Barberà, P. G. (2008). Woody Allen and the spirit of Greek Tragedy: from *Crimes and Misdemeanors* (1989) to *Match Point* (2005). *Barcelona English language and literature studies* 17 (1), 1-18, que recorre ao texto grego original de *Oedipus at Colonus*.

exilado Édipo no instante em que os deuses lhe relembram os seus crimes, particularmente aquele em que matou o seu pai e se casou com a sua mãe. Também “como Édipo, Chris está eticamente cego - não consegue ver o rosto do outro” (Macready, p. 226).

Allen insiste em criar enredos que “levantam novas questões que são, nos seus momentos mais desesperantes, sofocleanas” (Knight, 2013, p. 152). Na sua publicação, Gilabert Barberà (2006) toma exactamente a mesma asserção, reenviando ao género clássico que se vê adaptado aos dias de hoje, estando convencido que a tragédia pode assumir-se como crítica às insignificâncias do mundo contemporâneo. O teórico estabelece uma comparação com outros projectos do realizador, que partilham dessa característica, como *Crimes e Escapadelas* (1989) e *O Sonho de Cassandra* (2007), que reduzem o mal do mundo aos sujeitos, às suas banalidades e aspirações. De qualquer forma, o melodrama já apresentara influências da tragédia, ao ser um género popular com influências nesse passado que o cinema ousa retomar. De forma genérica, por não ser este o assunto em estudo, é importante perceber os pilares da tragédia, interpostos no discurso formulado por Aristóteles. Na sua tão conhecida e discutida obra *Poética*, o filósofo refere o seguinte:

A tragédia é a imitação de uma acção elevada e completa, dotada de extensão, numa linguagem embelezada por formas diferentes em cada uma das suas partes, que se serve da acção e não da narração e que, por meio da compaixão e do temor, provoca a purificação de tais paixões (Aristóteles, 2008, pp. 47-48).

Na acepção clássica, a tragédia tendia a envolver as personagens diante de conflitos pessoais, que também abrangiam relações familiares, determinando o certo ou o errado nas suas atitudes, muito como o melodrama, que quer suscitar determinados sentimentos para atingir o espectador. Perante o decurso dos acontecimentos, também *Match Point* pretende suscitar nos espectadores compaixão para com as personagens que morreram, e temor face ao acto cometido por Chris. Mais do que enfatizar as atitudes desviantes de um vilão ou de um herói, a tragédia é quanto mais complexa quando apresenta uma personagem que pela alteração das acções em sentido contrário ao dito natural, se vê confrontada com a mudança da boa para a má fortuna.

Essas pessoas são tais que não se distinguem nem pela virtude nem pela justiça; tão pouco caem no infortúnio devido à sua maldade ou perversidade, mas em consequência de um qualquer erro [do grego *harmatía*], integrando-se no número daqueles que gozam de grande fama e prosperidade, como Édipo e Tiestes, ou outros homens ilustres oriundos de famílias com esse estatuto (*ibidem*, p. 61).

A mudança que os invade decorre “não da infelicidade para a ventura, mas, pelo contrário, da prosperidade para a desgraça” (*ibidem*). Desse modo, em *Chris*, o erro resulta da sua inconformidade perante a escolha entre a estabilidade económica ou um relacionamento extra-conjugal. No mapeamento da acção dramática será, nada mais nada menos, do que essa falha a consumir o protagonista. Para Aristóteles, a tragédia valia-se ainda de um conjunto de elementos como a dança, o espectáculo, o princípio de verosimilhança e a música, sendo este o maior dos elementos que sobrevivem em *Match Point*. A música prevalece pela dimensão operática da banda-sonora, que não tem uma mera função decorativa, tratando-se de uma acção bastante calculada. Na prática, Allen demonstra a profunda compreensão das possibilidades e impossibilidades do acompanhamento musical no cinema, ao misturar “música popular mais antiga e jazz de efeito original” (South, 2004, p. 170), sendo ele próprio amante de jazz e de música clássica, além de reconhecido clarinetista.

Mesmo assim, e independentemente dos estilos musicais recorrentes nos seus projectos, no caso específico, o cineasta opta pela citação da ópera. Em cada ritmo, e sobretudo em momentos mais intensos, é a ópera que enfatiza as emoções e atitudes de *Chris*. No filme, “a ópera não é um estilo musical; é, ao contrário, uma forma dramática, que se distingue pelo uso da música como um dispositivo de articulação” (Goyios, 2006). No domínio da tragédia, a ópera desempenha semelhantes funções que o canto e o coro, esse intermediário da peça para com a audiência, que “não só deve ser considerado como um dos actores, mas também ser uma parte do todo e participar na acção” (Aristóteles, *op. cit.*, p. 77). No filme, durante a sequência dos assassinatos percebemos este recurso, porque o instante é acompanhado pelo dueto do Acto II entre Othello e Iago, da ópera *Otello*, de Giuseppe Verdi, em que não lidamos com a música no sentido comum. Não é, portanto, uma canção, como “Una furtiva lagrima”, da ópera

L'Elisir d'amore, de Gaetano Donizetti que irrompe nos créditos iniciais e finais do filme. Trata-se de um diálogo cuja acção dramática é sincronizada com as imagens intensas da narrativa, por muito incomum, estranho e dissociado que tenha em relação àquilo que assistimos. Portanto, Allen mantém um contínuo, num flagrante desrespeito das leis convencionais do sistema de pontuação que já tínhamos elencado no início deste trabalho.

Através da transposição do conceito de tragédia presente na *Poética* de Aristóteles para o contexto de uma narrativa fílmica, procuramos uma vez mais observar como os métodos utilizados no passado podem ser aplicados na arte cinematográfica. O nosso objectivo não foi, no entanto, conter-nos nas teorias do filósofo grego, na questão de saber se o mais importante é ser bom ou ter sorte, mas compreender que há no cinema algumas ideias da arte (e da filosofia estética) da Antiguidade que não poderão ser completamente obliteradas. Neste sentido, percebemos ainda que, através de *Match Point*, o cinema de Allen, mais do que compreender os dilemas do melodrama clássico, interessa-se por recontar, por meio de certas estruturas dominantes, uma relação naturalmente desacordada entre os sujeitos reprimidos na família, testemunhando a sua tentativa em se dispor na sociedade.

Capítulo IV: Desejo de mulher em *Vicky Cristina Barcelona*

IV. 1. Possibilidades de olhar no cinema

As relações entre homens e mulheres sob formas conflituosas de comunicação são, de certo modo, alguns dos aspectos que atravessam o filme *Vicky Cristina Barcelona*, mantendo válida a ideia de que tudo se direcciona para que o contacto do eu com o outro seja constituído no interior de uma rede complexa e antagónica. A *mise-en-scène* de Woody Allen sustenta esses pontos através dos contrastes perfilados pelas personagens, encaminhando-as para encontros e desencontros nos relacionamentos que iniciam durante os caminhos que cursam. E, ao passo que *Match Point* se segmenta por um ponto de vista masculino, em *Vicky Cristina Barcelona*, um melodrama sobre os acordos do amor e as suas contingências, é a subjectividade feminina que orienta a trama narrativa.

Como vimos no capítulo sobre *Intimidade*, a expressão melodramática é vivamente perceptível em Allen, sobretudo quando reforça enredos em torno de mulheres. No seu texto “It’s Complicated Really: Women in the Films of Woody Allen”, Joanna E. Rapf (2013) identifica os traços e privilégios que o filme ostenta nesse sentido, reforçando a ideia que “as mulheres partilham de igualdade com os homens e que também elas são iludidas e decepcionadas eroticamente” (p. 525). Outros casos como *Manhattan* (1979), *Ana e as Suas Irmãs* (1986) e *Outra Mulher* (1988) oferecem também uma visão melodramática na duplicidade em questão.

[N]o que diz respeito ao conteúdo, Allen gosta de fazer filmes sobre a mulher (alguns dos quais não são comédias), cuja personalidade “insignificante” pode ser vista como uma crítica às imagens masculinas idealizadas do patriarcado. Ele habitualmente tenta dar voz ao desejo feminino, e menospreza o *medium*, a autoconsciência do seu filme, e até pode evocar um desafio feminista às convenções narrativas (*ibidem*, p. 498).

Neste sentido, Allen procura romper, à sua maneira, com a taciturnidade dada sobre às mulheres, reprimidas num mundo controlado por homens. Mesmo assim, o paradoxo não deixa de ser latente, porque apesar de retratar personagens femininas, Allen transpõe a sua visão do mundo sobre elas, que é, algum modo, espelho “dos seus humores, dos seus medos, das suas fantasias e da sua fuga para uma vida no

cinema” (Lax, 2007, cit. em Rapf, 2013, p. 499). Sobre isto, consideramos inseparável um dos casos paradigmáticos da sua cinematografia, *Ana e As Suas Irmãs*, que “não é realmente um filme sobre os sujeitos do título, mas sobre as suas relações com os homens” (*ibidem*, p. 508). O filme começa e termina com um ponto de vista masculino, primeiro o de Elliot (Michael Caine) a contemplar Lee (Barbara Hershey) e no final o de Mickey (Woody Allen) a contemplar Holly (Dianne Wiest), as duas irmãs de Ana (Mia Farrow), com quem ambos também haviam estado casados por algum tempo. Diga-se que pode igualmente ser calculado como melodrama familiar que “explora o medo em relação à irmandade feminina, um vínculo entre as mulheres, interdito aos homens” (*ibidem*, p. 499). O mesmo pode ser dito sobre *Annie Hall* (1977), um dos maiores sucessos da carreira do cineasta, que se indicia como sendo mais sobre Alvy Singer (Woody Allen), no caso dos comentários pejorativos que tece no que respeita à sua relação com Annie Hall (Diane Keaton), a referência feminina e “sujeito” do título, que não tem qualquer autoridade e que é, aliás, silenciada. No seu texto “Woody Allen on Love in *Annie Hall* and *Vicky Cristina Barcelona*” (2015), que retomaremos mais à frente, Kate Glenn, aponta identicamente a esse visível contraste entre homens e mulheres. Nessa orientação, a mulher é instituída como,

Significante para o outro homem, vinculada por uma ordem simbólica na qual o homem pode viver as suas fantasias e obsessões através da ordem linguística, impondo a imagem silenciosa da mulher ainda amarrada à sua posição como portadora de significado, não formadora de significado (Knight, 2004, cit. em Glenn, 2015, p. 4).

Até aqui, alega-se que a masculinidade e a feminilidade são construções culturais, usadas como máscaras para aceder a domínios de poder e para interagir socialmente. Se as mulheres são objectos de satisfação do desejo que procuram o significado da sua existência nos relacionamentos e, em última instância, através do acto de se tornarem mães, elas acabam sendo mais ou menos constrangidas ao seu papel reprodutor na estrutura patriarcal, qualidade transposta para os melodramas.

A verdade é que Woody Allen parece querer dinamizar o mundo das mulheres e o espaço em redor da feminilidade, mas o seu ponto de vista mantém-nas como figuras olhadas, em vez de personagens autenticadas em si mesmas. Mesmo assim, na sua

leitura, Rapf convida-nos a ponderar se afinal o cineasta não estará distante de certas singularidades (como o seu impulso em afirmar a emancipação e independência das mulheres), pois “muitas das suas personagens femininas reflectem genuinamente os esforços das mulheres em lidar com as mudanças sociais da sua época” (Rapf, *op. cit.*, pp. 503-504).

É o que acontece porventura com *Vicky Cristina Barcelona*, “o mais interessante filme de Allen sobre mulheres até à data” (*ibidem*, p. 502). Entre os dualismos que se pretendem ressaltar, dois deles são certificados pelo título, nomeadamente, o confronto entre as duas mulheres, Vicky (Rebecca Hall) e Cristina (Scarlett Johansson). Vicky é morena e extremamente calculista, prestes a assumir o compromisso do casamento com Doug (Chris Messina); Cristina é loira, instintiva e desinibida, reconhecendo a aleatoriedade do quotidiano. Decididas a deixar os Estados Unidos por algum tempo, as duas hospedam-se, por dois meses, em Barcelona, procurando sob diferentes propósitos, um sentido para a inércia das suas existências. Incompatíveis, embora similares pelas incertezas, os seus temperamentos são descritos pelo narrador, que jamais chega a ser perfilhado, estando onnisciente na trama.

Narrador: Vicky e Cristina decidiram ir passar o verão em Barcelona. Vicky estava a finalizar o seu mestrado em Identidade Catalã, tema pelo qual se interessou graças à sua grande admiração pela arquitectura de Gaudí. Cristina, que passou os últimos seus meses a escrever, a dirigir e a actuar num filme de 12 minutos que acabou por odiar, tinha terminado uma relação com o namorado e estava desejosa de mudar de cenário. Tudo se encaixara quando um familiar distante de Vicky que vivia em Barcelona ofereceu uma estadia às jovens durante Julho e Agosto. As duas melhores amigas estavam juntas desde o liceu e partilhavam os mesmos gostos em quase tudo, mas, quando se tratava do tema amor, seria difícil encontrar duas opiniões tão divergentes. Vicky não tolerava o sofrimento [...] Era realista. Procurava um homem que lhe oferecesse seriedade e estabilidade. Tornara-se noiva de Doug por ser decente e bem sucedido e porque entendia a beleza do compromisso [...] Cristina, por outro lado, esperava outra coisa bem diferente do amor. Ela havia aceite a dor como inevitável elemento da paixão, e resignara-se a colocar os seus sentimentos em risco. Se lhe perguntassem qual das suas emoções venceria, ela não seria capaz de o dizer. Ela sabia o que não queria, no entanto, e isso era exactamente o que Vicky valorizava acima de tudo (*Vicky Cristina Barcelona*, Woody Allen, Espanha, 2008).

É certo que noutros filmes de Allen como *Match Point*, o narrador é frequentemente a própria personagem principal a expor o seu pensamento, porém em *Vicky Cristina Barcelona*, o narrador apenas justifica em *voz-off* a rotina, as atitudes e os propósitos daquela viagem, não sendo mais do que um guia das vacilações existenciais e passionais das protagonistas, uma espécie de voz divina. O mais importante de se reter é que, independentemente de ser uma voz masculina, esta não as observa ou notifica como objectos sexualizados, sendo este um filme “mais sobre as mulheres do que sobre o seu narrador desapaixonado, acrítico e anónimo” (Rapf, p. 500).

Num percurso diegético sintomático, as jovens americanas são confrontadas com jogos de sedução, após conhecerem um homem espanhol, o presunçoso e reconhecido pintor e artista plástico Juan Antonio (Javier Bardem), com quem iniciam ambas um romance. É disso que o filme se vale, dos relacionamentos que sustentam o confronto entre as perspectivas feminina e masculina, com o qual irrompem duas visões preponderantes relativas à *imaginação melodramática*. Em primeiro lugar, a família não é apenas representada nos padrões ditos ‘normais’ da família monogâmica, sendo assente sobretudo na prática não-monogâmica do poliamor, que é de resto uma situação comum vigente nos quadros sociológicos do presente. Allen parece utilizar este seu filme para figurar as formas como os americanos e os europeus vêem as suas relações amorosas, formas essas capazes de o erigir como melodrama de cariz social. Em segundo lugar, notabiliza-se a questão do olhar sobre os homens como objectos de desejo e de prazer, e não tanto das mulheres como supunha o cinema clássico, ponto que retornaremos adiante.

Na análise já citada, Kate Glenn (2015) especifica que *Vicky Cristina Barcelona* é um filme com “um olhar lascivo, sensual sobre as paixões e dificuldades do amor” (p. 14). Acrescentaríamos, porém, que este retoma nuances do género melodramático em que as personagens se predispõem a novas realidades conjugais, e em que também se recorre a histórias de amor e conflitos específicos para retratar divergências na forma como cada pessoa vê o outro com quem se envolve romanticamente. A diferença está, quando comparamos com os filmes trabalhados no primeiro capítulo, em que um dado relacionamento pode não ser preservado até ao final da trama, nem ser o aspecto mais importante na vida das protagonistas. Podemos dizer que há uma liberdade de escolha

nos seus relacionamentos, espelho de uma certa condição de livre-arbítrio, praticado pelos sujeitos contemporâneos e que se afasta das pressões familiares na selecção do parceiro ideal¹². Daí que, *Vicky Cristina Barcelona* “faça uso de estereótipos de amor, relacionamentos e pessoas” (p. 15), mas para mesclar os diferentes tipos de amor que cada indivíduo escolhe. Tal não reenvia a uma substancialidade do cinema, mas antes para uma ideia de que o melodrama pode servir não só para confrontar formas de ser e estar, através de determinadas personagens, como contrapor duas maneiras tão dissemelhantes de as captar pela câmara de filmar. *Vicky Cristina Barcelona* confronta rigorosamente uma maneira de ser muito frequente do cinema americano, nomeadamente do melodrama clássico, que preserva os ideais de casamento e da família nuclear, com o cinema europeu, onde a modalidade melodramática tem também adquirido alguma expressividade e na qual outros arranjos, como aquele que é próprio à concepção de poliamor, podem ganhar espaço de discussão¹³. Na base do filme *Vicky Cristina Barcelona* está a ideia de que ambas as formas de organização familiar podem coexistir na sociedade. Os indivíduos estão aptos a conectarem-se e desconectarem-se com quem quiserem e quando o entenderem, na medida em que o conjunto de padrões familiares e conjugais são agora readaptáveis.

Ao mesmo tempo, os ideais americanos de família são colocados à prova em todos os casais do enredo, e desde logo, com Vicky e Doug. Ambos estão interessados num relacionamento estável, dispostos a assumir o compromisso de uma vida. A própria Vicky esforça-se por preencher um dado papel, a imagem de esposa de um homem de sucesso, que crê ser uma grande conquista. Todavia, apaixona-se por mero acaso, e numa só noite, por Juan Antonio, estando muitas vezes frustrada e indecisa por temer não ser capaz de seguir a regra socialmente instituída do amor comprometido, no auto-imposto padrão de normalidade, que caracteriza as vidas da maioria das mulheres

¹² Tema convocado em filmes inerentes ao cinema clássico melodramático como *O Pai da Noiva* (Vincente Minnelli, 1950) e novamente *Os Melhores Anos das Nossas Vidas* (William Wyler, 1945) ou num caso recente dirigido pelo próprio Woody Allen, *Magia ao Luar* (2014), filme rodado em França, que mostra uma mulher americana de meia-idade (Marcia Gay Harden) que ambiciona por um marido abastado para a sua jovem filha (Emma Stone).

¹³ Vejam-se os filmes *Jules e Jim* (François Truffaut, 1962), *As Duas Inglesas e o Continente* (François Truffaut, 1971), o também o espanhol *Dieta Mediterrânea* (Joaquín Oristrell, 2008) ou até *Tudo Pode Dar Certo* (Woody Allen, 2009), que apesar de ser filmado nos EUA tem semelhanças com esses projectos por confrontar modelos contemporâneos e tradicionais de estrutura familiar.

americanas. O mesmo se pode dizer da relação entre Judy (Patricia Clarkson) e Mark (Kevin Dunn), um casal que decidiu não ter filhos, vivendo um casamento de repressão, sobretudo por parte dela, que mantém um relacionamento extraconjugal (Figuras 13 e 14).



Figuras 13 e 14 - A metafórica insatisfação de Judy e o seu relacionamento extraconjugal, visto do interior para o exterior, afóra do lar (*Vicky Cristina Barcelona*, Woody Allen, Espanha, 2008)

Estas são representações de mulheres carentes, subjugadas aos homens pelas suas fragilidades e vulnerabilidades; Allen não especifica a posição social de Judy, mas é provável, no avanço da história, a sua dependência financeira em relação ao marido. O contraponto é Cristina, uma mulher inteligente e independente que escolhe ter um relacionamento com Juan Antonio, e mais tarde também com Maria Elena (Penélope Cruz), a ex-mulher de Juan, que permite que o amor preencha novos espaços, abandone regras e certas convenções.

No seu excesso, este relacionamento a três é simbólico de alguma transformação no género melodramático, se assim quisermos entender o filme na perspectiva de Kate Glenn. Isso, na medida em que “Allen contempla a sexualidade europeia como mais delicada que a americana”, algo que se reflecte na personagem de “Maria Elena, de Cruz, que por causa da sua loucura, é tempestuosa, livre de espírito e sexualmente desinibida (Holden, 2009 cit. em Glenn, 2015, p. 23). De modo bastante irónico, a mulher é maioritariamente representada como sujeito descomedido, sem persistirem conveniências familiares, ao contrário dos homens acostumados à tradição matrimonial.

Woody Allen declara que a instituição do casamento está deteriorada. Esta é a sua opinião, pessoal e mordaz. Ele não é insensível aos altos e baixos dos

relacionamentos, do amor e do casamento. No entanto, rompe com a ideia de que um casal pode ficar junto e ter o mesmo afecto que tinha quando ambos se conheceram pela primeira vez. É a transição de um ardente amor romântico para um amor estável e carinhoso que desilude as pessoas e que as torna inquietas. Como argumentista e realizador, Woody Allen é um observador da vida e percebe os esforços românticos (Glenn, pp. 25-26).

No cinema contemporâneo, a família pode então ser apresentada por novas convicções, capaz de romper estereótipos. A família deixa de ser institucionalizada somente nos fundamentos do casamento e da reprodução, e abre espaço a outras configurações. Através de *Vicky Cristina Barcelona* inferimos que a família nuclear clássica não é o único modelo da representação possível para a temática melodramática, surgindo outras directrizes que Allen não representa de modo depreciativo. Aliás, o equilíbrio do par Juan Antonio e Maria Elena só é encontrado com a terceira pessoa, o “ingrediente único” como apelida Juan Antonio sobre Cristina, e a narrativa mostra sempre essa dinâmica. Logo, o relacionamento triangular é uma forma que aparece dentro das construções narrativas do melodrama contemporâneo¹⁴.

Ao mesmo tempo, este não é um filme onde as crianças tenham destaque, e talvez por isso, possamos argumentar que há uma espécie de aproximação às sociedades nos dias de hoje, e aos homens e mulheres que vivem sem filhos e que se sustentam na cooperação entre si (Figuras 15 e 16).

¹⁴ Num outro contexto de desenvolvimento seria interessante confrontar algumas das formas do cinema clássico sobre as relações homem/mulher em quadros institucionais diferentes. Veja-se sobre esta questão as obras: Cavell, S. (1981). *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage*. Cambridge, MA: Harvard University Press; e Cavell, S. (1997). *Contesting Tears: The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*. Chicago: University Of Chicago Press. Em ambas as obras, o conceituado filósofo americano lida com as questões ambíguas do género cinematográfico. Na primeira reconhece as “comédias de recasamento” como forma narrativa de questionar o relacionamento que se estabelece entre duas pessoas, entre homem e mulher, e as dificuldades que enfrentam para se manterem juntos, como acontece no exemplo alleniano. Na segunda, associa esse (sub)género da comédia aos melodramas, pela popularidade que o sistema hollywoodesco lhes conferiu, e porque o melodrama respeita várias maneiras pelas quais os homens nos filmes e os espectadores nas salas, forcem a mulher à inércia. Ambos trabalham a mundanidade dos sujeitos no mundo.



Observamos então alternativas nas relações amorosas, entre elas, o poliamor, que “admite a possibilidade de coexistirem duas ou mais relações afetivas paralelas, em que os seus participantes se conhecem e aceitam uns aos outros, em uma relação múltipla e aberta” (Stolze e Filho, 2014, cit. em Santos, Suzuki, e Queiroz, 2015, 11). O termo poliamorismo ou poliamor começa a ser enquadrado na lista das disposições familiares que o cinema mostra, cinema e é hoje recorrente na temática melodramática, para transpor cada vez mais a função vacilante e ambígua do casamento. Assim, e com o significado do casamento ainda forte na cultura ocidental, Woody Allen consegue, por um lado, perpetuar uma ideia de tradição, por outro parece querer mostrar as transformações crescentes da sociedade, a este nível. Ora, pressupondo que “os nossos comportamentos são aprendidos e moldados pela cultura que nos rodeia, o cinema não só nos envolve, como também nos apresenta muitos exemplos de como se comportar ou atuar na sociedade de hoje” (*ibidem*, p. 32).

Consoante Glenn (2015) constatamos que os movimentos sociais - como os direitos civis, a revolução sexual e a liberdade das mulheres dos anos 60 e 70 -, apontados anteriormente, deixaram de ser tão radicais, tendo sido, entretanto, normalizados para a sociedade, sendo que os papéis de género e as práticas familiares e sociais se transformaram para acomodar as mudanças que se foram verificando. Neste sentido, o melodrama do século XXI não poderia ter os mesmos princípios, embora enquanto género ou modalidade surgida no social, encontre uma forma de se enquadrar na mesma ao longo do tempo. Quanto ao cinema na contemporaneidade, a incorporação da tradição faz-se sempre num apontar a uma quebra dos seus significados.

IV. 2. Do *gaze* masculino ao *gaze* feminino

Além dos pontos acima referidos, *Vicky Cristina Barcelona* assinala, de modo muito específico a contemplação do outro. Não queremos aqui retomar as interligações com a complexa filosofia de Emmanuel Levinas, mas cumpre-nos explicitar o nosso entendimento sobre os estudos da teórica e feminista Laura Mulvey quanto ao conceito de “*gaze*”. Queremos fazê-lo no sentido em que consideramos que há efectivamente no melodrama de Allen uma inversão ponderada dos modos de olhar o outro, que parece deixar de ser masculino e transita para o feminino, possivelmente numa crítica e chamada de atenção do próprio cinema às transformações sociais neste campo.

De modo geral, o contexto cinematográfico de Hollywood, a que muito se ficou a dever a instituição do melodrama como género, foi orientado para estabelecer um olhar fetichizado e predominante dos homens sobre as mulheres, sobretudo na consagração das celebridades inerentes ao *star-system* dos anos 30, 40 e 50 do século XX, rotulando imediatamente as últimas como objectos prazerosos do olhar. Ora, presentemente, a matriz do cinema é pautada pela mesma produção na relação olhar-imagem, mas de forma porventura invertida, o que faz despontar *Vicky Cristina Barcelona* como reflexo da progressiva e complexa libertação feminina face ao sistema.

O filme é um romance e, em parte, um devaneio na doutrina cómica de Allen. Não sentimentaliza a vida com o encerramento de uma história de amor feliz, mas celebra o corpo deslumbrante, o rosto humano divino, momentos que “valem tudo”, o assombro das artes, a linguagem inteligente, a singularidade da personalidade, grandes estrelas de cinema e o controverso “olhar” dos filmes - tanto o olhar masculino como o feminino, tanto o do realizador como o do espectador, tanto o das personagens quanto o dos actores, tanto o da câmara quanto o olhar do editor (Polhemus, 2013, p. 259).

Em *Vicky Cristina Barcelona* a representação dos homens e das mulheres é feita num enquadramento contemplativo, com proximidades àquilo que Mulvey defendera no tão relevante trabalho *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1985), um dos mais importantes na crítica feminista do cinema dos anos 80. Apesar de publicada originalmente há mais de quarenta anos, a reflexão crítica da autora intercepta o melodrama de Allen, uma vez que esclarece os mecanismos do olhar sobre o outro, quer na forma como Juan Antonio olha para as três mulheres Vicky, Cristina e Maria Elena,

quer, e talvez com maior espanto, como Vicky e Cristina contemplam Juan Antonio e, por último, como Cristina e Maria Elena se olham uma à outra. Inclusive, Mulvey validará o melodrama como género camaleónico no caminho para o desenvolvimento da teoria fílmica contemporânea¹⁵.

Desta forma, podemos articular três diferentes olhares associados ao cinema. Primeiro, o da câmara, controlada por um homem, que decide ângulos, enquadramentos e pontos de vista sobre o objecto, estruturando o filme em torno de homens, enquanto personagens principais; segundo, o olhar dos espectadores masculinos, influenciados pelo olhar da câmara; e terceiro, o olhar das personagens umas em relação às outras. Em todas elas, a mulher seria a imagem final e o homem gerador do olhar. Para a autora, a teoria psicanalítica surge então, como “ferramenta política, demonstrando a forma como o inconsciente da sociedade patriarcal estruturou a forma cinematográfica” (p. 804). O inconsciente molda como vemos e olhamos e como encontramos prazer nesse “ver” e “olhar”, dado conferido pela ordem dominante na sociedade e reproduzido através do cinema. No entendimento da autora, a mulher simbolizaria a falta e o medo face à castração do homem, não sendo mais do que uma portadora de sentido, e não produtora do mesmo. A mulher é responsável por elevar o seu filho a um domínio simbólico, porque ela molda o inconsciente do patriarcado. A mulher é representada como a falta e o medo da castração para o homem, representando assim a diferença sexual, sobre a qual o inconsciente masculino propõe esquivar-se a essa ameaça ao subjugar-la à axiomática passividade, que o permitiria experienciar todas as suas fantasias e obsessões (voyeurismo). Este mecanismo designado de escopofilia, termo aplicado por Sigmund Freud relativamente ao facto da criança querer ver e descobrir o corpo do outro, demonstra como o outro é o meio e objecto de estimulação sexual, através do olhar. O mecanismo de escopofilia molda os quadros familiares, mas também desenvolve o narcisismo do sujeito em que o ego se constitui pela busca do semelhante, do se contemplar a si mesmo como unidade possível, como eu, algo que o bebé irá reconhecer quando se contempla ao espelho e reflexo daquilo que os espectadores observam no ecrã.

¹⁵ Cf. Mulvey, M. (1990). ‘It Will Be a Magnificent Obsession’: The Melodrama’s Role in the Development of Contemporary Film Theory. In Bratton, J. S., Cook, J., & Gledhill, C. (Eds), *Melodrama: Stage/Picture/Screen*, (pp. 121-133). London: BFI.

Mulvey explica como a relação dos espectadores com as imagens é orientada por esse sentido, na medida em que, sentado numa sala de cinema, o humano contempla o corpo do outro, como uma criança que em frente a um espelho se contempla a si mesma, traduzindo num reconhecimento do ego. Trata-se da acção de reconhecimento do semelhante, num fascínio pelo outro, “pelo rosto, pelo corpo humano e pela relação entre a forma humana e o seu contorno, a presença visível das pessoas no mundo” (*ibidem*, p. 808). Essa possibilidade, por sua vez, transformaria a figura feminina num fetiche, latente no culto da estrela de cinema. A autora justifica, também, a condição institucionalizada da mulher “para-ser-olhada”, uma vez que “no seu papel tradicional exibicionista, as mulheres são simultaneamente olhadas e exibidas, mediante a sua aparência codificada para um forte impacto visual e erótico” (*ibidem*, pp. 803-804). Deste modo, a mulher não tem qualquer importância na relação com o homem, porque “tende a trabalhar contra o desenvolvimento do fio narrativo e tende a congelar o ritmo da acção nos momentos de contemplação erótica” (*ibidem*, p. 809). O influente trabalho de Mulvey insistia surpreendentemente na impossibilidade de olhar o homem que não pode ser tornado objecto de desejo.

Ora, numa primeira apreciação, superficial e dispersa da obra alleniana, é possível constatar que a ordem patriarcal seria prescrita pelo ponto de vista de Juan Antonio sobre Vicky, Cristina e Maria Elena, mulheres eminentemente suprimidas ao homem, que as consegue seduzir. Talvez fosse essa a visão directamente concordante com o texto de Mulvey, que entende o patriarcado como controlador da trama. Aliás, partindo do conceito de escopofilia, que a psicanálise instaura relativamente ao medo da castração por parte do homem, e à aceitação desta pela mulher, defende-se uma predominância do activo papel masculino que contempla o corpo feminino, assim tornado objecto passivo. No entanto, Allen parece inflectir o sentido dos argumentos convencionais e em *Vicky Cristina Barcelona* prima não por um olhar dominante dos homens sobre as mulheres, mas também pelo olhar das mulheres sobre os homens, e das mulheres sobre as próprias mulheres.

As idealizações de Laura Mulvey podem até ser definidas em relação a filmes de Alfred Hitchcock e de Josef von Sternberg, e poderiam mesmo ser aplicadas a *Ana e as Suas Irmãs* ou *Match Point*, por exemplo, mas são invertidas exactamente face àquilo

que sucede em *Vicky Cristina Barcelona*. O filme não apenas exhibe as mulheres como objectos de desejo, como acaba por produzir o mesmo em relação a Juan Antonio. Regressando à análise de Rapf, considera-se que a personagem masculina é tida como a única retratada fielmente como artista, e como ser humano. Para mais, Juan Antonio não funciona como alter-ego de Woody Allen, que, neste caso, é configurado pelo lado feminino. Mesmo que as mulheres lhe estejam prioritariamente submissas, o filme aponta à imagem fetichista que a personagem masculina desperta nelas, enquanto símbolo sexual. Atendamos a algumas sequências que salvaguardam justamente esta questão.

Com papel similar às mulheres, mas invertido, poderemos admitir que Juan Antonio funciona em dois níveis, “como objecto erótico para as personagens dentro da história, e como objecto erótico para o espectador dentro do auditório, com tensão mutável entre os olhares de cada lado do ecrã” (*ibidem*, p. 809). O recurso a planos subjectivos das protagonistas, faz o espectador partilhar desse olhar profundamente sexualizado. Na primeira vez em que aparece, Juan Antonio é visto como objecto de desejo para Vicky e Cristina, que discutem com Judy relativamente àquela figura enigmática, como se ele fosse um objecto pitoresco. A cena decorre precisamente durante uma exposição numa galeria de arte e, após a conversa sobre a compra de algumas pinturas, as mulheres focalizam a sua atenção naquele que é o cavalheiro de camisa vermelha, que surge assim posicionado como qualquer outro objecto em exibição (Figura 17).



Figura 17 - O homem como produto do olhar (*Vicky Cristina Barcelona*, Woody Allen, Espanha, 2008)

Depois, Judy e o seu marido Mark dão a conhecer o tão mediático divórcio de Juan Antonio e Maria Elena, estando as protagonistas encantadas com a impressionante história que entretém executivos e colecionadores de arte. Mais tarde, Juan Antonio convidará as suas admiradoras a passar um fim-de-semana a seu lado, em Oviedo, sendo, diante desse seu discurso, as mulheres a controlar a acção, e o homem disposto como objecto sexualizado¹⁶. Curiosamente, quando Vicky e Juan Antonio se beijam pela primeira vez, a câmara não assume uma perspectiva privilegiada sobre um deles, posto que as imagens, do homem e da mulher, se esvanecem uma na outra (Figuras 18 e 19).



Figuras 18 e 19 - O homem e mulher controlam a trama (*Vicky Cristina Barcelona*, Woody Allen, Espanha, 2008)

Allen demarca-se, portanto, de outros cineastas americanos e parece seguir as questões que E. Ann Kaplan (1983) coloca no seu texto “Is the gaze male?”. A autora reconhece o tema das mulheres e respectivos problemas como características particulares de filmes comerciais e sobretudo do melodrama como género, e comenta sobre os papéis das mulheres de maneiras muito específicas, numa justificativa à sua objectivação. Segundo Kaplan, “esse prazer não é surpreendente se considerarmos a forma do complexo de Édipo na menina” (p. 26). Nesta lógica, a autora refere que a menina é forçada a afastar-se da ilusória unidade com a mãe no reino prelinguístico, e tem que entrar no mundo simbólico que envolve um sujeito e um objecto. Sendo-lhe atribuído o lugar de objecto, ela confirma-se como destinatário do desejo masculino, surgindo passivamente, ao invés de agir. O seu prazer sexual nessa posição, só pode ser construído em torno da sua objectivação. Mas a questão importante permanece, quando

¹⁶ Cf. Gallagher, M. (2014). On Javier Bardem’s sex appeal. *Transnational Cinemas* 5 (2), 111-126, onde o autor discute o magnetismo das interpretações e a imagem fetichista que Javier Bardem desperta nos espectadores em diversos filmes, dos mais adversos géneros e latitudes.

as mulheres estão na posição dominante. Na contemplação do homem como objecto de desejo, a mulher “perde características tradicionalmente femininas, não as de atractividade, mas as da bondade e da maternidade. Ela é agora impiedosa e ambiciosa, manipulando os homens, cuja dominação ela consolidou” (*ibidem*, p. 29). Mesmo assim, a cultura ocidental não deixa de estar comprometida em torno de um olhar complexo a favor dos padrões de submissão, que em *Vicky Cristina Barcelona* são também detectáveis, embora de forma menos evidente.

Aquando do seu aparecimento, Maria Elena pode ser elencada como expoente máximo das teorias propostas por Mulvey e, mesmo que em grande parte da trama ela seja uma figura ausente, mantém-se latente pelos comentários enunciados pelas restantes personagens. Descrita na trama como “bela mulher que era louca” e que tentara assassinar o seu marido ao apunhalá-lo, Maria Elena simboliza a beleza magnífica que provoca embaraçosas reacções nas personagens principais. Daí, “o olhar, prazeroso na forma, pode ser ameaçador no conteúdo, e é a mulher como representação/imagem que cristaliza esse paradoxo” (*ibidem*, p. 808). Na sua primeira aparição constata-se exactamente isto. Ao regressar para Juan Antonio, fragilizada, após uma tentativa de suicídio e, servindo posteriormente de ameaça a Cristina, Maria Elena está em quase todas as situações dependente do seu ex-marido. Como mulher lunática, invade a sua própria casa, dispondo-se como a forasteira, que põe em perigo a unidade.

Vicky Cristina Barcelona configura a possibilidade do olhar feminino, sendo um questionamento à imposição exclusiva do olhar masculino. À medida que a narrativa se encerra, o olhar feminino que havíamos depreendido adquire a mesma primazia que o olhar masculino. O problema é que as personagens terminam da mesma maneira como foram introduzidas ao início, e nenhuma delas consegue mudar efectivamente a sua atitude mediante os encontros e desencontros amorosos que vivem. Vicky continua sucumbida e oprimida ao seio familiar, dado que pela decepção amorosa, prefere a estabilidade matrimonial. Já Juan Antonio e Maria Elena continuam distantes um do outro, expondo como o amor romântico nunca pode ser atingido. Enquanto isso, Cristina mantém-se num caminho de indecisões, algo que as outras personagens têm dificuldade em reconhecer que também as afecta. Numa entrevista dada por Woody

Allen, e que Rapf retoma, depreendemos como o cineasta vê essa personagem, que reflete em muito a sociedade de hoje.

Ela sabe o que não quer, mas não sabe o que quer, e provavelmente nunca saberá. Ela vive a sua vida e tem um determinado relacionamento, independentemente do que pensa: “Este é o que me vai dar uma sensação de satisfação”. E então, ao longo do tempo cansa-se, porque há um desconforto nela. Sendo ansiosa, atrapalha o relacionamento, porque o problema está nela. É uma mulher que nunca vai encontrar o que procura (Tobias, 2008, cit. em Rapf, p. 504).

As personagens de Vicky e Cristina estão fragmentadas e são reprimidas pela sociedade, como sugere o narrador, que começa a sua descrição com a chegada a Barcelona e termina com o regresso de ambas aos Estados Unidos, estando num círculo de apropriação e objectivação face aos sujeitos masculinos com quem se cruzam. A partir daí, o cineasta parece contrapor os dois continentes - uma Europa de valores liberais e uma América conservadora - e o seu entendimento em relação aos papéis confinados às mulheres. Afinal Allen filma em Espanha, um país cujas questões e relações entre géneros seriam trabalhadas por um dos cineastas locais, a quem os seus filmes nos conduz: Pedro Almodóvar.

Capítulo V: Tudo o que o melodrama permite

V.1. Os melodramas subversivos de Pedro Almodóvar

Vicky Cristina Barcelona impele a uma outra linha na sua análise, sobretudo na referência pontual ao cinema que é feito no nosso país vizinho e, em específico, aos trabalhos de Pedro Almodóvar, provavelmente o mais reconhecido realizador espanhol da actualidade.

A ver por aí, as suas influências em Woody Allen constata-se nas direcções de fotografia e cenografia, com suavização de filtros amarelos e intensificação de tons avermelhados, passando pelas formas como sustentam estórias em que os relacionamentos são pontuados pelas agressividades do desejo, bem como pela presença maioritária de mulheres e pela escolha de Javier Bardem e de Penélope Cruz, dois dos mais internacionais actores espanhóis, para integrarem os seus filmes. A própria Penélope Cruz, quando questionada relativamente ao facto de ter aceite trabalhar com Allen, afirmaria que, tanto ele como Almodóvar “redigem os melhores papéis femininos”, no sentido em que admiram os jeitos “neuróticos que as mulheres por diversas vezes ostentam”, além de “saberem lidar com as actrizes que as interpretam”¹⁷. Fiquemos por aqui, porque esses aspectos circundantes pouco revelam sobre os moldes inerentes à cinematografia de Almodóvar, acerca do seu auto-declarado testamento aos melodramas de Hollywood. Mas é necessário aprofundar dois dos seus filmes que se relacionam, grosso modo, com os do cineasta americano, para assimilar a contemporaneidade do seu trabalho e ver de que modo dispõe os contornos femininos e masculinos no melodrama familiar.

Almodóvar impõe-se como cineasta contemporâneo eclético, que tem sido um dos portadores da herança respeitante ao melodrama, e a nível extenso, ao sistema de géneros de Hollywood. Na recente investigação, “All that Almodóvar Allows”, Peter William Evans (2013) denota como o realizador “cita frequentemente Sirk, quer em discussões nos bastidores, ou directa ou indirectamente, através da alusão no ecrã” (p. 477). Narrativas protagonizadas por mulheres, vítimas da estrutura patriarcal e que suportam conflitos, reviravoltas e eventos casuais são igualmente notáveis como

¹⁷ Cf. Solomons, J. (2015). *Woody Allen: Film by Film*. London: Carlton Books, pp. 220-225.

leitmotifs do seu trabalho. Na sua hibridez, Almodóvar vai além e convoca um distanciamento pela ironia e a auto-reflexividade, sendo que “as fórmulas melodramáticas, as cores, o enquadramento e a música, espelham tanto a estética sirkiana como os temas e variações da *Pop Art*, géneros populares espanhóis e do cinema independente” (*ibidem*). Almodóvar usa também elementos decorativos exagerados e fá-lo na medida em que, ao enfatizar toda a artificialidade do espaço cénico, espera garantir verosimilhança aos sentimentos das protagonistas, realçando a realidade das suas emoções. Na adaptação aos tempos e às respectivas audiências, Almodóvar e Sirk “parecem dirigidos pelo mesmo deleite nas possibilidades da forma e atraídos por áreas sobrepostas de interesse temático” (*ibidem*). Seguindo pela lógica do cineasta alemão, mas obviamente representando-a numa sociedade diferente, Almodóvar discorre portanto sobre a família, através da crítica e da ridicularização das figuras patriarcais autoritárias e da atenção sobre figuras ditas marginais (prostitutas, homossexuais, transexuais, travestis, etc.)¹⁸, com mudanças relativas ao casamento, às heranças familiares, aos divórcios.

No artigo, “Melodrama against Itself: Pedro Almodóvar's 'What Have I Done to Deserve This?'” Kathleen M. Vernon (1993), especialista nos trabalhos do cineasta e na pós-modernidade cinematográfica espanhola, concebe as articulações de Almodóvar, enquanto *auteur*, com o melodrama, na maneira como este recorre à modalidade para espelhar uma sociedade em mudança. Na sua expressividade soa clara uma linguagem intertextual e, através da alusão a cartazes, músicas ou sequências dos melodramas de Hollywood de outrora, Almodóvar repensa a identidade (individual e colectiva), e as estruturas sociais e familiares num país desmantelado pela ditadura militar de Francisco Franco (1939-1975). Num audaz trabalho de dissociação desse regime, assente na preservação da cultura patriarcal, e a fim de instituir uma linguagem artisticamente inovadora sobre as quotidianas histórias dos homens e das mulheres, Almodóvar refere, “Eu nunca falo de Franco, e mal reconheço a sua existência. Começo depois de Franco (...) As histórias desdobram-se como se ele nunca tivesse existido” (Besas, 1985, cit.

¹⁸ Cf. Perriam, C. (2013). *Spanish Queer Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press, onde o autor afirma Almodóvar como um nome de referência no cinema *queer*. Esta ramificação no trabalho do cineasta, aponta a questões distintas que podem, ou não, realçar à sua intermediação com o melodrama, daí apenas chamarmos atenção a uma das obras que lida com esse ponto.

em Vernon, 1993, p. 28). É aqui que encontramos imediatamente os princípios do seu estilo, e, por sua vez, aquilo que o faz estar aliado ao ressurgimento do melodrama no cinema contemporâneo. Ao evitar descortinar o período de repressão franquista, e ao estabelecer narrativas que negam a repressão social durante aquele período, Almodóvar consolida uma Espanha livre, menos dogmática, que aparentemente lhe pareceu favorável para o reflorescimento de uma linguagem cinematográfica que sempre se quis revolucionária. Talvez, por isso, convoque o género melodramático, enquanto intermediário cultural, para examinar reformas sociais, semelhantes às que se averiguaram no pós-segunda guerra e, antes disso, com todas as transformações que o melodrama ressaltou no século XIX, como tivemos oportunidade de referir nos capítulos prévios. Falamos, no entanto, de um autor que longe de seguir os padrões da indústria coloca-os em questão, e trá-los para o seu país, principalmente quando os desafios colocados dizem respeito aos papéis desempenhados por mulheres e homens.

As transigências de Almodóvar face ao cinema americano não representam um reforço inquestionável dos fundamentos ideológicos do cinema de Hollywood. [...] Especificamente, a sua importação do melodrama americano para o cinema espanhol aponta ao modo como as duas indústrias cinematográficas mitificaram a representação de elementos históricos condicionantes (como o género e a classe socioeconómica) como “identidades” essenciais na sua construção, implícita de uma identidade nacional mais longa (Vernon, *op. cit.*, pp. 28-29).

Se antes a sociedade espanhola era baseada num sistema em que os homens exerciam um poder agressivo sobre as mulheres, então em Almodóvar, há uma ruptura dessa tão arcaica hierarquia, com base no movimento *La Movida madrileña*, em torno de uma estética punk e na crítica à cultura do consumo¹⁹. Aliás, este movimento eufórico de contracultura, surgiu nos anos 70/80 em Madrid e irrompeu como manifestação de jovens cidadãos *madrileños* rebeldes que procuravam por uma identidade democrática e que queriam esquecer a memória traumática da Guerra Civil (1936-1939) e do regime franquista, tendo em Almodóvar um dos seus célebres representantes. Como momento de transição, principalmente a nível social e cultural (com alterações no campo musical, na pintura, na escultura, na moda, no teatro e no

¹⁹ Cf. Kinder, M. (2013). Re-voicements and Reverberations in Almodóvar's Macro-Melodrama. In D'Lugo, M. & Vernon, K. M. (Eds.), *A Companion to Pedro Almodóvar* (pp. 281-303). Oxford: Wiley-Blackwell.

cinema), *La Movida* tornar-se-ia uma montra representativa da contemporaneidade espanhola, das novas formas e modos de estar na vida²⁰. Poderemos então, referir que durante este período, “a Espanha foi transformada de pária do Ocidente, representante último dos regimes ditatoriais, para um dos estados mais liberais do mundo” (Elms, 1992, cit. em Allinson, 2001, p. 13). A partir daqui, e da obra provocadora de Almodóvar, o melodrama começa, pouco e pouco, a (re)aparecer no cinema europeu, como forma de ponderar comportamentos e condutas daqueles até certo momento subordinados na sociedade, favorecendo, inclusive, um diálogo de sensibilidades ditas exclusivas ao sistema de Hollywood, com um outro espaço, uma outra cultura, uma outra realidade.

Vernon tenta explicar os limites do melodrama e não ignora o estudo de Mulvey, em que o cinema se ajusta cúmplice do regime escopofílico do prazer, pelo qual o espectador contemplaria a mulher como objecto no ecrã. Contudo, os melodramas almodovarianos, tal como os filmes de Woody Allen, são um pouco divergentes de tais aceções que dominavam no cinema clássico, porque “oferecem a possibilidade de resgatar um prazer visual alternativo, que não depende de uma estrutura enunciativa fundada na diferença sexual e, mais particularmente, na repressão do feminino a favor do masculino” (*ibidem*, p. 30). Isto porque, actualmente, os filmes inseridos numa temática melodramática tendem para outras variações que não aquelas que orientam o espectador para a identificação dominadora sobre as personagens femininas.

Na sua obra *A Spanish Labyrinth: The Films of Pedro Almodóvar*, Mark Allinson (2001) refere como o cineasta mergulha numa desconstrução do cinema clássico e dos mitos inerentes ao patriarcado. Recorrendo às palavras de E. Ann Kaplan, os melodramas familiares almodovarianos funcionam como espelho de um género voltado para as mulheres, que permite “expor os constrangimentos e as limitações que a família nuclear capitalista impõe às mulheres, e serve para “educar” as mulheres a aceitar esses constrangimentos como naturais, inevitáveis - como dados” (Kaplan, 1995, cit. em Allinson, 2001, p. 25). Ou seja, as mulheres representadas no ecrã reconhecem-se nas categorias pré-estabelecidas da sociedade, como mães, irmãs e filhas, e mesmo assim, a

²⁰ Stapell, H. M. (2009) Just a Teardrop in the Rain? The *movida madrileña* and Democratic Identity Formation in the Capital, 1979-1986. *Bulletin of Spanish Studies*, 86 (3), pp. 345-369.

sua realização pessoal não é apenas atingida pela maternidade ou pelo casamento. Elas podem ser problematizadas como personagens afastadas dessas idealizações.

Para Allinson, Almodóvar problematiza as dicotomias de género, numa acentuação das mulheres, “com papéis mais profissionais do que os homens e passividade aos seus homólogos masculinos, mostrados como inseguros” (*ibidem*, p. 82). Daí que as tendências voyeurísticas inerentes aos sujeitos masculinos, sejam abertamente questionadas. Este posicionamento é em grande parte devido ao legado que a cultura patriarcal e católica deixou ao Ocidente durante regimes absolutistas e totalitários que tardaram em outorgar liberdades às mulheres.

A influência do Catolicismo, para o qual a diferença sexual é divinamente ordenada, além do legado de oito séculos da ocupação árabe, lançou as bases de um sexismo que o período de Franco apenas agravaria. Quarenta anos de ditadura fizeram mais do que evitar o processo de emancipação das mulheres; A imposição do Nacional-Catolicismo tradicionalista e das normas sociais ultra-reaccionárias atrasaram dramaticamente o tempo para as mulheres espanholas. (Montero, 1995, cit. em Allinson, 2001, p. 73).

O que Pedro Almodóvar faz é re-apresentar o universo feminino com elementos progressistas, de anulação dos momentos pretéritos vividos no seu país. Todavia, Almodóvar não nega algum fetichismo em torno das mulheres, mas só no simples sentido em que “são as mais espectaculares como sujeitos dramáticos e têm uma maior variedade de registos” (Cobos e Marías, 1995, cit. em Allison, 2001, p. 72). Em vez de perpetuar estereótipos como nos filmes americanos, Almodóvar procura que a audiência se identifique com mulheres e indivíduos marginalizados, mas mais ainda, com as pessoas que parecem representar. Assim, sem criar um novo género, as nuances melodramáticas são retomadas com o intuito de discutir as convulsões de um país e até de um continente em mudança.

A exaltação do universo feminino em Almodóvar é igualmente perceptível em *Pepi, Luci, Bom e Outras Tipas do Grupo* (1980), *Que Fiz Eu para Merecer Isto?* (1984), *Mulheres à Beira de um Ataque de Nervos* (1988), *Tudo sobre a Minha Mãe* (1999), *Voltar* (2006) ou no recente *Julieta* (2016). Convém destacar que, em *Mulheres à Beira de um Ataque de Nervos* (1988) e *Voltar* (2006), são convocadas as

demarcações das relações entre géneros, e confrontam-se personagens femininas e masculinas com o mais profundo das suas intimidades. Desta forma reconstitui-se o melodrama através da típica *chica* almodovariana, em grande parte espelhada na musa Carmen Maura, num sentimentalismo por ela transposto em vários enredos.

Para Allinson, ainda que aborde questões relativas ao poder, à ética, à corrupção, à estrutura de classes, Almodóvar presta a máxima atenção à questão da família e da amizade. Em ambos os filmes escolhidos, a “família é ubíqua, quer nas representações da família nuclear convencional, outras altamente não-convencionais ou grupos de amigos que funcionam como famílias” (Allinson, *op. cit.*, p. 63). Para mais, em Almodóvar a “dicotomia entre família e família de amizade é retratada como opressiva, indiferente e em frequente processo de ruptura” (*ibidem*). Não faltam motivos para o cinema de Almodóvar promover as novas formas da família, o que nos faz ver o modo como rompe com estereótipos.

V. 1.1. Mulheres contemporâneas à beira de um ataque de nervos

Com o filme *Mulheres à Beira de um Ataque de Nervos*, Almodóvar tornar-se-ia um nome sonante não só na Europa como nos Estados Unidos da América²¹. O filme expõe as relações entre homens e mulheres e as dificuldades em comunicar, seguindo a actriz Pepa (Carmen Maura) que procura pelo seu amante Iván (Fernando Guillén) para o informar que está grávida. Nas peripécias que enfrenta, Pepa cruza-se com outros homens e outras mulheres, ao mesmo tempo, que enfrenta o afastamento do seu amante. No entanto,

Em *Mulheres à Beira de um Ataque de Nervos*, o retrato de uma gama de mulheres de diferentes tipos sociais não desautoriza o papel dos homens nas suas vidas; Prefere concentrar-se nas suas interrelações e como cada um resolve os seus problemas. (Allinson, 2001, p. 85).

As advertências sobre a feminilidade vão ao encontro do elencado no texto “Transmutaciones de género en el cine de Almodóvar: *Mujeres al borde de un ataque de*

²¹ O sucesso comercial ajudou a que este filme fosse nomeado ao Óscar de Melhor Filme Estrangeiro em 1989. Mais tarde o melodrama seria tornado musical com o mesmo nome, estreado em 2010 na Broadway.

nervios”, em que a académica Brígida Pastor (2002) depreende como esse “melodrama” facilmente reenvia a uma visão fragmentada da mulher, propícia à desagregação das estruturas familiares, desafiando arquétipos e as suas funções na sociedade. O filme permeia o que a autora designa como “estética de travestismo”, garantia de um estatuto diverso nas condições de género, e que, evidentemente, direcciona para a emergência de um “homem novo e uma mulher nova” (p. 6). Todavia, com todas as condicionantes que aponta, a autora pouco aprofunda essas expressões. Em todo o caso, nas suas fragilidades e no pouco que refere sobre o contexto sócio-cultural espanhol, deduzimos que a sua ideia prende-se aos papéis conquistados e vinculados à masculinidade e à feminilidade na transformada sociedade durante a *movida*. O fenómeno acabou mesmo por ter implicações na legalização do divórcio, do aborto, na igualdade jurídica, na protecção de vítimas de abusos domésticos, na possibilidade de estender o estudo académico às mulheres, bem como a sua inclusão em empregos somente desempenhados aos homens²². Por conseguinte, há uma contestação à representação da mulher como objecto, rompendo com simbolismos e discursos dominantes no cinema²³.

De facto, nos créditos iniciais deste filme dispõe-se uma colagem, em espécie de mosaico, de imagens publicitárias das mulheres, que em tão poucas vezes, irrompem de corpo inteiro, desvendando gradual e parcialmente um rosto, uma cabeça sem corpo, uns lábios ou uma mão. Em seguida, surge uma imagem de uma mulher acompanhada por uma borboleta, sendo que se configura “uma sugestão do processo evolutivo ou reconstrução que experimentam as mulheres do filme, na busca pela sua liberdade e integridade como seres humanos” (*ibidem*). Portanto, este é um filme sobre o processo de metamorfose, similar àquele que as personagens femininas de *Vicky Cristina Barcelona* atravessavam. Nos dois casos estamos diante de uma renovada figuração cinematográfica da mulher, dos relacionamentos e da família. *Mulheres à Beira de um Ataque de Nervos* prefere falar sobre mulheres e sobre os seus opostos, os homens, com

²² Cf. Cruz-Camara, Nuria (2004). ¿Se movió la mujer tras la movida?. In Cruz, J. & Zecchi, B. (Eds.), *La mujer en la España actual: ¿evolución o involución?* (pp. 267-296). Barcelona: Icaria Mujeres y Culturas, em que se indica a ruptura de certas convenções e tabus sobre as mulheres, cujas condições emergentes dos anos 70/80 favoreceram a Espanha liberalizada de hoje.

²³ Cf. Pereira, A. M. M. (2013). *La Representación Femenina en el cine de Pedro Almodóvar: Marca de Autor* (Tese de Doutoramento em Ciencias de las artes y las letras). Universidad Complutense de Madrid. Madrid, onde a autora comprova a relação existente entre a representação das mulheres nos filmes almodovarianos com a realidade espanhola nos anos respectivos das produções.

o objectivo de manter um equilíbrio entre o que pode ser entendido no domínio feminino e aquilo que assenta num domínio masculino (*ibidem*, p. 8).

Com efeito, a construção da “mulher nova” não faria sentido se aplicada sobre a imagem de Pepa, pelo menos como ela se apresenta ao início. Literalmente à beira de um ataque de nervos, a protagonista procura reencontrar o seu amante, mas logo começa a ganhar controlo do seu destino. Por um lado, ela é arrastada pela ordem patriarcal, numa relação obsessiva que a mantém na tradicional passividade. Por outro, estando independente economicamente, conseguirá reivindicar a sua autoridade como mulher. Pela afirmação “Estou farta de ser boa!”, Pepa toma finalmente consciência da realidade social em que esteve imersa, que exigia submissão ao homem. Quer isto dizer que o filme tanto incorpora elementos canónicos no que respeita ao género do melodrama, como os subverte mediante condições sociais do presente.

Mais à frente, esta ideia complementa-se na sequência em que Pepa assiste ao *spot* publicitário em que participou. Nele, interpreta uma dona de casa dedicada, que utiliza a marca fictícia de detergente ‘OMO’ para se desfazer das manchas de sangue que cobriam a camisa do seu filho, que havia cometido um assassinato. Esta aparição contrapõe-se com a narrativa central, uma vez que Pepa surge numa imagem estereotipada de dona de casa, afastada da mulher que é na realidade. A marca ‘OMO’ é foneticamente uma referência masculina e indissociável à presença de Iván. Daí que se estabeleça um paralelismo entre o desaparecimento das manchas de sangue e as várias tentativas de Pepa apagar os vestígios que Iván deixou na sua vida, ao queimar os seus pertences. A recusa de Pepa de agir em conformidade com o homem, espelha assim a liberalização das mulheres europeias da época que o filme aponta.

A mulher evoluiu muito, passou dos utensílios da cozinha, para a bateria do grupo de rock, e daí, para uma bateria de artilharia. [...] Se isso continuar, as mulheres vão controlar a sociedade, mas eu duvido que, felizmente, consigam controlar os seus nervos. E este descontrolo significa que não perderam a sua espontaneidade. [...] é muito antigo o eterno conflito sem vencedores absolutos: refiro-me à guerra entre homens e mulheres. (Almodóvar, 1988, cit. em Saz, 1992, p. 154).

A personagem de Pepa revela-se “em contraposição a uma nostalgia narcísica da grande mãe sábia, generosa, transmissora do afeto e do poder, tal como uma imagem

mítica, representante da segurança e do equilíbrio, uma fonte inesgotavelmente procurada” (Negreiros e Féres-Carneiro, 2004, pp. 40-41). Pepa é, então, uma mulher autêntica e livre que “leva uma vida independente, tem a sua própria casa e que teve êxito profissional. Por tudo isso, Pepa oferece um modelo positivo da mulher, numa Espanha nova e moderna” (Pastor, *op. cit.*, p. 10). Importante nesta reconstituição, é a forma como a protagonista se encontra consigo própria no espaço da casa, local que ironicamente deixou de estar vinculado ao acatamento das ordens do patriarca. É por isso que, face à cobardia do amante, Pepa decidirá criar o seu filho sozinha, ciente das adversidades que terá de enfrentar ao ser mãe solteira. Tomando consciência que não pode viver feliz ao lado do seu amante, a protagonista termina em conversa com Marisa, a noiva de Carlos.

Além disso, esta imagem culminante da sua liberação sexual enquadra-se no contexto eloquente do terraço, onde alguns dos animais que, inicialmente, se encontravam enjaulados, estão agora soltos, com a livre circulação no espaço exterior do terraço - uma imagem simbólica que reafirma a liberalização subjectiva das mulheres, como mulheres-sujeito das suas próprias vidas (*ibidem*, p. 12).

A perspectiva de Almodóvar sobre o homem acontece da mesma forma e contrapõe o arquétipo masculino com uma nova forma do homem a ser representada pelo cinema, nomeadamente com as comparações entre as personagens de Iván e o seu filho Carlos (Antonio Banderas). Iván personifica-se como caricatura do patriarca, porque já numa sequência onírica de Pepa, havia a subversão da ordem simbólica, com esse homem a declarar-se a todas mulheres que por ele passavam, equivalendo ao estereótipo do galã. Aí, Iván é uma figura idealizada no imaginário feminino e objecto de desejo para Pepa. Contudo, é um “homem débil e cobarde, que é incapaz de afrontar a sua situação com Pepa e assumir as consequências” (*ibidem*, p. 17). Em oposição ao pai fracassado, Carlos “é um personagem mais sensível, tolerante e capacitado para estabelecer uma relação de reciprocidade com as personagens femininas” (*ibidem*, p. 18). O jovem consegue ter outra atitude diante as mulheres, por vezes até se sente constrangido, em que depreendemos a “desconstrução da virilidade truculenta (interpretada como possível dúvida sobre a identidade sexual do homem, comprometido

em provar e prover) e a construção da paternidade” (Negreiros e Féres-Carneiro, *op.cit.*, p. 41).

Mulheres à Beira de um Ataque de Nervos reformula assim atitudes e acções comuns dos homens e das mulheres que se fazem a par e passo com as transformações na sociedade. Na tentativa de alcançar um equilíbrio entre a representação dos homens e a das mulheres, a escrita almodovariana atinge, em alguns momentos, tons de burlesco e de bastante humor, em muito graças ao modo excessivo como trabalha essa dicotomia. Desta forma, ao mesmo tempo em que a temática melodramática ressurgue nos dias de hoje por serem trabalhadas certas nuances desse género, a também plausível abertura do filme a outros géneros reenvia à impossibilidade de o qualificarmos por associação a um padrão, prova da nossa tese de que o género é um conceito instável, justamente pela sua hibridez. O nosso objectivo, ao citarmos Almodóvar, não é, de todo, redefinir géneros, mas verificar como o cinema contemporâneo aceita reformular diageticamente uma dimensão melodramática, a partir da realidade de desestruturação da família nuclear. Diz-nos Sara M. Saz em “Mujeres al Borde de un Ataque de Nervios: Elementos Subversivos”,

O mais subversivo de tudo neste filme pode ser a visão que oferece do desmoronamento da família. A família convencional parece pronta a desaparecer por causa da aparente incapacidade do homem para criar uma relação baseada na honestidade e responsabilidade. As relações de Iván com Lucía, Pepa e Paulina não podem perdurar porque são baseadas na mentira. Pepa prepara-se, presumivelmente, para lidar com a vida como mãe solteira e pai, que em outros filmes de Almodóvar não parece essencial. Ele assinalou a ausência dos pais nos seus filmes (Saz, *op. cit.*, p. 155).

Em *Mulheres à Beira de um Ataque de Nervos* a família nuclear está omnipresente, com o grupo de indivíduos que estabelece laços de amizade com Pepa a ser visto como reflexo de um modelo contemporâneo. Portanto, o cinema de Almodóvar demarca-se simplesmente pelas relações entre mulheres que compõem esse agregado, num modelo alternativo. É isso que veremos com algum pormenor numa análise do filme que institui múltiplos retornos, *Voltar*.

V. 1.2. A solidariedade feminina

Depois de *Fala com Ela* (2002) e *Má Educação* (2004), rodados com protagonistas masculinos, *Voltar* sinaliza um regresso de Almodóvar a narrativas centralizadas em mulheres e na maternidade. Ao mesmo tempo, é um regresso de Penélope Cruz a casa, após ter participado em vários projectos em Hollywood, e o regresso de Carmen Maura às colaborações com o realizador. Na linha daquilo que já foi dito até agora, este é outro filme onde se acentuam as relações entre mulheres com cariz hiperbólico, e por isso, melodramático.

Almodóvar faz, sobretudo, filmes de mulheres fortes. Segundo ele, tais mulheres são [a] sua mãe, [as] suas tias, [as] suas vizinhas; mulheres com as quais ele conviveu na sua infância – povoada de mulheres (que cavam em suas casas, na região da Mancha, que se visitavam umas às outras, que lavavam roupas na beira do rio, que contavam e cantavam “coisas” da Mancha – seus primeiros contatos com a acção narrativa) (Santos, 2009, p. 63).

É curioso como Diana Bilbao na sua tese *Female Subjectivity and Feminist Aesthetics in Revisions of the Maternal Melodrama* aproxima o filme (e todo a idiossincrasia *kitsch* almodovariana) a alguns melodramas clássicos, entre os quais, *Mildred Pierce* (Michael Curtiz, 1945), posto que em *Voltar* também é um homem que interfere no relacionamento entre mãe e filha e acaba por ser assassinado pela última com a figura materna disposta a assumir, depois, total responsabilidade pelo crime. As protagonistas de ambos os filmes, encarnadas por Penélope Cruz e Joan Crawford respectivamente, são mulheres independentes com sucesso no sector alimentício. Através dessa reflexão sobre o melodrama maternal, “Almodóvar é capaz de explorar ideias de tradição feminina e do espaço, o papel da dona de casa numa estrutura patriarcal, a feminilidade e a maternidade, e encontrar o seu poder dentro do patriarcado” (p. 48). Aqui, o cinema enfatiza novamente as tarefas domésticas das personagens femininas, mas para testemunhar como elas as usam para ganhar autoridade, e para proclamarem uma subjectividade feminina sólida. A única distinção quanto ao filme de Curtiz é que em *Volver* a protagonista não termina ao lado de um homem, e consegue firmar a sua identidade, mesmo que por circunstâncias trágicas, num espaço sem homens.

O enfoque sobre as atitudes na variante relação entre mãe-filha, permite um favorecimento dos laços entre mulheres, que estão acima do amor familiar ou romântico e, como tal, depreendemos como *Voltar* aponta à solidariedade entre as personagens femininas, de umas para com as outras. Aqui, “a amizade é frequentemente mais forte quando as relações familiares se rompem ou são inexistentes” (Allinson, *op. cit.*, p. 68). Portanto, a solidariedade feminina associa-se, de imediato, a essa lógica de uma nova família composta apenas por mulheres, como em *Mildred Pierce*²⁴.

Almodóvar tem então essa capacidade de, com as devidas influências e marcas estéticas, de retomar o melodrama para ir além da representação da família nuclear. Logo, poderemos talvez perceber como em *Voltar* a ideia do casamento como garantia e como “um palco no qual se devem entrelaçar as individualidades de cada membro” (Scorsolini-Comin, 2013, p. 289) acaba por desaparecer. Almodóvar exemplifica-o no momento em que Paco tenta abusar sexualmente de Paula, acabando por ser assassinado por esta. Agora, a “relação que permanece é a da maternidade – cúmplice, solidária com a dor da filha, e não a da conjugalidade” (*ibidem*, p. 290). Diante de uma leitura psicológica sobre o filme, o professor brasileiro Scorsolini-Comin refere que sobre as personagens de *Volver* há uma transmissão psíquica de valores que trespassam de avó para a mãe e consequentemente para a filha.

A noção de transmissão psíquica geracional refere-se à inscrição do sujeito na cadeia da qual ele é um elo e, ao mesmo tempo, à qual ele se submete; concerne à estruturação da subjetividade, ao desenvolvimento psíquico daquilo que o sujeito herda, ao seu pertencimento ao grupo familiar e às formações intermediárias que articulam os espaços psíquicos intra e intersubjetivos. A transmissão geracional implica a precedência do sujeito por *mais de um outro* e a forma como ele lida com a herança, sendo também cuidador, pensador e até criador daquilo que foi transmitido. (*ibidem*, p. 291).

Depois de tudo isto, o filme está próximo ao melodrama clássico por adotar uma perspectiva notavelmente maniqueísta, para além das ambiguidades que regem o texto familiar, marcado por oposições de sentimentos entre o bem contra o mal, entre

²⁴ Cf. Jurca, C. (2002). *Mildred Pierce*, Warner Bros., and the Corporate Family. *Representations* 77 (1), pp. 30-51, posto que em *Mildred Pierce* há uma representação da “família corporativa” que diz respeito à entrada da mulher no mercado de trabalho durante a Segunda Grande Guerra, resultando numa independência econômica-financeira e numa maior capacidade de lidar com a família sozinha.

mulher e homem, mas também o mais desviante, pela utópica comunidade feminina. Almodóvar incita à reflexão sobre a deterioração dos modelos dominantes da família nuclear e anula a figura do patriarca. Essa é a sua alternativa em relação ao esquema da família convencional e tradicional, captando agora aquilo que dela restou.

Depois de Raimunda e Paula regressarem da terra natal, existe um plano curioso de Raimunda, enquanto esta lava a loiça na sua casa. Almodóvar coloca a câmara por cima da pia, mostrando Raimunda à direita do enquadramento, em que o espectador observa o seu decote, sem contemplar o seu rosto. Apesar de, no decorrer do filme, o seu corpo funcionar como reconhecimento do corpo da mãe, naquele momento é implícito que Raimunda subsiste como objecto de desejo masculino, como a cuidadora do espaço doméstico, sem qualquer subjectividade inerente. Em contraponto, depois da morte de Paco, Raimunda lava novamente a faca, agora repleta de sangue. Só assim Raimunda se autentifica como sujeito e chefe de família, porque salienta a autoridade que a mulher foi conquistando na estrutura familiar e também no campo social.

Outro dos momentos mais intensos da trama, a convidar às emoções e à comoção do espectador, é justamente quando Raimunda decide cantar para que a sua filha a oiça pela primeira vez. A canção “Volver” transpõe o passado que ficou por resolver e que agora vem ao seu encontro. Sem que Raimunda o saiba, a sua mãe está escondida no carro de Sole. Quando começa a cantar, primeiro contemplamos o seu rosto lacrimojante que parece olhar para a esquerda da câmara. Depois é o rosto de Irene que aparece, no lado direito, também ela emocionada, sem conseguir ir ao encontro da filha. Desta forma, a protagonista estaria a colocar-se numa situação de favorável objectivação, mas Almodóvar prefere conduzir o espectador para o encontro entre mãe e filha. Então, “esta relação do olhar é uma saída drástica da construção convencional da mulher como objecto do olhar masculino e é um elemento-chave da estética feminista de Almodóvar em *Voltar*” (Bilbao, *op. cit.*, p. 62).

Com três gerações diferentes de mulheres, Almodóvar cria um retrato complexo da maternidade. Através das diferentes relações com a comunidade de mulheres em redor, Raimunda, Irene e Paula são capazes de encontrar um lugar para si na sociedade patriarcal, por isso, *Volver* demonstra como as formas e a linguagem do cinema narrativo patriarcal podem ser aproveitadas (*ibidem*, pp. 69-70). Conclui-se que em

relação às obra de Almodóvar na sua articulação com os filmes de Woody Allen, poderá existir uma releitura das personagens femininas, estabelecendo do ponto de vista da estruturação dos papéis familiares, limites claros entre as gerações e os géneros.

Em suma, Almodóvar rompe não só com as estruturas familiares tradicionais como ainda nos encaminha para uma realidade partilhada por mulheres, que são mães e filhas, dando-lhes uma voz. Pela ascensão profissional, resultado da independência que foram conquistando perante a dominação masculina, as mulheres modificam valores na sua liberalização. A estética de Almodóvar consegue então definir-se possivelmente como uma ramificação do cinema europeu e espanhol que apela, talvez, uma nova geração de espectadores, por dramatizar os seus desejos.

V. 2. A família reformulada no cinema de hoje

Certamente as questões levantadas neste estudo são demasiado extensivas para serem apenas reduzidas às obras de Woody Allen ou de Pedro Almodóvar. A temática melodramática do presente convoca algo mais amplo, que está para além da relação entre homens e mulheres e da representação das várias estruturas e tensões familiares contemporâneas. Nesta última parte queremos ainda convocar os filmes de acção, “o mais lucrativo dos géneros pós-modernos” (Gallagher, 1999, p. 45), ramificação do cinema *mainstream*, assente na hipérbole de emoções, no excesso e no espectáculo visual.

Como “modalidade mais popular na ficção moderna, aparentemente imbatível no mercado de sonhos e de experiências vicárias consoladoras” (Xavier, 2000, 82), e paralelamente ao debate entre o melodrama e o realismo, no sentido em que este infere a experiência social, o melodrama contemporâneo tem sido incluído noutro movimento que “revalorizou o diálogo com os produtos da indústria, como estratégia de sobrevivência de um novo cinema político que se queria mais estável na comunicação com o público” (*ibidem*). Digamos que, através da subsistência das forças maniqueístas entre o bem e o mal, e na oposição entre amor-ódio que orientam frequentemente a intriga, “o melodrama encontrou novas tonalidades vitrometálicas sem perder seu perfil

básico, evidenciando sua adequação às demandas de uma cultura de mercado ciosa de incorporação do novo na repetição” (*ibidem*, p. 83).

Nos seus desdobramentos, a conservação do melodrama no sistema, como estética do espectáculo foi garantida especialmente pelos avanços tecnológicos e pela revolução nos efeitos digitais dos finais dos anos 90, no qual se destaca, por exemplo, o caso de *Titanic* (James Cameron, 1997), focando “de um lado, as agonias do par amoroso, no caso temperadas pela oposição entre o altruísmo do jovem plebeu e a vilania dos aristocratas [...] de outro, as imagens de impacto a indiciar alta tecnologia e dinheiro (*ibidem*). Assim, “a combinação de sentimentalismo e prazer visual tem garantido ao melodrama dois séculos de hegemonia na esfera dos espetáculos, desde o teatro popular do século XIX - que já era orgulhoso de seus efeitos especiais - ao cinema que conhecemos” (*ibidem*, p. 84).

No seu artigo, “I Married Rambo: Spectacle and Melodrama in the Hollywood Action Film”, Mark Gallagher (1999) vem associar o cinema dos anos 90 ao desenvolvimento desse género que lida com o universo “masculino” e que está marcado pela crise da autoridade na cultura contemporânea, bem pelas mudanças do poder masculino na mediação entre os espaços público e privado. Este género associa-se ao melodrama porque reflecte justamente as adversidades que os sujeitos enfrentam para escapar às pressões sociais (por exemplo, o acatamento do seu papel como herói). Para mais,

A associação do género de acção com a masculinidade e as audiências masculinas é paralela ao vínculo do melodrama com o público feminino e a feminilidade. Tais associações do género resultaram num descrédito crítico por ambos os géneros: o filme de acção contemporâneo, como o melodrama teatral do século XIX e o cinema clássico de Hollywood, são regularmente formalizados pelos seus excessos visuais e performativos e pela falta de realismo narrativo (Gallagher, *op. cit.*, p. 60).

Nestes casos, os elementos da *mise-en-scène* são extremamente poderosos, daí, “a ênfase do filme de acção no espectáculo, no ritmo da acção, nas propriedades espaciais, no desempenho e na música que o liga ao género do melodrama, tanto na sua estrutura narrativa quanto nas suas propriedades formais” (Gallagher, 2006, p. 60). Trata-se de um modelo de produção massificada que aparentemente recorre ao

doméstico não apenas com propósitos afectivos, mas como principal meio de atingir a violência, meio para qual o homem encontra soluções para os conflitos familiares, afinal, a sua luta emocional desenvolve-se na sobreposição de sequências de acção alucinantes e frenéticas. Para Gallagher, este debate no lar da crise patriarcal trava-se devido ao intuito do homem querer continuar a exercer o seu poder no seio familiar, papel que, como vimos, é fortemente questionado por um cinema dito de autor.

Num primeiro nível, a incorporação de ameaças à família expande as possibilidades narrativas do género para incluir assuntos já relegados ao mundo privado, doméstico - uma esfera que o género negligencia historicamente. Ao mesmo tempo, a inclusão das famílias facilita a transmissão de princípios conservadores da estrutura familiar, ao lado das representações conservadoras do género da agência masculina (Gallagher, *op. cit.*, p. 69).

São, portanto, filmes em que os interesses do patriarcado procuram ser combinados com o lugar que, como herói, o protagonista masculino ocupa no mundo. Na realidade, “diante dos desafios ao poder masculino no local de trabalho e no sistema político dos EUA, os heróis paternos trabalham para recuperar o mundo da família como uma dimensão da autoridade masculina” (*ibidem*, p. 68). A lógica das narrativas destes filmes é sempre a mesma, centralizada num pai heróico, que age de forma a salvar a sua mulher e as vulneráveis crianças (eventualmente os seus filhos), sendo titulado e mistificado como herói do momento. Na prática, os filmes de acção seguem, na sua larga maioria, uma estrutura clássica, posto que apresentam um conflito na intriga em que determinada personagem tentará resolver a dificuldade de instaurar ou restaurar relacionamentos no seio familiar. Nota-se como estes produtos ficcionais do sistema, porque direccionados a uma massificada audiência, tendem a privilegiar uma visão positiva da família convencional. Se nos filmes acima analisados, esse modelo era seriamente questionado, nos filmes de acção exploram-se, paradoxalmente, as possibilidades de sobrevivência da estrutura nuclear em que, mesmo atravessando problemas, estes são sempre anulados no final da trama - a ver *A Verdade da Mentira* (James Cameron, 1994) ou *Die Hard* (John McTiernan, 1988).

Nos últimos tempos, pelo sucesso das séries *James Bond*²⁵ - nos filmes *Skyfall* (2012) e *Spectre* (2015), por exemplo, o realizador Sam Mendes procura redescobrir e redefinir a identidade do herói através do seu regresso a ‘casa’ - *Batman: O Cavaleiro das Trevas*²⁶, ou das adaptações do Universo Cinematográfico da Marvel²⁷ depreendemos que o “melodrama pode muito bem informar outros géneros contemporâneos de Hollywood, mas é no filme de acção que ele floresce” (Higgins, 2008, p. 75). Nesses trabalhos, são compreensíveis as estéticas de repetição e excesso que marcam a temática melodramática onde se combinam elementos do filme de acção e do melodrama familiar no sentido de responder, sobretudo, ao trauma do 11 de setembro²⁸, e outros atentados que têm assombrado o Ocidente. *Guardiões da Galáxia Vol. 2* (James Gunn, 2017), filme que consideramos o mais recente caso de incorporação da dinâmica familiar no género de acção, mostra a demanda do ser humano Quill (Chris Pratt) - e as peripécias hilariantes com os seus rejeitados comparsas alienígenas - em encontrar o seu pai. Por muito irónico que seja, o filme trata da procura pela referência patriarcal como justificação da identidade do protagonista, sendo que no final, o enredo afasta-se dessa lógica, talvez porque tenta ir ao encontro da nova realidade, em que a família não é somente estabelecida por laços sanguíneos. Da dificuldade de entendimento entre as gerações, passamos para as rivalidades entre colegas de equipa em momentos de tensão física e emocional. São filmes que, mesmo com recurso aos efeitos especiais ou visuais, têm alguma coisa a dizer sobre o nosso mundo e sobre aquilo que significa ser humano.

*

²⁵ Cf. Petrosyan, V. (2014) *Visualizing and Forecasting Box-Office Revenues: A Case Study of the James Bond Movie Series* (Relatório de Mestrado). Utah State University. Utah.

²⁶ Cf. McClintock, P. (2012, Fevereiro 2). Box Office Milestone: 'Dark Knight Rises' Crosses \$1 Billion Worldwide. *The Hollywood Reporter*. Acedido a 10 de fevereiro, 2017, em <http://www.hollywoodreporter.com/news/box-office-milestone-dark-knight-rises-warner-bros-christopher-nolan-christian-bale-367476>.

²⁷ Cf. S.a. (s.d.) Box Office History for Marvel Cinematic Universe Movies. *The Numbers*. Acedido a 10 de fevereiro, 2017, em <http://www.the-numbers.com/movies/franchise/Marvel-Cinematic-Universe#tab=summary>.

²⁸ Cf. Roblou, Y. (2012). Complex Masculinities: The Superhero in Modern American Movies. *Culture, Society & Masculinities* 4 (1), 76-91.

A temática melodramática precipita-se sobre a crítica social e principalmente sobre as disposições familiares, sublinhando aspectos discordantes nos casamentos e nas relações amorosas e familiares. Ao mesmo tempo, convocam-se as deambulações existenciais dos sujeitos, e o modo como, mediante as dificuldades, tentam encontrar um lugar no mundo. Não basta, portanto, o indivíduo assumir um estatuto no seio familiar. Ao sujeito contemporâneo exige-se um encontro com uma totalidade da existência do eu, para que a sua identidade, por intermédio, se descortine no domínio do social. É preciso perceber como é estabelecida a relação do eu consigo próprio e depois com os outros. Logo, mais do que tutelar por um modelo familiar considerado ideal, os melodramas contemporâneos convidam a representações que ecoam as mudanças da actualidade, focando-se nos seus efeitos sobre casais, pais e filhos, e também entre amigos, onde se apelam às atribulações mais íntimas dos indivíduos. Eventualmente, para que os espectadores se consciencializem das mudanças no mundo que lhe referem.

Finalmente, embora antes das devidas conclusões, parece pertinente revisitar, ainda que muito brevemente, outros filmes dos nossos dias cujas personagens seguem por esse caminho de descoberta pessoal e social. O expoente mais evidente desta acepção é *Boyhood: Momentos de uma Vida* (Richard Linklater, 2014). Neste melodrama rodado ao longo de 12 anos (2002-2013) sempre com o mesmo elenco (aspirando à observação directa das mudanças das personagens), há uma construção das memórias familiares, com especial incidência sobre Mason (Ellar Coltrane), desde os seis aos dezoito anos, e na forma como este observa as atitudes dos seus pais, o quase sempre distante Mason Sr. (Ethan Hawke) e a dedicada figura materna, Olivia (Patricia Arquette), que começam e terminam vários relacionamentos, com reflexos na maneira como o jovem protagonista entende o seu ambiente familiar em permanente mutação. Este é um retrato que parece fidedigno da vida familiar nos nossos tempos, que fala também dos influentes eventos históricos e das transformações ao nível institucional (a família e a escola), bem como dos conflitos geracionais. O filme prima ainda por representar uma família de forma reflexiva, sem que se estabeleçam comentários depreciativos sobre as suas práticas.

Também os filmes de David O. Russell, como *Joy* (2015), *Guia Para um Final Feliz* (2012) e *The Fighter* (2010) seguem a mesma lógica. No caso mais recente, a

trama centraliza-se numa mulher de nome peculiar que tenta enveredar pelo mundo dos negócios e que, por um lado, tenta responder aos cataclismos da mãe, do pai, dos filhos e até do ex-marido, por outro, transmite uma inexplicável solidão em si mesma. O filme pode ser visto como “uma moderna actualização do *american dream*, e a sua sensibilidade remete-nos para a gloriosa tradição do melodrama familiar” (Lopes, 2016). No seu quotidiano, cada personagem vai ocupar um determinado lugar, e espaço, ao lado de Joy, que se até então estaria desorientada, consegue encontrar rapidamente sentido para a sua existência como mulher (e mãe) de negócios.

O cinema de Alexander Payne, outro dos respeitáveis realizadores da produção independente, também reporta ao melodrama clássico e à sua (re)actualização a partir do presente. Vemo-lo em *As Confissões de Schmidt* (2002), *Nebraska* (2013) e *Os Descendentes* (2011), este último “solidamente ancorado na tradição do melodrama familiar, capaz de lidar com uma complexa teia emocional, reflectindo sobre impasses muito contemporâneos do espaço familiar e também das relações entre gerações” (Lopes, 2012). O filme parece incidir sobre a questão da remodelação os papéis familiares, no sentido em que o protagonista masculino pensa que a sua rotina catastrófica poderá ser resolvida quando a sua mulher acordar do coma, como se ela fosse capaz de devolver a estabilidade que ele conhecera no início da sua relação familiar. Não obstante, e como vimos, não só o cinema americano tem reformulado o género. Trabalhos na Europa confirmam um interesse crescente pela temática melodramática. Apesar de Hollywood, e subsequentemente também a Nova Hollywood, se ter firmado como catalisador desse terreno crítico, o melodrama corresponde a uma forma global que discute e interroga os seus próprios padrões multiculturais.

No panorama europeu é de nomear a ainda breve cinematografia da francesa Mia Hansen-Løve, por exemplo, em *O Que Está Por Vir* (2016) e *Éden* (2014). O primeiro lida com a crise de identidade de Nathalie (Isabelle Huppert), que subitamente se vê em plena posse da liberdade que nunca tivera, tentando reimaginar a sua vida, ao mostrar como a filosofia pode ser aplicada ao quotidiano, aceitando-o exactamente como este é. Na prática, assistimos a um retrato de uma mulher solitária de classe burguesa que perde a referência às estruturas ditas estabilizáveis do seu mundo, na sequência da morte da mãe, do divórcio e do crescente afastamento dos filhos. Em vista

disso, “somos levados a confrontar o peso das opções individuais com as imposições decorrentes dos valores sociais dominantes — esta é, de facto, a história de alguém que procura o seu lugar no mundo” (Lopes, 2016). O segundo foca-se nas “almas perdidas” da contemporaneidade, como o próprio filme revela, sobre sujeitos em conflito consigo mesmos e com as respectivas famílias. Afinal, a “progressão de uma história “individual” para uma história “colectiva” mantém-se sempre ancorada nas vivências pessoais das suas personagens, como um mosaico de momentos que só vistos em conjunto, à distância, ganham todo o sentido” (Mourinha, 2015). Em ambos, o tempo do presente narrativo é atendido em todas as suas adversidades e turbulências, já o futuro é entendido como tempo da incerteza, do inesperado.

Enfim, as obras citadas do cinema dos dias de hoje remetem-nos a características muito específicas, que as posicionam como marcos da universalidade e da própria intemporalidade das questões trabalhadas, onde a constante (e inconstante) modificação dos universos subjectivos e sociais, garantem ao melodrama, dentro e fora da indústria cinematográfica, uma forma de dar expressão à maior diversidade de contextos sobre a família. Assim, a temática melodramática permite unir narrativas sobre a vida familiar quotidiana e, a partir daí, expor sentidos e respostas no espectador à diversidade das configurações que vai observando. Sendo abundantes e diversificadas as representações da família, será impossível encerrarmos a temática melodramática. Ela é tão peculiar no cinema contemporâneo porque na sua capacidade de reinvenção persistem os mais singelos debates e contornos entre o cinema e a realidade.

CONCLUSÃO

No decurso deste trabalho procurámos entender em que sentido a noção de género associada ao melodrama se actualizou para uma lógica de “temática melodramática”, na medida em que o cinema contemporâneo se tornou ágil em convocar as mais amplas práticas da representação das famílias ao longo do tempo, matriz que parece propor-se ainda reflectir sobre a concepção das identidades e a projecção dos sujeitos numa colectividade.

Para a comprovação desta tese tivemos em conta as razões históricas para o ressurgimento da temática melodramática na actualidade, considerando primeiro as suas origens, com especial atenção sobre o seu aproveitamento pela indústria cultural americana numa ramificação muito específica, e depois com uma nova trajectória assente numa dissolução do sistema, pouco eficaz em responder a algumas questões no domínio das narrativas e da própria realidade. Dessa forma, se enquanto *género* foi na indústria de Hollywood que o melodrama ganhou enfoque, como *temática* é muito provável que seja pela ramificação do cinema independente e, ainda mais, pelo cinema produzido na Europa, tendo como casos de estudo, os respectivos trabalhos de Woody Allen e Pedro Almodóvar, entretanto analisados.

Os cineastas referidos parecem apelar à tradição do melodrama, mas somente para romper com os plausíveis estereótipos nas representações masculinas e femininas. Em ambos, há uma multiplicidade de olhares sobre os indivíduos, no sentido em que, focando as suas incertezas, as suas insatisfações, os seus devaneios e as suas crises existenciais, nas dimensões familiares, afectivo-sexuais, ético-morais adentram-se, em toda a verosimilhança, para uma representação e, talvez, denúncia do eventual quotidiano dos potenciais espectadores. Ou seja, no fundo, a temática melodramática tem sido recorrente na interpelação de personagens e situações do quotidiano, sejam elas mais ou menos realistas, capazes de chamar à nossa realidade e ao nosso imaginário, às efectivas condições da família.

Com todas as reservas que a questão convoca, o cinema, pode, através do melodrama, delinear-se a um proeminente “papel social”, não só para sensibilizar espectadores a outras realidades que à deles podem ser equiparáveis, mas também para

convocar questões em narrativas fixadas sobre o quadro preciso de mudanças, que podem ser sociais, culturais e/ou ideológicas, e que ditam condições humanas. O cinema, celebrando a nostalgia do melodrama, procura contradizer aqueles que afirmam que a expressão caiu em desuso, que julgam que há nela uma irrefutável e pejorativa lamechice. Com tudo isso, queremos dizer que não existem respostas concretas, mas sim caminhos plausíveis para entender a subsistência do melodrama no contemporâneo, que sustenta um minucioso elo de ligação entre o cinema anacrónico do passado e o cinema de hoje, onde se informam novas escolhas estilísticas e narrativas.

Outra das conclusões inerentes a este estudo é a de que a temática melodramática apela aos modelos alternativos e singulares da representação familiar, cada vez mais percepcionados numa espécie de padrão de normalidade, se assim quisermos compreender, e não tanto num carácter depreciativo. Tal acontece pela representação de um atribulado conjunto de relações sociais e interfamiliares que se instituem entre as pessoas que ganham espaço de debate no cinema.

Com a abordagem cinematográfica às questões existenciais (e fragilidades psicológicas) vividas nos dias de hoje, depreendemos como são evidentes as diferenças entre o melodrama clássico e a temática melodramática da contemporaneidade. E, apesar de ter “evoluído” pouco nos seus temas, a família continua como foco prioritário, havendo talvez um prolongamento e um cuidado acrescido sobre os problemas da contemporaneidade e suas sensibilidades, numa fórmula que reflecte algum excesso das suas personagens, e transposições óbvias nas emoções da audiência. Há, por um lado, uma representação comum das famílias em situação de crise e de eminente transformação, mas, por outro, a individualidade não se cinge a um código de representação, o que permite aos melodramas cinematográficos ser reflexo de um todo.

Para mais, notamos que o melodrama continua a abordar as relações entre os géneros masculino e feminino nas relações instituídas no ambiente doméstico. A questão é que o melodrama não hesita em desvelar visões sobre o quotidiano e o universo familiar, bem como as suas ramificações. O cinema fomenta o olhar sobre o privado, porventura para garantir a máxima atenção dos espectadores, apelando aos seus recônditos sentimentos, já que continuam a ir ao cinema para visionar filmes desta

expressividade, confiando em certos cineastas, e nas maneiras pelas quais atentam às banalidades diárias.

Em suma, confirmou-se como a temática melodramática não se esgota no cinema de autor. Afinal, nunca esteve tão vivamente expressa no cinema, até pelo modo como procura flexibilizar as representações familiares, e os contextos da vida. Tentámos articular as nossas observações num processo prático e reflexivo que reenvia a uma realidade em constante alteração. No entanto, produziram-se respostas provisórias, e muitas vezes colocaram-se apenas as questões, no sentido em que aquilo que consideramos melodrama pode ainda referir e vir a apontar para qualquer outra transformação sócio-económica e política das vivências humanas. A temática melodramática continuará, não obstante, como máquina poderosíssima, a dirigir um certo cinema na permanente reformulação da diversidade de repertórios da actualidade, e como veículo para pensar a sociedade.

BIBLIOGRAFIAS

Allbritton, D. (2015). Timing Out: The Politics of Death and Gender in Almodóvar's *Volver*. *Hispanic Research Journal* 16 (1), 49-64.

Allen, W. & Björkman, S. (1994). *Woody Allen on Woody Allen: in conversation with Stig Björkman*. London: Faber and Faber.

Allinson, M. (2001). *A Spanish Labyrinth: The Films of Pedro Almodóvar*. New York: Palgrave MacMillan.

Altman, R. (1998). Reusable Packaging: Generic Products and the Recycling Process. In Browne, N. (Ed.), *Refiguring American Film Genres: History and Theory* (pp. 1-41). Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Aristóteles (1968). *A Poética*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Bailey, P. J., & Girgus, S. B. (Eds.). (2013). *A Companion to Woody Allen*. Malden: Wiley-Blackwell.

Bailey, P. J. (2001). *The Reluctant Film Art of Woody Allen*. Kentucky: The University Press of Kentucky.

Barberà, P. G. (n.d.) Woody Allen and the spirit of Greek Tragedy: from *Crimes and Misdemeanors* (1989) to *Match Point* (2005). *PhilPapers* 1 (1), 1-18.

Baron, C. (1992) Tales of Sound and Fury Reconsidered: Melodrama as a System of Punctuation. *Spectator* 13 (2), 46-59.

Bilbao, D. (2011). *Female Subjectivity and Feminist Aesthetics in Revisions of the Maternal Melodrama*. (Tese de Licenciatura). Institutional Digital Archive.

Blake, R. A. (2013). Allen's Random Universe in His European Cycle Morality, Marriage, Magic. In Bailey, P.J., & Girgus, S. B. (Eds.), *A Companion to Woody Allen* (pp. 1016-1053). Malden: Wiley-Blackwell.

Boggs, C. & Pollard, T. Postmodern Cinema and the Demise of the Family. *The Journal of American Culture* 26 (4), 445-463.

Bordwell, David. (1985). Classical Narration: The Hollywood Example. In *Narration in the Fiction Film* (pp. 156-204). Wisconsin: The University of Wisconsin Press.

Brooks, P. (1985). *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*. New York: Columbia University Press

Brooks, P. (1991). The Melodramatic Imagination. In Landy, M. (Ed.), *Imitations of Life* (pp. 50-67). Detroit: Wayne State University Press.

Byars, J. (1991). *All that Hollywood allows: re-reading gender in 1950's melodrama*. London: Routledge.

Camino, M. (2010). 'Vivir sin ti': Motherhood, Melodrama and *españolada* in Pedro Almodóvar's *Todo sobre mi madre* (1999) and *Volver* (2006). *Bulletin of Spanish Studies* 87 (5), 625-642.

Cantante, M. C. H. C. A. (2014). *Da Palavra à Imagem - Representações da Família em Mrs. Doubtfire, Ordinary People, Brokeback Mountain e Babel* (Tese de Doutoramento em Literatura). Universidade Aberta. Lisboa.

Cavell, S. (1981). *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage*. Cambridge, MA: Harvard University Press;

Cavell, S. (1997). *Contesting Tears: The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*. Chicago: University Of Chicago Press.

Conard, M. T., & Skoble, A. J. (Eds.). (2004). *Woody Allen and Philosophy: You Mean My Whole Fallacy Is Wrong?*. Chicago: Open Court.

Cruz-Camara, Nuria (2004). ¿Se movió la mujer tras la movida?. In Cruz, J. & Zecchi, B. (Eds.), *La mujer en la España actual: ¿evolución o involución?* (pp. 267-296). Barcelona: Icaria Mujeres y Culturas,

DeFalco, A. (2004). A Double-Edged Longing: Nostalgia, Melodrama, and Todd Haynes's *Far From Heaven*. *Iowa Journal of Cultural Studies* 5, 26-39.

Elsaesser, T. (1991). Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama. In Landy, M. (Ed.), *Imitations of Life* (pp. 68-91). Detroit: Wayne State University.

Elsaesser, T. (2005). *European cinema: face to face with Hollywood*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Engels, Friedrich (1985). *A Origem da Família da Propriedade Privada e do Estado*. Lisboa: Avante

Evans, P. W. (2013). All that Almodóvar Allows. *Hispanic Research Journal* 14 (6), 477-484.

Fonte, J. (1998). *Woody Allen*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Fox, J. (1996). *Woody: movies from Manhattan*. London: BT Batsford.

Frank, M. (2013). At the Intersections of Mode, Genre, and Media: A Dossier of Essays on Melodrama. *Criticism* 55 (4), 535-545.

Gallagher, M. (2006). "I Married Rambo": Action, Spectable and Melodrama. In Sharrett, C. (Ed.). *Action Figures: Men, Action Films, and Contemporary Adventure Narratives* (pp. 45-80). New York: Palgrave MacMillan.

Gallagher, M. (2014). On Javier Bardem's sex appeal. *Transnational Cinemas* 5 (2), 111-126.

Gemignani, T. F. (2013). *Sublimação e seus impasses: um encontro de Freud com personagens de Woody Allen* (Dissertação de Mestrado). Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo. São Paulo.

Girgus, S. B. (1993). *The Films of Woody Allen*. Cambridge: Cambridge University Press.

Gledhill, C. (1987). *Home is where the heart is: studies in melodrama and the woman's film*. London: BFI.

Gledhill, C. (1987). The Melodramatic Field: An Investigation. In Gledhill, C. (Ed.), *Home Is Where the Heart Is: Essays on Melodrama and the Woman's Film* (pp. 5-39). London: BFI.

Gledhill, C. (2000). Rethinking genre. In Gledhill, C., Williams, L. (eds.), *Reiventing Film Studies* (pp. 221-243). London: Arnold.

Higgins, Scott. Suspenseful Situations: Melodramatic Narrative and the Contemporary Action Film. *Cinema Journal* 47 (2), 74-96.

Jurca, C. (2002). Mildred Pierce, Warner Bros., and the Corporate Family. *Representations* 77 (1), 30-51.

Kaplan, E. A. (1983). Is the gaze male?. In *Women and Film: Both sides of the Camera* (pp. 23-35). London: Routledge.

Kinder, M. (2007). Volver. *Film Quarterly* 60 (3), 4-9.

Kinder, M. (2013). Re-envoicements and Reverberations in Almodóvar's Macro-Melodrama. In D'Lugo, M. & Vernon, K. M. (Eds.), *A Companion to Pedro Almodóvar* (pp. 281-303). Oxford: Wiley-Blackwell.

Knight, C. J. (2013). Raging in the Dark: Late Style in Woody Allen's Films. In Bailey, P. J., & Girgus, S. B. (Eds.), *A Companion to Woody Allen* (pp. 152-193). Oxford: Wiley-Blackwell.

Levinas, E. (1963). The Trace of the other. In Lingis, A. (trad.) *Deconstruction in Context* (pp. 345-359). Chicago: University of Chicago Press.

Levy, E. (1999). The New American Independent Cinema. In *Cinema of Outsiders: The Rise of American Independent Film*, (pp. 13-51). New York and London: New York University Press.

Lucia, C. (2013). Here...It's Not Their Cup of Tea: Woody Allen's Melodramatic Tendencies in *Interiors*, *September*, *Another Woman*, and *Alice*. In Bailey, P. J., & Girgus, S. B. (Eds.), *A Companion to Woody Allen* (pp. 444-497). Oxford: Wiley-Blackwell.

Macready, J. D. (2013). A Difficult Redemption Facing the Other in Woody Allen's Exilic Period. In Bailey, P. J., & Girgus, S. B. (Eds.), *A Companion to Woody Allen* (pp. 194-233). Oxford: Wiley-Blackwell.

Mulvey, L. (1985). Visual Pleasure and Narrative Cinema. In Mast, G. & Cohen, M. (Eds.) *Film Theory and Criticism: Introductory Readings* (pp. 805-816). Oxford: Oxford University Press.

Mulvey, L. (1989). *Visual and Other Pleasures*. New York: Palgrave.

Mercer, J. & Shingler, M. (2004). *Melodrama: genre, style and sensibility*. London: Wallflower Press.

Neale, S. (1986). Melodrama and Tears. *Screen* 27 (6), 6-22.

Neale, S. (1990). Questions of Genre. *Screen* 31 (1), 45-66.

Negreiros, T. C. G. M., & Féres-Carneiro, T. (2004). Masculino e Feminino na Família Contemporânea. *Estudos e Pesquisas em Psicologia* 1 (1), 34-47.

Oria, B. (2007). Genre and Ideology in Woody Allen's *Another Woman* (1988). *Revista Alicantina de Estudios Ingleses* 20 (1), 167-183.

Pastor, B. (2002). Transmutaciones de género en el cine de Almodóvar: *Mujeres al borde de un ataque de nervios*. *Cuadernos de Recienvenido* 16 (1), 1-19.

Pereira, A. M. M. (2013). *La Representación Femenina en el cine de Pedro Almodóvar: Marca de Autor* (Tese de Doutoramento em Ciencias de las artes y las letras). Universidad Complutense de Madrid.

Perriam, C. (2013). *Spanish Queer Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press

Petrosyan, V. (2014). *Visualizing and Forecasting Box-Office Revenues: A Case Study of the James Bond Movie Series* (Relatório de Mestrado). Utah State University. Utah.

Polhemus, R. M. (2013). Comic Faith and Its Discontents: Death and the Late Woody. In In Bailey, P. J., & Girgus, S. B. (Eds.), *A Companion to Woody Allen* (pp. 234-288). Oxford: Wiley-Blackwell.

Pope, R. Doing Justice: A Ritual-Psychoanalytic Approach to Postmodern Melodrama and a Certain Tendency of the Action Film. *Cinema Journal* 51 (2), 113-136.

Roblou, Y. (2012). Complex Masculinities: The Superhero in Modern American Movies. *Culture, Society & Masculinities* 4 (1), 76-91.

Rothwell, J. (2011) Modernising Melodrama: From Douglas Sirk to Isabel Coixet. *Journal of Catalan Studies* 1 (1), 272-291.

Santos, A., Suzuki, T., & Queiroz, M. (2015, outubro). *Pluralidade de Afetos e o Entendimento de Família nos Dias Atuais*. Paper apresentado no V Encontro Científico e Simpósio de Educação Unisalesiano, Unisalesiano Lins, São Paulo.

Santos, L. H. S. (2009). Voltar a *Volver*: Alguns comentários para pensar os gêneros. *Educ. foco* 14 (1), 61-72.

Sayad, C. (2013). The Stand-Up Auteur. In Bailey, P. J., & Girgus, S. B. (Eds.), *A Companion to Woody Allen*, (pp. 43-80). Oxford: Wiley-Blackwell.

Saz, S. M. *Mujeres al borde de un ataque de nervios*: elementos subversivos. Actas XI. Jalapa: Universidad Veracruzana.

Schatz, T. (1981). The Family Melodrama. In Schatz, T. (autor), *Hollywood Genres* (pp. 221-260). New York: Random House, Inc.

Schatz, T. (1993). The New Hollywood. In Collins, J., Radner, H. & Collins, A. P. (Eds.), *Film Theory Goes to the Movies* (pp. 8-36). New York and London: Routledge.

Scorsolini-Comin, F. (2013). A Transmissão Psíquica na Poética Familiar de Almodóvar - *Volver* (2006) e *Tudo sobre Minha Mãe* (1999). *Psicologia: Teoria e Pesquisa* 29 (3), 287-295.

Singer, B. (2001). *Melodrama and modernity: early sensational cinema and its contexts*. New York: Columbia University Press.

Silet, C. L. P. (Ed.). (2006). *The Films of Woody Allen: Critical Essays*. Lanham: Scarecrow Press.

- Solomons, J. (2015). *Woody Allen: Film by Film*. London: Carlton Books.
- South, J. B. (2004). You Don't Deserve Cole Porter: Love and Music According to Woody Allen. In Conard, M. T., & Skoble, A. J. (Eds.). *Woody Allen and Philosophy: You Mean My Whole Fallacy Is Wrong?* (pp. 170-188). Chicago: Open Court.
- Stables, Kate. "Things to Come". *Sight & Sound* 26 (2016): 89-90.
- Stapell, H. M. (2009) Just a Teardrop in the Rain? The *movida madrileña* and Democratic Identity Formation in the Capital, 1979-1986. *Bulletin of Spanish Studies*, 86 (3), 345-369.
- Torres, M. J. (org.) (2002). *Douglas Sirk*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema.
- Vernon, K. M. (1993). Melodrama against Itself: Pedro Almodóvar's "What Have I Done to Deserve This?". *Film Quarterly* 46 (3), 28-40.
- Williams, L. (1991). Film Bodies: Gender, Genre, and Excess. *Film Quarterly* 44 (4), 2-13.
- Xavier, I. (2000). Melodrama, ou a Sedução da Moral Negociada. *Novos Estudos CEBRAP* 57 (1), 81-90.
- Žďárská, H. (2013). *Music in Films of Woody Allen* (Dissertação de Licenciatura). Filozofická Fakulta Univerzity Palackého. Olomouc.
- Thoret, J.B. (2011). *Cinema Contemporain: mode d'emploi*. Paris: Flammarion.

FILMOGRAFIA

a) Filmes Trabalhados

Almodóvar, A., Llorens, A. (Produtores) & Almodóvar, P. (Realizador). (1988). *Mulheres à Beira de um Ataque de Nervos* [DVD]. Espanha: Laurenfilm S.A.

Aronson, L., Roures, J., Tenenbaum, S., Wiley, G. (Produtores), & Allen, W. (Realizador). (2008). *Vicky Cristina Barcelona* [DVD]. Espanha: Mediapro.

Aronson, L., Wiley, G., Darwin, L. (Produtores) & Allen, W. (Realizador). (2005). *Match Point* [DVD]. Reino Unido: Icon Productions.

García, E. (Produtora) & Almodóvar, P. (Realizador). (2006). *Voltar* [DVD]. Espanha: Sony Pictures Classics.

Joffe, C. H. (Produtor), & Allen, W. (Realizador). (1978). *Intimidade* [DVD]. EUA: United Artists.

b) Filmes Visionados

Allen, J. Vachon, C. (Produtores) & Haynes, T. (Realizador). (2002). *Longe do Paraíso* [Filme]. EUA: Focus Features.

Almodóvar, A., Almodóvar, P., García, E. (Produtores), & Almodóvar, P. (Realizador). (2004). *Má Educação* [Filme]. Espanha: Warner Sogefilms.

Almodóvar, A., Almodóvar, P., García, E. (Produtores) & Almodóvar, P. (Realizador). (2016). *Julieta* [Filme]. Espanha: Warner Bros.

Almodóvar, A., García, E. (Produtores), & Almodóvar, P. (Realizador). (2009). *Abraços Desfeitos*. [Filme]. Espanha: Universal Studios.

Almodóvar, A., Ruben, M. (Produtores), & Almodóvar, P. (Realizador). (2002). *Fala com Ela* [Filme]. Espanha: Warner Sogefilms.

Almodóvar, A., Ruben, M. (Produtores), & Almodóvar, P. (Realizador). (1999). *Tudo sobre a minha mãe* [DVD]. Espanha: Warner Bros.

Aronson, L., Doumanian, J. (Produtoras), & Allen, W. (Realizador). (1997). *As Faces de Harry* [Filme]. EUA: Fine Line Features.

Aronson, L., Greenhut, R. (Produtores), & Allen, W. (Realizador). (1995). *Poderosa Afrodite* [Filme]. EUA: Miramax Films.

Aronson, L., Kennedy, K., Marshall, F. (Produtores), & Allen, W. (Realizador). (2002). *Hollywood Ending* [Filme]. EUA: DreamWorks Pictures.

Aronson, L. (Produtor), & Allen, W. (Realizador). (2003). *Anything Else - A Vida e Tudo o Mais* [Filme]. EUA: DreamWorks Pictures.

Aronson, L. (Produtores), & Allen, W. (Realizador). (2001). *A Maldição do Escorpião de Jade* [Filme]. EUA: DreamWorks Pictures.

Aronson, L., Tenenbaum, S., Letta, G., Alatan, F. (Produtores) & Allen, W. (Realizador). (2012). *Para Roma com Amor* [DVD]. Itália: Medusa Distribuzione.

Aronson, L., Tenenbaum, S. (Produtores), & Allen, W. (Realizador). (2009). *Tudo Pode Dar Certo* [DVD]. EUA: Sony Pictures Classics.

Aronson, L., Tenenbaum, S., Robin, H. (Produtores), & Allen, W. (Realizador). (2014). *Magia do Luar* [DVD]. EUA: Sony Pictures Classics.

Aronson, L., Tenenbaum, S., Roures, J. (Produtores) & Allen, W. (Realizador). (2010). *Vais Conhecer o Homem dos Teus Sonhos* [DVD]. Reino Unido: Sony Pictures Classics.

Aronson, L., Tenenbaum, S., Roures, J. (Produtores) & Allen, W. (Realizador). (2011). *Meia-Noite em Paris* [DVD]. Paris: Sony Pictures Classics.

Aronson, L., Tenenbaum, S., Walson, E. (Produtores), & Allen, W. (Realizador). (2013). *Blue Jasmine* [DVD]. EUA: Sony Pictures Classics.

Aronson, L., Tenenbaum, S., Walson, E. (Produtores), & Allen, W. (Realizador). (2015). *Homem Irracional* [DVD]. EUA: Sony Pictures Classics.

Aronson, L., Tenenbaum, S., Walson, E. (Produtores) & Allen, W. (Realizador). (2016). *Café Society* [DVD]. EUA: Amazon Studios.

Aronson, L., Tenenbaum, S., Wiley, G., Wuhrmann, D. (Produtores) & Allen, W. (Realizador). (2007). *O Sonho de Cassandra* [Film]. Reino Unido: Optimum Releasing.

Aronson, L., Wiley, G. (Produtores) & Allen, W. (Realizador). (2006). *Scoop* [Film]. Reino Unido: Focus Features.

Aufiero, D., Hoberman, D., Lieberman, T., Kavanaugh, R., Tamasy, P., Wahlberg, M. (Produtores), & O. Russell, D. (Realizador). (2010). *The Fighter - O Último Round* [DVD]. EUA: The Weinstein Company.

Besman, M., Gittes, H. (Produtores), & Payne, A. (Realizador). (2002). *As Confissões de Schmidt* [DVD]. EUA: New Line Cinema.

Berger, A., Yerxa, R. (Produtores), & Payne, A. (Realizador). (2013). *Nebraska* [DVD]. EUA: Paramount Vantage.

Burke, J., Payne, A., Taylor, J. (Produtor) & Payne, A. (Realizador). (2011). *Os Descendentes* [DVD]. EUA: Fox Searchlight Pictures.

Davis, J., Ellison, M., Gordon, J., Mok, K., Russell, D. O. (Produtores) & Russell, D. O. (Realizador). (2015). *Joy* [Filme]. EUA: 20th Century Fox.

De Fina, B., Fuchs, F., Greenhut, R., Joffe, C. H., Rollins, J., Roos, F. (Produtores), & Allen, W. (Realizador). (1989). *Histórias de Nova Iorque*. EUA: Buena Vista Pictures.

Doumanian, J. (Produtora), & Allen, W. (Realizador). (1999). *Através da Noite* [Filme]. EUA: Sony Pictures Classics.

Doumanian, J. (Produtora), & Allen, W. (Realizador). (2000). *Vigaristas de Bairro* [Filme]. EUA: DreamWorks.

Feige, K. (Produtor), & Gunn, J. (Realizador). (2017). *Guardiões da Galáxia Vol. 2* [Filme]. EUA: Walt Disney Studios Motion Pictures.

Gigliotti, D., Cohen, B., Gordon, J. (Produtores), & O. Russell, D. (Realizador). (2012). *Guia Para um Final Feliz* [DVD]. EUA: The Weinstein Company.

Gillibert, C., Price, J. (Produtores), & Payne, A. (Realizador). (2014). *Éden* [DVD]. França: Broad Green Pictures.

Gillibert, C. (Produtor). & Hansen-Løve, M. (Realizador). (2016). *O Que Está Por Vir* [DVD]. França: Les Films du Losange.

Gilbert, G., Levi-Hinte, J., Rattray, C., Horowitz, J., Lundberg, D. T., Hellmann, P. (Produtores), & Cholodenko, L. (Realizadora). (2010). *Os Miúdos Estão Bem* [Filme]. EUA: Focus Features.

Grainger, E. (Produtor), & Minnelli, V. (Realizador). (1960). *A Herança da Carne* [Filme]. EUA: Metro-Goldwyn-Mayer.

Greenhut, R., Aronson, L., Beaucaire, J.E., Doumanian, J., Joffe, C. H., Rollins, J. (Produtores), & Allen, W. (Realizador). (1994). *Balas Sobre a Broadway* [Filme]. EUA: Miramax Films.

Greenhut, R., Aronson, L., Beaucaire, J.E., Doumanian, J., Joffe, C. H., Rollins, J. (Produtores), & Allen, W. (Realizador). (1998). *Celebridades* [DVD]. EUA: Miramax Films.

Greenhut, R., Hartwick, J., Robin, H., Rollins, J., Joffe, C.H. (Produtores), & Allen, W. (Realizador). (1990). *Alice* [Filme]. EUA: Orion Pictures.

Greenhut, R. Joffe, C. H., Rollins, J. (Produtores), & Allen, W. (Realizador). (1980). *Recordações* [Filme]. EUA: United Artists.

Greenhut, R. (Produtor), & Allen, W. (Realizador). (1982). *Uma Comédia Sexual numa Noite de Verão* [Filme]. EUA: Orion Pictures.

Greenhut, R. (Produtor), & Allen, W. (Realizador). (1983). *Zelig* [Filme]. EUA: Orion Pictures.

Greenhut, R. (Produtor), & Allen, W. (Realizador). (1984). *O Agente da Broadway* [DVD]. EUA: Orion Pictures.

Greenhut, R. (Produtor), & Allen, W. (Realizador). (1985). *A Rosa Púrpura do Cairo* [DVD]. EUA: Orion Pictures.

Greenhut, R. (Produtor), & Allen, W. (Realizador). (1986). *Ana e as Suas Irmãs* [DVD]. EUA: Orion Pictures.

Greenhut, R. (Produtor), & Allen, W. (Realizador). (1987). *Os Dias da Rádio* [Filme]. EUA: Orion Pictures.

Greenhut, R. (Produtor), & Allen, W. (Realizador). (1987). *Setembro* [DVD]. EUA: Orion Pictures.

Greenhut, R. (Produtor), & Allen, W. (Realizador). (1988). *Uma Outra Mulher* [Filme]. EUA: Orion Pictures.

Greenhut, R. (Produtor), & Allen, W. (Realizador). (1989). *Crimes e Escapadelas* [DVD]. EUA: Orion Pictures.

Greenhut, R. (Produtor), & Allen, W. (Realizador). (1992). *Maridos e Mulheres* [Filme]. EUA: TriStar Pictures.

Greenhut, R. (Produtor), & Allen, W. (Realizador). (1993). *O Misterioso Assassínio em Manhattan* [Filme]. EUA: Columbia Tristar.

Greenhut, R. (Produtor), & Allen, W. (Realizador). (1996). *Toda a Gente Diz Que Te Amo* [Filme]. EUA: Miramax Films.

Grossberg, J. (Produtor), & Allen, W. (Realizador). (1971). *Bananas* [Filme]. EUA: United Artists.

Grossberg, J. (Produtor), & Allen, W. (Realizador). (1973). *O Herói do Ano 2000* [Filme]. EUA: United Artists.

Gordon, L., Silver, J. (Produtores), & McTiernan, J. (Realizador). (1988). *Die Hard* [Filme]. EUA: 20th Century Fox.

Hachuel, H. (Produtor), & Almodóvar, P. (Realizador). (1984). *Que Fiz Eu para Merecer Isto?* [Filme]. Espanha: Cinevista.

Hunter, R. (Produtor), & Sirk, D. (Realizador). (1953). *Desejo de Mulher* [Filme]. EUA: Universal Pictures.

Hunter, R. (Produtor), & Sirk, D. (Realizador). (1954). *Sublime Expição* [Filme]. EUA: Universal Pictures.

Hunter, R. (Produtor), & Sirk, D. (Realizador). (1955). *A Vida Não Pára* [Filme]. EUA: Universal Pictures.

Hunter, R. (Produtor), & Sirk, D. (Realizador). (1955). *Tudo o que Céu Permite* [Filme]. EUA: Universal Pictures.

Hunter, R. (Produtor), & Sirk, D. (Realizador). (1959). *Imitação da Vida* [Filme]. EUA: Universal Pictures.

Jacobs, A. P. (Produtor), & Allen, W. (Realizador). (1972). *O Grande Conquistador* [Filme]. EUA: Paramount Pictures.

Joffe, C. H. (Produtor), & Allen, W. (Realizador). (1975). *Nem Guerra, Nem Paz* [Filme]. EUA: United Artists.

Joffe, C. H. (Produtor), & Allen, W. (Realizador). (1977). *Annie Hall* [DVD]. EUA: United Artists.

Joffe, C. H. (Produtor), & Allen, W. (Realizador). (1979). *Manhattan* [DVD]. EUA: United Artists.

Joffe, C. (Produtor), & Allen, W. (Realizador). (1969). *O Inimigo Público* [Filme]. EUA: Cinerama Releasing Corporation.

Joffe, C. (Produtor), & Allen, W. (Realizador). (1972). *O ABC do Amor* [Filme]. EUA: United Artists.

Joffe, C. (Produtor), & Allen, W. (Realizador). (1991). *Sombras e Nevoeiro* [Filme]. EUA: Orion Pictures.

Joffe, C. H. (Produtor), & Allen, W., Taniguchi, S. (Realizadores). (1966). *Que Há de Novo Gatinha* [Filme]. EUA: American International Pictures.

Karlsen, E., Woolley, S., Vachon, C. (Produtores) & Haynes, T. (Realizador). (2015). *Carol* [Filme]. EUA: The Weinstein Company

Kazan, E. (Produtor e Realizador). (1955). *A Leste do Paraíso* [Filme]. EUA: Warner Bros.

Linklater, R., Sutherland, C., Sehring, J., Sloss, J. (Produtores) & Linklater, R. (Realizador). (2014). *Boyhood: Momentos de uma Vida* [Blu-Ray]. EUA: Universal Pictures.

Siegel S. C. (Produtor), & Minnelli, V. (Realizador). (1958). *Deus Sabe Quanto Amei* [Filme]. EUA: Metro-Goldwyn-Mayer.

Weisbart, D. (Produtor), & Ray, N. (Realizador). (1955). *Fúria de Viver* [Filme]. EUA: Warner Bros.

Wilson, M. G., Broccoli, B. (Produtores), & Mendes, S. (Realizador). (2012). *Skyfall* [Blu-Ray]. Reino Unido: Metro-Goldwyn-Mayer.

Wilson, M. G., Broccoli, B. (Produtores), & Mendes, S. (Realizador). (2015). *Spectre* [Blu-Ray]. Reino Unido: Metro-Goldwyn-Mayer.

Yates, H. J. (Produtor), & Ray, N. (Realizador). (1954). *Johnny Guitar* [Filme]. EUA: Republic Pictures.

Zugsmith, A. (Produtor), & Sirk, D. (Realizador). (1956). *Escrito no Vento* [Filme]. EUA: Universal Pictures.

Zugsmith, A. (Produtor), & Sirk, D. (Realizador). (1957). *O Meu Maior Pecado* [Filme]. EUA: Universal Pictures.

WEBGRAFIA

Bynum, M. (2006, April 12). The Motion Picture Production Code of 1930 (Hays Code). *Arts Reformation*. Acedido a 22 de Outubro, 2016, em <http://www.artsreformation.com/a001/hays-code.html>.

Dirks, T. (s.d.). Melodrama Films. *AMC Filmsite*. Acedido a 27 de Novembro, 2016, em <http://www.filmsite.org/melodramafilms.html>.

Goyios, C. (2006, Julho). Living Life as an Opera Lover: On the Uses of Opera as Musical Accompaniment in Woody Allen's *Match Point*. *Senses of Cinema*. Acedido a 3 de Janeiro de 2017, em <http://sensesofcinema.com/2006/feature-articles/match-point/>.

Grossman, J. L., Friedman, L. M. (2010, September 14). "The Kids Are Alright": Family Life and Family Law on the Big Screen. *FindLaw*. Acedido a 24 de Outubro, 2016, em <http://writ.news.findlaw.com/grossman/20100914.html>.

Johnston, D. A., Carls, B. (2012, March 1). Fighting Modern Loneliness Together: Groups of Women in Pedro Almodóvar's Films. *Agnès Films*. Acedido a 10 de Janeiro, 2017, em <http://agnesfilms.com/female-filmmakers/fighting-modern-loneliness-together-groups-of-women-in-pedro-almodovar's-films/>.

Lattanzio, R. (2015, Julho 14). The 9 Women You Meet in Woody Allen Movies. *Indiewire*. Acedido a 4 de Março, 2017, em disponível em <http://www.indiewire.com/2015/07/the-9-women-you-meet-in-woody-allen-movies-186057/>.

Lopes, João. (2010, Novembro 24). Melodrama de uma família (pouco) vulgar. *RTP Cinemax*. Acedido a 24 de Outubro, 2016, em <http://www.rtp.pt/cinemax/?t=Melodrama-de-uma-familia-pouco-vulgar.rtp&article=1475&visual=2&layout=8&tm=67>.

Lopes, J. (2012, Janeiro 21). Ilusões e desilusões do espaço familiar. *RTP Cinemax*. Acedido a 24 de Outubro, 2016, em <http://www.rtp.pt/cinemax/?t=Ilusoes-e-desilusoes-do-espaco-familiar.rtp&article=5687&visual=2&layout=35&tm=52>.

Lopes, J. (2016, Janeiro 8). Uma mulher chamada Joy. *RTP Cinemax*. Acedido a 24 de Outubro, 2016, em <http://www.rtp.pt/cinemax/?t=Uma-mulher-chamada-Joy.rtp&article=13293&visual=2&layout=35&tm=52>

McClintock, P. (2012, Fevereiro 2). Box Office Milestone: 'Dark Knight Rises' Crosses \$1 Billion Worldwide. *The Hollywood Reporter*. Acedido a 10 de Fevereiro, 2017, em <http://www.hollywoodreporter.com/news/box-office-milestone-dark-knight-rises-warner-bros-christopher-nolan-christian-bale-367476>.

Mourinha, J. (2015, Abril 30). Uma vida inteira. *Público*. Acedido a 28 de Janeiro, 2017, em <https://www.publico.pt/2015/04/30/culturaipsilon/noticia/uma-vida-inteira-1693964>.

Mourinha, J. (2016, Fevereiro 15). A classe média francesa está bem e recomenda-se. *Público*. Acedido a 27 de Outubro, 2016, em <https://www.publico.pt/2016/02/15/culturaipsilon/noticia/a-classe-media-francesa-esta-bem-e-recomendase-1723376>.

S.a. (n.d.). The Changing Face of Cinema - Society - From Hollywood to Bollywood, Cinema has a Great Role to Play in Today's Societies. *Mind Body Soul*. Acedido a 10 de Janeiro, 2017, em <http://www.mindbodysoul.com/Society/the-cinema-and-society.html>.

Santos, P. S. A. (2015, Julho 19). Vicky Cristina Barcelona. *Debates Culturais*. Acedido a 20 de Março, 2017, em <http://www.debatesculturais.com.br/vicky-cristina-barcelona/>.

Shoard, C. (2016, August 25). Woody Allen: 'There are traumas in life that weaken us. That's what has happened to me'. *The Guardian*. Acedido a 18 de Janeiro, 2017, em <https://www.theguardian.com/film/2016/aug/25/woody-allen-traumas-in-life-weaken-us-cause-society-amazon>

Stafford, R. (2008, October 30). What is melodrama?. *The Case for Global Cinema*. Acedido a 11 de Novembro, 2016, em <https://itpworld.wordpress.com/2008/10/30/what-is-melodrama/>

States, K. P. (1978, October 31). Woody Allen's Other Side Interiors written and directed by Woody Allen playing at the Exeter St. Theater. *The Harvard Crimson*. Acedido a 17 de Dezembro, 2016, em <http://www.thecrimson.com/article/1978/10/31/woody-allens-other-side-pbwboody-allen/>.

S.a. (s.d.) Box Office History for Marvel Cinematic Universe Movies. *The Numbers*. Acedido a 10 de Fevereiro, 2017, em <http://www.the-numbers.com/movies/franchise/Marvel-Cinematic-Universe#tab=summary>.