

A poética das lágrimas: O melodrama no cinema norte-americano clássico

Matheus de Oliveira Melo

2005

Índice

1	Fundamentação teórica	7
1.1	O estruturalismo de Todorov e o cinema melodramático	7
1.2	Melodrama: conceituação e evolução	11
1.2.1	A força melodramática na contemporaneidade	20
2	Análise dos Filmes	22
2.1	Considerações Gerais	22
2.2	Estrutura da história e trama dos fatos	24
2.3	A presença da moral oculta	29
2.4	Elementos técnicos cinematográficos na produção do melodrama	31
2.4.1	Vitimização do personagem	37
3	Considerações finais	39
4	Referências bibliográficas	40
5	Filmografia	42
6	Anexos	42

*Monografia apresentada ao Curso de Graduação em
Comunicação Social como requisito para a obtenção de título de
Bacharel em Jornalismo.
Orientador: Prof. André Olivieri Setaro.
Universidade Federal da Bahia
Salvador, 2005*

*Agradeço ao professor André Olivieri Setaro e à mestrandia
Virgínia Jorge pela colaboração e incentivo. A Maria
Conceição, a Dora e a Zenaide Calazans, pela correção e pelas
dicas.*

*Agradeço também a minha mãe Melânia Melo (melodramática
desde o nome).*

Resumo

A finalidade deste projeto é analisar os componentes narrativos dos melodramas norte-americanos clássicos. O trabalho tem como referencial os elementos do melodrama canônico, sob um enfoque estruturalista. Ao melodrama canônico correspondem características basilares do gênero, estabelecidas na primeira metade do século XIX. Já a análise estruturalista do teórico Tzvetan Todorov procura estabelecer as estruturas mais amplas de um gênero a partir de obras situadas em um determinado momento histórico, ou de um movimento, ou ainda, de um autor; como seus escritos teóricos anseiam pela constituição de uma gramática normativa para obras narrativas, nada mais natural que aplicar seus pressupostos ao objeto deste trabalho. Compõem o objeto do estudo os filmes *Longe do Paraíso*, *Carta de uma Desconhecida*, *Tarde Demais para Esquecer* e *Palavras ao Vento*. A análise dos filmes foi realizada mediante três categorias: estrutura da história, caracterização da “moral oculta” - conceito-chave do melodrama -, e uso de elementos técnicos cinematográficos. Saliente-se que essas categorias servem para compor uma metodologia comum a outros filmes do gênero. A pesquisa concluiu que os filmes mantêm diversos elementos inaugurais do gênero, com a atenuação do excesso da cenografia, da histeria e da inverossimilhança do texto. Essa alteração resulta da flexibilidade do melodrama, afim a diversas temáticas.

Apresentação

Como aluno do curso de graduação em Comunicação Social, tive maior contato com disciplinas relacionadas ao cinema e ao audiovisual. Dentro desse campo, o estudo das narrativas e dos gêneros fílmicos – em particular o melodrama - se sobressaíram. Assim, é com naturalidade que a definição deste trabalho de conclusão de curso se deu pela investigação dos melodramas do período clássico do cinema norte-americano.

O desenvolvimento deste projeto acontece em dois momentos. Na primeira parte, exploraremos a pertinência do estruturalismo de Todorov ao universo cinematográfico. Em seguida, será feita uma conceituação do melodrama desde os seus primórdios, com a descrição dos seus elementos constituintes.

Na segunda parte, realiza-se a análise dos filmes, através da 1) estrutura da história e trama dos fatos 2) caracterização da moral oculta e 3) elementos técnicos cinematográficos. A estrutura da história e trama dos fatos apontará a presença dos elementos constituintes do melodrama em todos os filmes analisados, aplicando a sua conceituação. A caracterização da moral oculta mostrará como a contradição entre a aparência e os conflitos internos dos personagens são evidenciados na narrativa. Os elementos técnicos cinematográficos serão retirados de cada filme para demonstrar a) componentes comuns aos melodramas do período e b) como o personagem é transformado em vítima, e como a vitimização é subjetivizada ao espectador.

Introdução

Até meados dos anos 50, os filmes comerciais são marcados pela narrativa fílmica clássica, e carregam influências teatrais e romancescas.

É importante lembrar que o cinema surgiu no final do século XIX como mera curiosidade técnica, exibida em feiras e exposições. Para sair desse gueto, seria necessário abraçar as referências das artes nobres de então: o teatro e o romance (Aumont: 1995).

Os movimentos de câmera limitados e os poucos cortes, bem como a *mise-en-scène* (composição material da cena - cenografia, marcação dos atores) e divisão da história em atos ratificam a contribuição teatral, observada nos filmes produzidos até os anos 20 do século passado. Ou seja, no teatro o ponto de vista coincide com o do espectador, e isso foi absorvido pelo cinema.

Até os anos 20 do século passado, a participação de um narrador em terceira pessoa se fazia presente. O romance ofereceu subjetividade na representação fílmica do mundo. A mobilidade da câmera permitiu alterar o ponto de vista do espectador da plateia para um ponto de vista onisciente - e invisível, como no romance. A produção clássica se caracterizou por apagar qualquer vestígio de sua montagem, com recursos que tornam a presença do narrador imperceptível.

Propusemos o termo “transparência” para designar a qualidade específica desse tipo de filmes em que tudo parece se desenvolver sem choques, em que os planos e as seqüências se encadeiam aparentemente com toda a lógica, em que a história parece se contar por conta própria (VANOYE e GOLIOT-LÉTÉ, 2002).

A metodologia estruturalista usada por Tzvetan Todorov defende que as obras seguem um conjunto de características. Para ele, não há obra completamente original e isolada das demais, cujo avanço se deve a algumas alterações no esquema original.

No caso do melodrama no cinema, percebe-se o deslocamento na motivação. Os filmes *Way Down East* (1920), de D. W. Griffith, e *The Crowd* (1928), de King Vidor, apresentam situações melodramáticas comuns: vitimização do protagonista, embate entre desejo e dever social, problemas na lida com a família, presença de uma engrenagem social opressora. No entanto, *Way Down East* apresenta o vilão caricato e personificado, e elementos cristãos evidentes (como a fatalidade, o perdão, o sacrifício, a punição, a salvação). Em *The Crowd*, essa intensidade muda: o vilão não é personificável, e elementos sociais (diríamos: marxistas), e não mais cristãos, sobrepõem-se como pano de fundo na história.

Desse modo, este trabalho tem como objetivo identificar os componentes narrativos e fílmicos comuns de melodramas norte-americanos clássicos dos anos 50. Esperamos que, ao final do trabalho, esta metodologia desta pesquisa seja de utilidade na análise de outros filmes do mesmo gênero e período.

1 Fundamentação teórica

1.1 O estruturalismo de Todorov e o cinema melodramático

O estruturalismo é uma corrente da análise literária que discrimina as obras de acordo com seus elementos constituintes, para então examinar essas estruturas gerais e integrá-las a algum gênero. O gênero se constitui de obras similares na narrativa, na temática, na composição e importância dos personagens, dentre outras características.

Em outras palavras, o estruturalismo parte do particular para o geral na descrição de *modelos*. Em seu livro *As Estruturas Narrativas*, Todorov destaca a ramificação que uma obra tem com as outras produções de um mesmo autor, ou com as obras de uma época. Essa “rede de relações” (1970:20) não permite a existência de uma obra fora de um gênero.

O objetivo da pesquisa [formalista] é a descrição do funcionamento do sistema literário, a análise de seus elementos constitutivos, e a evidência de suas leis, ou, num sentido mais estreito, a descrição científica de um texto literário e, a partir daí, o estabelecimento de relações entre seus elementos. A principal dificuldade vem do caráter heterogêneo e estratificado da obra literária (1970:31).

Critica-se a definição de fórmulas prontas, “receitas de bolo” estanques que ditariam a composição de uma história. No entanto, reconhece-se a circularidade e a reformulação dessas estruturas. Por exemplo, uma obra destoante tem impacto na produção de novas obras, abrindo um novo veio naquele gênero. Essas evoluções incrementam o modelo estabelecido.

O prazer que uma obra literária instila no homem é composto por uma sensação de novidade e por uma sensação de reconhecimento [...] O esquema inteiramente habitual e repetido é maçador; a forma inteiramente nova será ininteligível – é mesmo inconcebível. O gênero representa, por assim dizer, uma soma de processos técnicos existentes, de que o escritor observa o gênero tal como este existe e, em parte, estende-o, dilata-o. De uma maneira muito geral, os grandes escritores raramente foram inventores de gêneros: Shakespeare e Racine, Dickens e Dostoievski, seguem o que outros haviam desbravado (Wellek, p. 297-298).

Os níveis de análise são variados. Porém, é preciso ter um modelo adequado para uma análise estrutural de uma obra literária pois, caso contrário, as nossas regras de decodificação podem distorcer o objeto. Por exemplo, ao analisar um romance amoroso tendo como modelo a narrativa de um livro policial, exigem-se – erradamente – conflitos de morte, investigação de um crime e

ameaças à integridade física dos personagens. Essas exigências são inaplicáveis no romance amoroso, ou aplicáveis apenas em parte.

O modelo adotado no presente estudo focaliza as propriedades internas do discurso literário, ao contrário de análises marxistas ou psicanalíticas, que consideram a narrativa como veículo para a ilustração de suas teorias. Não se pode negar a relação da literatura com outros campos, mas, antes disso, ela deve ser entendida na sua especificidade. Nesse contexto, alia-se à *poética*, cuja preocupação é atender aos desígnios íntimos do artista através do *fazer* da obra. De acordo com Valéry (1999), “reconheceu-se muito cedo que em cada arte havia práticas a serem recomendadas, observâncias e restrições favoráveis ao maior sucesso do desígnio do artista, e que era de seu interesse conhecê-las e respeitá-las” (p. 180).

A poética se aplica também às formas de arte não narrativas (por exemplo, as artes plásticas), e não se preocupa com o que *é*, mas com o que *pode ser*. Dessa forma, analisando livros de terror, não interessa compor as regras para um título em particular, mas descrevê-lo como livro de terror *aplicável a todos os livros do gênero imagináveis*. Interessa a virtualidade de personagens, situações, e formas narrativas de terror. O estudo da *literaridade* é preferível ao estudo da literatura. Assim, as discussões quanto a método e estilo constituem o objeto dos estudos, e o cerne do estruturalismo literário é a vastidão da síntese, resultante de uma investigação rigorosa.

Entretanto, na prática a análise estrutural cuidará também de um objeto pré-determinado, descobrindo o que cada obra tem em comum com outras obras situadas dentro de um estudo de gêneros, ou com *todas* as outras dentro da teoria da literatura.

Como dizem Wellek e Warren (1971:286),

a teoria dos gêneros é um princípio ordenador: classifica a literatura e a história literária não em função da época ou do lugar (por épocas ou línguas nacionais), mas sim de tipos especificamente literários

de organização ou estrutura. Todo e qualquer estudo crítico e valorativo (em contraposição aos históricos) acarreta, de alguma maneira, o apelo a essas estruturas.

Para os autores, os gêneros não são fixos. As categorias estabelecidas deslocam-se com a adição de novas obras.

Apesar de esse método ter sido elaborado para a análise de textos literários (principalmente romances), ele constitui uma ferramenta adequada para o objeto deste trabalho, pois os filmes que se convencionou chamar de melodrama têm características recorrentes. O deslocamento que ocorre no melodrama do começo do século XIX até o melodrama hollywoodiano clássico suprime algumas características inaugurais, como a vilania e a histeria dos personagens. Esse deslocamento será analisado no decorrer desse trabalho, junto a características que, nos filmes, fazem-nos integrar ao gênero.

Entretanto, os deslocamentos dentro de um gênero não podem avançar a ponto de encobrir o reconhecimento. Uma parcela de reconhecimento se faz necessária para uma obra gerar prazer. Identificando um filme como *thriller*, ficção científica ou melodrama, o espectador vai atrás de efeitos cujo preenchimento seja garantido. A composição dessas emoções dentro de um gênero fílmico é infinita, mas não ilimitada. Dessa maneira, é inadmissível haver troca de tiros entre os dois rivais num musical - situação perfeitamente verossímil num faroeste. Do mesmo modo, é inconcebível num faroeste o pretendente amoroso reconhecer a superioridade de seu rival e desistir de seu objeto de desejo.

Devemos considerar a pertinência da teoria de cunho literário para este trabalho, pois a especificidade da linguagem fílmica se alia à narrativa na produção de universos figurativos, nos quais se expressa uma visão de mundo e uma filosofia de vida (Costa: 1989).

O melodrama tem os seus marcos fílmicos, e diretores capazes de explorar melhor a temática, o ritmo e as características figurativas do gênero. *Carta de Uma Desconhecida* é um arquétipo do gênero, e Douglas Sirk é o diretor cujos filmes melhor exploram

a ¹ diegese melodramática. Os motivos figurativos desses filmes são definidos com acuidade por Costa:

[...] um rigoroso controle dos valores emotivos e simbólicos dos espaços e dos objetos; cuidadosa pesquisa dos efeitos da composição plástica e cromática do enquadramento; sistemática utilização dos efeitos de intensificação melodramática das situações por meio de um equilibrado uso da montagem e da música (p. 100).

No entanto, para relacionar a construção técnica e fílmica aos efeitos melodramáticos, precisamos ir à França do século XVIII e descrever o melodrama desde os seus primórdios.

1.2 Melodrama: conceituação e evolução

O melodrama surgiu no contexto histórico da Revolução Francesa, e suplantou a tragédia como gênero dominante. Ao contrário do que apregoam alguns críticos, a ascensão do melodrama não marcou a decadência da tragédia, mas a perda da imaginação trágica pela sociedade. Segundo² Peter Brooks, o melodrama se adequou aos novos tempos.

A queda da realeza e o apogeu da burguesia marcaram o final do século XVIII na França. O poder real era marcado por um controle rígido sobre a política e a economia – e também sobre a produção cultural do período. Consta que o número de teatros passou de vinte e três, em 1791, para quarenta e quatro, em 1830. Além disso, eram reconhecidos pelo governo apenas os teatros de

¹ “A diegese é, portanto, em primeiro lugar, a história compreendida como pseudomundo, como universo fictício, cujos elementos se combinam para formar uma globalidade” (Aumont:1995, p. 114).

² BROOKS, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, and the Mode of Excess*. New Haven e Londres: Yale University Press, 1985. Obra conceitual sobre o tema, fundamental para os estudos da área.

gêneros tradicionais, como a tragédia, sendo que os melodramas ocupavam apenas os teatros secundários, menos prestigiados, mas de popularidade crescente.

O fim do poder real deixou um vácuo nos valores morais da sociedade. “[...] os imperativos tradicionais de verdade e de ética foram violentamente colocados em questão, ainda que a instauração de [novas] verdades como um modo de vida seja preocupação imediata, diária, política” (tradução nossa desta citação, e de excertos subsequentes) (Brooks: 15) O melodrama preencheu esse vazio, caracterizado como uma força moral que existe (a despeito da vilania, a despeito dos obstáculos) para afirmar sua presença entre os homens (Brooks:20).

Dessa maneira, considera-se que o gênero surgiu de uma ansiedade criada pela culpa inculcada pela obediência a um sistema antigo e sagrado, sistema esse que capitulou. Dentro dessa liberdade radical, nessa situação em que normas morais, naturais e sociais foram deixadas de lado, uma nova retórica demonstra que operativos éticos ainda são viáveis. O melodrama traz esses imperativos textualmente, no palco (1985:20).

Em que consiste, afinal, o melodrama? Basicamente, em opor duas forças – o Bem e o Mal -, sendo que o Bem sempre apresenta a sua superioridade. Esse maniqueísmo norteia uma sociedade sem parâmetros de autoridade e, portanto, sem bússola moral. A burguesia não havia ainda tomado a posição anterior retirada da realeza à força.

Na época, a democracia era um conceito emergente à qual a forma melodramática correspondia:

Há outros elementos que definem a democracia da forma [melodramática]. Os vilões são, frequentemente, tiranos ou opressores, aqueles que têm poder e o usam para ferir. Quase sempre as vítimas, os inocentes e os virtuosos, pertencem a um universo dramático: qualquer que seja sua classe social, elas acreditam no mérito em detrimento do privilégio, e

na fraternidade do Bem. Entre as forças repressoras da retórica melodramática está a de dominação de classe, sugerindo que uma pobre garota perseguida pode confrontar seu poderoso opressor com a verdade da condição moral dela (Brooks:44).

Peregrinação de órfãos em busca de justiça, e reencontro de filhos e pais separados no nascimento compunham esse universo sem matizes acinzentados. No entanto, a presença de vilões se contrapunha a essa realização. A vilania era a metade obscura, e realçava mesmo a porção boa do universo melodramático. Os vilões eram responsáveis por grande parte dos obstáculos presentes no texto melodramático. A “pureza do coração” e a ausência de más intenções são contrárias ao vilão. Os vilões encarnavam o Mal absoluto, e a vilania era ilimitada. Por exemplo, o personagem Macaire executa as mais terríveis vinganças após ser rejeitado no amor, na peça *Le Chien de Montargis*. A peça foi escrita por Guilbert de Pixérecourt, o mais popular autor de melodramas durante o período canônico do gênero. Porém, percebemos que essa vingança exagerada é pouco verossímil para o público moderno, pois é desproporcional à motivação do personagem. Os espectadores de hoje estão habituados a produções cada vez mais realistas.

A aparição histriônica dessas figuras é algo perpetuado no imaginário coletivo. Os vilões esnobes de bigodes finos são próprios do período canônico do melodrama, que vai de 1800 a 1830. A caracterização da vilania nesse tempo é algo que, modernamente, reconhecemos como caricatural. O bigode, a capa e a adaga escondida constituem esse ente traiçoeiro, constituído de uma maldade opaca, cujo triunfo acontecia graças à ingenuidade das mocinhas e de seus acólitos pueris. Aliás, a atuação melodramática desse período não se aplica aos nossos dias, pois era histérica e excessiva. Os personagens eram simplificados, e mesmo superficiais. A polarização da sua representação levava a extremos de sentimentalismo, culminando numa representação histórica da tormenta interna.

O excesso define o gênero. Os relacionamentos humanos evidenciam sua presença no sentimentalismo exacerbado, como: na separação de pais e filhos; no reconhecimento da paternidade; na revelação póstuma da injustiça perpetrada aos pais falecidos, e na herança moral inculcada na prole (seja essa herança benigna ou não). As peripécias melodramáticas muitas vezes envolvem laços de parentesco, e remetem à *voix du sang* (a “voz do sangue”, ou o reconhecimento filial que vai além de identidades perdidas ou sob dúvida). A afetividade familiar cabe bem ao melodrama, pois seu fácil reconhecimento não precisa de maiores explicações, e é de geral empatia pelos espectadores. Afinal, a morte de uma filha é dolorosa tanto a uma camponesa como a uma rainha.

O excesso narrativo se faz presente na falta de ambigüidade do texto e na reação de espanto dos personagens. Credita-se a Pixérecourt ter dito que escrevia para analfabetos. Essa afirmação se confirma na presença de significados que realçam o efeito desejado.

Por exemplo, a peça *La Fille de l'exilé*, arquétipo da produção desse período, relata a peregrinação de Elizabeth da Sibéria a Moscou. Elizabeth, filha de um exilado perseguido injustamente, busca o perdão do czar ao seu pai. A jornada é repleta de ameaças, dentre as quais os tártaros. Quando eles ameaçam Ivan, o assassino do pai dela, ela demonstra abnegação e lhe mostra seu crucifixo, bradando: “Miséráveis! Curvem-se diante deste símbolo sagrado, e não esqueçam que neste vasto império qualquer um sob a proteção dele é inviolável!”.

A reação deles é ajoelhar perante a “vítima”, retribuindo com respeito e admiração, numa cena de grande efeito visual. Este trecho é marcado pelo reconhecimento da virtude e pela retórica de hipérboles.

A retórica melodramática é expressão do gênero. Os julgamentos morais que as pessoas fazem de si mesmas e dos outros personagens evidenciam a moralidade intrínseca ao gênero. A repetição das peripécias e de *coups de théâtre* (viravoltas súbitas) estão presentes, pois dão espaço para os personagens proclama-

rem os valores deles e do universo em jogo, de modo inflamado e sentencioso. As figuras de linguagem mais presentes são a hipérbole e a antítese (Brooks:40).

Brooks (1985:199) sintetiza o excesso da seguinte maneira:

Há um constante esforço para superar a lacuna [entre significante e significado], o que dá uma tensão, uma distorção [...] dos veículos de representação para fornecer significado. Esse é o modo do excesso: a postulação de um significado em excesso sobre as possibilidades do significante, o que em troca produz um significante excessivo, compondo grande mas pouco substancial uso do sentido.

De qualquer forma, citar o melodrama como gênero carece de exatidão. De acordo com Lang (1989:46), o catálogo do American Film Institute de 1921 a 1930 classificava quase toda produção como melodrama. Melodramas rurais, de faroeste, sentimentais e góticos eram algumas das classificações do Instituto. Prova-se, desse jeito, a flexibilidade de melodrama sobre diversos temas e situações. O melodrama se enquadra como um “cluster concept” (ou “conceito-agregado”, conforme traduzimos com liberdade). Características melodramáticas podem ainda se aliar a gêneros distintos, sem que a obra se caracterize como melodrama. Assim, pode haver elementos melodramáticos em uma comédia, como a presença da vilania, a polarização maniqueísta, ou a redenção através do amor.

Tomemos o faroeste, cujos elementos melodramáticos se fazem evidentes na contraposição entre os mocinhos (o Bem) e os bandidos (o Mal). O mocinho, por vezes, possui questões internas pouco evidentes, e sua motivação perpassa por essa opressão psicológica pouco evidenciada. Podemos, então, apontar a presença da moral oculta que impulsiona suas ações. O *gunfight* final nada mais é do que o extravasamento final, presente também no melodrama canônico.

No caso de *Shane*, de George Stevens, o mocinho que intitula o filme (agente do Bem) se alia a pequenos pecuaristas contra a sanha de um grande criador de gado e seus asseclas violentos (os agentes do Mal). Esse poderoso vilão não tem pudores em usar armas para fazer valer sua vontade. Eis que chega Shane, cuja origem todos desconhecem (e ele não se dá ao trabalho de revelar). Sua empatia para com os oprimidos nos leva a crer que razões de foro íntimo (nunca reveladas, mas apenas insinuadas) o levam a tanto. Caracteriza-se aqui a presença da moral oculta. Seu senso de justiça se alia a sua coragem e saque rápido das pistolas, para o embate final contra o grande vilão do filme e fulano de tal, pistoleiro mercenário cujas habilidades são mitificadas com precisão pelo filme.

Outro elemento do gênero é a vitimização. Tudo conspira contra o herói (ou, mais freqüentemente, a heroína). A vitimização se caracteriza no sujeito histórico, o qual se inscreve numa história impossível de desejo e impasse.

Se uma peça de melodrama tem 10 atos, a mocinha passa nove deles sofrendo. Além dos vilões, erros do destino como a culpa injusta por um crime ou a dificuldade de reconhecimento pelos pais biológicos tornam a chegada à redenção mais dura. Lembremos do maniqueísmo, que é a raiz do modo melodramático: no maniqueísmo, o mundo constitui campo de batalha entre duas forças antagônicas, o Bem e o Mal. O Bem se mantém como força moralmente superior, e suporta sempre as provações impostas pelo Mal.

Como o melodrama se funda na moral cristã, o Bem deve se caracterizar pelo destino: não há espaço para eventos não arbitrários, e tudo é parte de um plano providencial. Porém não se trata de tragédia, recusando-se a justificação trágica para a miséria humana: o Bem é superior, e deve sempre mostrar a sua superioridade.

Outros elementos cristãos inculcados no melodrama canônico são a abnegação, o perdão, o sacrifício redentor, a retratação, o perdão, a expulsão, a recompensa, a salvação e a “pureza” (leia-se

também como ingenuidade, o que dá margem a muitas peripécias dentro da trama).

Para Susan Sontag, (In: Lang:90), o cristianismo é melodramático em estrutura e intenção. A crucificação e a ressurreição cristãs se manifestam também nos melodramas, através do sofrimento do personagem. Esse sofrimento se justifica pela conquista de um bem maior e de uma punição adequada a quem a merece. Em *Tarde Demais para Esquecer*, o protagonista se purifica de sua vida boêmia e promíscua. Já em *Palavras ao Vento*, os protagonistas sofrem com a rejeição de seus pares e chegam mesmo a ter risco de morte, para depois desfrutar do amor ao final – revitalizados, ou ressurrectos.

O melodrama está presente em várias outras instâncias de nossas vidas, além das instâncias narrativas. A “imaginação melodramática” envolve os elementos discutidos não apenas no cinema, mas na produção cultural norte-americana como um todo. O conceito de “imaginação melodramática” foi criado por Peter Brooks em 1976, e vai além do conceito de gênero e do “cluster concept”. Para ele, o melodrama, apesar de suas limitações, como os efeitos fáceis e emoções pouco autênticas, tem uma flexibilidade pouco comum a outros gêneros. A multiplicidade para dramatizar e explicar a vida sob formas diversas vai além dos limites de outros gêneros, e além do limite entre alta cultura e baixa cultura (Brooks:xii).

A essência do melodrama é mesmo a dramaturgia da hipérbole, do excesso e da excitação. No entanto, a nossa “sofisticação pós-moderna” (Brooks:ix) não permite consumir passivamente uma obra pautada no excesso. O avanço técnico do cinema migrou para uma abordagem mais realista, tornando pouco verossímeis estratégias até então eficazes. Por exemplo, em *Um Corpo que Cai*, de Hitchcock, o protagonista beija apaixonadamente a amante após salvá-la do afogamento. A câmera fecha o plano no casal, e nesse momento a música sobe o tom grave repentinamente. Essa representação, realista para a época, hoje leva o público ao riso, pois toma a cena como farsa.

Entretanto, esquece-se que a retórica melodramática representa uma vitória sobre a repressão, seja ela social, psicológica ou histórica. O melodrama rompe com o “princípio de realidade”, e a linguagem do desejo age em consonância com os estados do ser. Logo, a representação é expressionista. A resistência e o embaraço ao melodrama podem derivar de censura, repressão e acomodação à realidade crítica. O gênero permite dizer tudo numa tonalidade além do que o “real” permite.

A presença do melodrama no cinema norte-americano dos anos 50 possui algumas particularidades. O escopo desse projeto não é analisar a presença de características melodramáticas no cinema do período, mas sim o que se *convencionou* chamar de melodrama. Dessa maneira, *Shane* tem muitos elementos que o configuram como melodrama canônico, mas não como gênero fílmico clássico “melodrama”. O filme se insere no gênero fílmico clássico “faroeste”. Assim, delimitando o campo deste projeto, trabalharemos com filmes arquetípicos do melodrama de Hollywood.

Outra particularidade desse melodrama é a recusa da vida doméstica ordinária. O ordinário é lugar de significação, onde nossa vida rotineira tem um valor maior do que aparenta, e em que o lar é campo de batalha no qual lutamos pela felicidade. Não se pode esquecer que os filmes analisados se inserem na *escola idealista* do cinema.

Para Herbert Read (In: Arnheim:1957), há quatro formas de apreensão da realidade, cada qual com suas particularidades: o realismo, o idealismo, o expressionismo e o surrealismo. O *intimismo* representa o modo idealista no cinema, e nele a realidade é filtrada pelo sentimentalismo e subjetividade. A realidade é suspensa, e o vulgar se torna invulgar, o superficial se torna transcendente. A identificação do intimismo com o romantismo é inevitável, pois a tônica de ambos os universos são o conflito entre o sentimento e a razão, e as constantes do amor.

O intimismo, e por conseqüência os melodramas que o representam, sofrem um revés com os movimentos sociais da década

de 60. Esses movimentos (feminismo, movimento negro, liberação dos gays) colocaram as questões domésticas para as ruas. Com isso, as tramas cuja força dramática provinha da proibição e dos tabus perderam força. O oculto saiu do armário.

Aliás, a moral oculta é um conceito central do melodrama. Reside nela o verdadeiro tema, escondido e mascarado. O Bem e o Mal se digladiam abaixo da superfície dos acontecimentos. Para Brooks (1985), “o domínio dos valores espirituais é indicado e ao mesmo tempo mascarado pela superfície da realidade” (p. 5). Coerente com o conceito de moral oculta, uma dramaturgia do excesso precisa carregar o rotineiro e o banal com tons de conflitos grandiosos entre as forças primárias do mundo.

Podemos dizer que o centro de interesse [da trama] e da cena do drama subjacente está contíguo ao que chamados de ‘moral oculta’, o domínio de valores espirituais operativos que são tanto indicados como mascarados pela superfície da realidade” (Brooks:5).

O melodrama, como “drama da moralidade” (Brooks:20), busca demonstrar a existência de um universo moral que é posto à prova para demonstrar sua superioridade e valor.

A cenografia das peças é um jogo de símbolos de grande carga emocional. O cenário da peça *La Fille de l'exilé*, de Pixérecourt, é constituído de signos poderosos, como a cruz católica, a lápide, trovões e enchentes. Esses signos convergem numa forte carga emocional.

“[...] a cruz não é apenas um símbolo religioso, mas também representação do infortúnio e fortaleza da família [da protagonista]; a lápide representa a punição de Ivan [assassino do pai de Elizabeth, a quem ela procura fazer justiça após a morte] por atos contra um inocente, e a redenção dele por atos a favor de outro inocente [Elizabeth]; a enchente condensa e projeta sobre a natureza todo o Mal contra o qual Elizabeth deve lutar” (Brooks:28).

A estrutura melodramática move-se a partir da apresentação do Bem em estado de equilíbrio, cuja inocência é perturbada pela atuação do Mal. O Mal ataca, oprime e manipula o Bem, cuja reação é limitada pela obediência a preceitos éticos ou pelo respeito reverencial. A manipulação perpetrada pelo Mal imobiliza a (o) protagonista, a ponto de nossa (nosso) heroína (herói) melodramática (o) não poder reagir por lealdade a seus preceitos. Por exemplo, o virtuoso não pode se opor à autoridade paterna, mesmo que esta esteja equivocada.

A música dá legitimidade adicional à trama. O termo “melodrama”, aliás, foi cunhado tendo a música em sua configuração: *melos* indica música, e esse elemento foi o que distinguiu o gênero de outros, em sua origem.

A música no melodrama, antes de tudo, marca entradas, anunciando por seu tema [musical] qual personagem chega ao palco e que tom emocional ele traz à situação [...] Outro recurso para a música é mais evidente em momentos de clímax e em cena de rápida ação física, particularmente em cena sem diálogo, que recebem reforço orquestral. A música parecia ser chamada sempre que o dramaturgo quisesse impactar um lance emocional ou manipular o humor da audiência (Brooks:48-49).

A tragédia desnuda e expõe a miséria humana, justificando-a na forma de necessidade, sabedoria ou de purificação. O melodrama, porém, localiza e define os agentes da miséria humana, e questiona a necessidade desse sofrimento. O gênero revela a grande complexidade e confusão de nossa existência, com força para atravessar dois séculos desde o seu surgimento, ainda com vigor nos dias atuais.

1.2.1 A força melodramática na contemporaneidade

A produção contemporânea da televisão se utiliza do gênero de diversas formas. A flexibilidade do melodrama permite abordagens

diversificadas, como a temática de Velho Oeste na novela *Bang Bang* (de Mário Prata) e o drama familiar de *Alma Gêmea* (de Walcyr Carrasco), ambas produções da TV Globo do ano de 2005. Podemos acrescentar que a influência dos melodramas hollywoodianos é mais intensa na produção de Carrasco: os enquadramentos, a cenografia e o figurino remetem aos dramas familiares clássicos de Sirk e outros diretores da época.

No cinema, produções recentes endossam a adaptação do gênero aos novos tempos, o qual se renova com as novas linguagens e tecnologias. O salto tecnológico, a experiência na lida com as afetações sentimentais e a referência ao próprio cinema (neste último caso, referência da pós-modernidade) garantem uma “tonalidade vítreo-metálica” ao gênero, sem deixar de lado seu perfil básico (Xavier: 89).

Titanic (1999), filme dirigido por James Cameron, invoca alguns elementos do melodrama canônico. A trama apresenta o amor entre Jack (rapaz pobre e bondoso) e Rose (filha de aristocratas). O amor dos dois, como sabemos, passa por várias provocações, muitas das quais causadas pela vilania dos aristocratas. O drama do casal apresenta uma magnitude que beira a suntuosidade, e não é por acaso que a história se passa no “maior navio do mundo”, em que vultosos recursos tecnológicos representam todo o excesso que configura o modo melodramático. Em suma, o velho embate entre o altruísmo do jovem plebeu e a vilania dos aristocratas (tema recorrente do século 19) é ressuscitado pelo impacto de custosos efeitos especiais. Para Xavier, “essa combinação de sentimentalismo e prazer visual tem garantido ao melodrama dois séculos de hegemonia na esfera dos espetáculos, do teatro popular do século XIX, já orgulhoso de seus efeitos especiais, ao cinema que conhecemos” (Xavier:89).

O melodrama extrapola os limites de sua origem e se instaura em campos como a política e as produções audiovisuais. Na política, não bastam realizações e propostas para definir o sucesso de um governo ou de um político. A presença de um obstáculo contra o qual lutar (a fome, o desemprego, a inflação) caracteriza

a oposição de forças do gênero. A constante tensão bipolar contra esse Mal, cuja derrota é indefinida, constitui tensão contínua, e se assemelha ao maniqueísmo, centro do universo melodramático.

2 Análise dos Filmes

2.1 Considerações Gerais

Para analisar os componentes dos melodramas dos anos 50, foram consideradas três categorias:

a) Estrutura da história. Identificação de similaridades na trama dos filmes. Os elementos melodramáticos canônicos, verificados no capítulo 1.2, serão dissecados e comentados neste trecho.

b) Caracterização da moral oculta. Segundo este conceito-chave, há uma outra motivação por detrás das nossas ações. Trabalharemos essas motivações com excertos dos filmes.

c) Uso de elementos técnicos cinematográficos. Marca a presença dos elementos plásticos (movimentos de câmera, enquadramentos, iluminação, som e música) na composição da narrativa de melodrama. O cenário e toda uma *mise-em-scène* têm especial participação em produções do gênero. O uso desses recursos na vitimização do personagem terá especial atenção.

As últimas duas categorias procuram estabelecer as estruturas narrativas e fílmica do gênero, dilatando a compreensão sobre gênero e demarcando os seus limites. O enfoque estruturalista se faz presente, mesmo que de modo implícito.

Começemos com o filme *Longe do Paraíso*. A despeito de ter sido lançado no ano de 2002 e, portanto, distanciado cronologicamente do período clássico, a produção reproduz situações, figurino e cenário dos filmes daquela época. Na história, tudo pa-

rece perfeito para Frank e Cathy, casal modelo de uma pequena cidade dos Estados Unidos dos anos 1950. Cathy é dedicada ao lar e à comunidade, e cria seus filhos com carinho e rigor no ponto certo. Frank é publicitário de uma indústria de aparelhos de televisão. Ambos são belos, elegantes e moradores duma bela casa numa vizinhança bucólica.

No entanto, logo no início o filme dá indícios de que algo não vai bem em virtude da prisão de Frank, cuja razão não nos é revelada. Outro sinal de algo errado está na recusa de Frank ao beijo de sua mulher. Percebe-se, então, que a premissa dos melodramas clássicos apresentam-se no início, atizando a curiosidade sobre a problemática mostrada.

Ainda em *Longe do Paraíso*, o desenvolvimento da trama indica uma turbulência invisível: quando Cathy toca o ombro de seu jardineiro negro, Raymond, o olhar de Otis, empregada de Cathy, demora-se, conotando reprovação. Espectadores de melodramas hollywoodianos conhecem essas estratégias, e sabem que essas reticências serão revistas adiante. A angústia da protagonista provém do desenvolvimento desses pontos de conflito que o filme insemina.

Já a moral oculta se manifesta na primeira seqüência em que Frank aparece em sua empresa, a Magnatech, e a câmera focaliza, em primeiro plano, uma peça publicitária do “casal Magnatech”. Em seqüência anterior, colocou-se que a perfeição de conduta era encarnada pelo “casal Magnatech”, que vem a ser representado justamente por Frank e Cathy. A contradição acontece quando o marido “perfeito” abre sua gaveta e retira uma garrafa de bebida, deixando a contradição entre a aparência de controle e seu tormento mental evidente.

Quanto aos elementos técnicos, destaca-se a *mise-en-scène*, ou a composição da cena. No filme, há uma cena em que o interesse de Frank no flerte de dois homossexuais é realçado pelo cartaz que anuncia guloseimas dentro do cinema. Frank é enquadrado num plano aproximado, e em segundo plano o cartaz diz “We promise to satisfy your hunger / thirst” (“Garantimos satis-

fazer a sua fome e sede”), numa clara alusão ao desejo de Frank, vitimizandoo, marcando seu impasse diante do desejo (relacionar como isso entra no melodrama).

As observações seguintes se baseiam nas categorias apresentadas neste subcapítulo.

2.2 Estrutura da história e trama dos fatos

Os elementos de melodrama mais comuns presentes nos filmes são apontados abaixo.

Tarde Demais para Esquecer apresenta uma personagem feminina que disputará o protagonista galante, Nick Ferrante. O filme usa a economia narrativa para indicar a petulante Terry McKay como o interesse amoroso do grande conquistador.

Nick se apresenta como irresistível, e a narrativa permite desfilar as conquistas anteriores dele. Porém o sarcasmo e a ironia ácida de Terry expõem as estratégias do galã (e, em último caso, as estratégias desse tipo de melodrama). Terry é uma mulher ambivalente: fascina-se com Nick, mas dificulta a conquista ao expor-lhe as estratégias baratas de sedução.

Se Terry se diferencia das outras amantes de Nick, espera-se dele alguma reação igualmente diferente diante dela. Essa reação é a paixão e o comprometimento, inéditos para alguém tão frívolo e indiferente.

O tom cômico do filme decorre das tentativas de o casal dar a entender que está separado, e que se trata apenas de amizade. Porém o destino, elemento importante nas reviravoltas do melodrama, aparece para unir os personagens em encontros improváveis, mas cujo tom cômico os torna verossímeis dentro da diegese do filme. Por exemplo, é bastante difícil que o casal, que evita encontros a todo custo em um transatlântico com centenas de tripulantes, se veja em uma das piscinas do navio, ainda mais ao baterem as cabeças num mergulho. No entanto, é o que ocorre.

A abnegação dos personagens endossa a força moral deles. Nick não titubeia ao largar sua noiva, herdeira de um império de

600 milhões de dólares, para trabalhar como pintor e sustentar sua própria família (ou seja: Terry). Essa abnegação se estende a Terry. Com isso, ambos desejam se ver livres de seus ricos amantes, que podem lhes proporcionar uma vida de mimos e sem dificuldade, mas livres moralmente. Largar uma vida de luxo e viver um casamento com amor move os protagonistas, que expõem ao mundo a sua integridade moral.

Aliás, a riqueza parece ser um elemento desagregador em alguns desses filmes. Ela remete à vilania dos aristocratas dos primeiros melodramas, “tema do século XVIII que Hollywood não pára de reciclar” (Xavier:89). No entanto, esse elemento não aparece despidoradamente no filme. A vilania marca o melodrama canônico, mas não é determinante nem neste filme, nem no restante de nosso objeto. Em *Tarde Demais para Esquecer*, os amantes ricos não são maquiavélicos nem possuem traços de malignidade – pelo contrário, são bastante afáveis e mesmo compreensíveis.

A vilania cede ao acaso e ao desentendimento em *Carta de uma Desconhecida*. Os reveses da protagonista Lisa ocorrem, em boa parte, devido ao sacrifício imposto por si própria. Ao esconder de seu amante Stefan o filho de ambos, ela toma para si a criação do menino. Para cuidar do rebento, mantém um casamento de fachada, causando constrangimentos a si e ao seu marido, e a morte de Stefan pelas mãos do cônjuge. Mas a degradação de Stefan começa antes, causada por ele mesmo, ao trocar uma carreira promissora como pianista por uma vida boêmia, repleta de amantes e de farras.

Em *Palavras ao Vento*, o Mal atua na desagregação familiar dos Hadley, mas também de maneira despersonalizada. Marylee Hadley é uma filha promíscua, cuja índole a leva à degeneração moral. Seu irmão, Kyle Hadley, também persegue a autodestruição, pois sente-se impotente diante da superioridade moral e física de Mitch. Este é enteado da família, herdeiro moral escolhido de Jasper Hadley, o patriarca responsável pela ascensão do império petrolífero dos Hadley. Jasper culpa-se por não ter con-

seguido salvar sua esposa, indicando a ausência da maternidade como razão da derrocada de sua prole.

Cabe destacar a moral subjacente na superioridade de Mitch. Ele é o homem do interior, criado na fazenda, e representa a pureza e a naturalidade do jovem plebeu. Os Hadley são ricos, e a depravação deles é possível pelo poder que exercem sobre a cidade e sobre a indústria. A decadência dos valores deles remete à aristocracia do século XVIII: autoritária, insensível, fútil. Essa polaridade remete ao melodrama canônico.

Como em *Tarde Demais para Esquecer*, a vilania e o Mal não se encontram personalizados. A despeito de algumas situações em que instiga seu irmão sobre a traição de Lucy com Mitch, Marylee se torna mais prisioneira do que algoz de sua carência: “Gosto tanto de você, Mitch, que me jogo para homens como Roy [beberrão e marginal da comunidade]”. Kyle está longe de ser joquete de sua irmã. Como ela, ele é prisioneiro de sua própria angústia: refém de seu alcoolismo, de sua inferioridade para com Mitch, e de sua pulsão suicida. Mitch suporta o furacão emocional dos Hadley por fidelidade a seu benfeitor, Jasper, porém não se configura como vítima.

A vitimização em *Longe do Paraíso* também não é consequência da vilania de alguém. O sofrimento causado pelo marido da protagonista se justifica pela angústia por que passa o personagem. As agressões dirigidas a ela não são intencionais, tampouco motivadas por alguma falha de Cathy. O sofrimento dela decorre da impotência de ambos em resolver uma “doença” incurável: a homossexualidade dele. A vitimização provém do contexto racista e provinciano da cidade onde moram, castrador do desejo de Frank e do sentimento de Cathy por Raymond Deagan, seu jardineiro negro. Conclui-se que também não há um grande maquinador neste filme, um vilão responsável por todos os males. Há apenas o motor intangível do desejo, censurado por uma sociedade e uma época cujos parâmetros morais eram tidos como certos a seguir.

Entretanto, não tão certas eram as escolhas de Nick Ferrante.

A vida se mostra errática para ele: Janou, sua avó, revela as habilidades de Nick, cuja sensibilidade artística não se apresentara até então. Janou também revela que a vida de mulherengo de seu neto acontece porque “ele ainda não encontrou a mulher certa” – a qual, obviamente, é Terry. O amor redentor nutrido por ela faz o garanhão findar a busca. Ouvimos que “o velho Ferrante morreu” à uma hora e onze minutos de filme, seguindo a reviravolta na história que marca a salvação de sua alma.

O amor redentor apazigua o Mal. Em *Palavras ao Vento*, a dedicação marital de Lucy afasta a pulsão suicida de Kyle momentaneamente. Aos 29 minutos do filme, ela confidencia a Jasper saber de “todas as suas ansiedades e medos. Kyle jogou a pistola no mar”.

Esse amor se concretiza através do casamento, instância de santidade para o melodrama familiar. O gênero tem uma tensão contraditória entre forças conservadoras e revolucionárias: a solução dos problemas mais íntimos passa pelas instituições existentes, das quais se destacam a maternidade e o casamento. No casamento, todas as tensões do desejo se domesticam, todas as inconsistências e sobressaltos devem se normalizar. Em *Palavras ao Vento*, Kyle tenta convencer Lucy das suas boas intenções, após cortejá-la vulgarmente no hotel. A rotina de mulheres e festas o teria cansado, bastando agora uma vida nova repleta de idas ao cinema, filhos e... casamento.

Em *Carta de uma Desconhecida*, o casamento de Lisa com um militar, após a rejeição de seu amante pianista, inicialmente se torna fonte de estabilidade emocional. No entanto, o assédio de Stefan reaviva todo o fulgurante desejo daquela mulher, tornando essa instituição fonte de angústia e desentendimento.

Em *Tarde Demais para Esquecer*, o casal fala de casamento um dia após ter se beijado pela primeira vez, e Terry pergunta a Nick se ele gosta de crianças nessa mesma ocasião. Essas situações são bastante insólitas aos espectadores contemporâneos, pois a concretização do desejo não exige esse compromisso formal.

Ironizando os limites do melodrama romântico, a persona-

gem Terry coloca as estratégias de conquista desse tipo de filme à prova, apesar de não invalidá-las. A sua ironia reage realisticamente ao galanteio de Nick (um galã de matinê), fornecendo verossimilhança quando o amor dos dois se concretiza. Quando ele a conquista, convencemo-nos do comprometimento das intenções dele.

A cristandade, cujos valores se fazem onipresentes no melodrama do século XIX, se apresenta em *Tarde Demais...* na redenção do personagem Nick, cujos feitos de mulherengo são deixados no passado após conhecer o “verdadeiro amor”. O sacrifício de Terry na rejeição da ajuda financeira para seu tratamento, o altruísmo de Nick na lamentação do destino trágico da amada, mais a salvação do boêmio Nick de uma vida de incertezas, são alguns dos valores cristãos presentes.

Outro elemento cristão, a abnegação, se faz presente na vontade de Janou de ficar perto de seu falecido marido – tanto fisicamente, pois ele está enterrado na capela da casa dela, como espiritualmente, através de seu falecimento.

Os símbolos de grande carga emocional são outro elemento canônico. Em *Palavras ao Vento*, Marylee revisita o rio em que brincava com Mitch e Kyle quando crianças. O rio é citado outras vezes no decorrer do filme, e remete ao amor dela por seu irmão de criação, e a uma vida onde as pulsões de auto-destruição da família não se faziam tão evidentes.

Em *Longe do Paraíso*, Cathy pede à empregada para colocar na sala algumas flores. As flores foram um presente de Raymond a Cathy, oferecidas numa visita a uma floresta da região. *Tarde Demais para Esquecer* também tem simbologias fortes – por exemplo, a metáfora do casamento dos protagonistas como ascensão aos céus (vide maiores considerações no capítulo 2.4), e as referências ao navio como lembrança de momentos sublimes.

2.3 A presença da moral oculta

A moral oculta está presente em todos os filmes analisados, em menor ou maior grau. Em *Palavras ao Vento*, Kyle Hadley é um rico herdeiro de um império de petróleo. Poderoso, dá-se ao luxo de fretar um avião para comer um sanduíche na sua lanchonete favorita. Dentre outras extravagâncias, oferece uma agência de publicidade como galanteio a Lucy, secretária de publicidade da Hadley.

Entretanto, o efusivo Kyle tem problemas. É alcoólatra, e possui uma má relação com seu pai, a quem acusa de ter sido negligente. A comparação desfavorável entre Mitch e ele, tanto por seu pai (implicitamente) como por sua irmã (de maneira explícita), diminui um homem que circula pelas colunas sociais de todo o mundo.

Kyle consegue confidenciar suas frustrações apenas a Lucy, cativando-a, o que constitui uma evidente conquista sobre o perfeito e onipresente Mitch.

Porém Lucy não é a mulher perfeita e equilibrada que dá a entender. Aparentemente, ela aceita a corte dos herdeiros dos Hadley de bom grado. Para ela, tudo é excitante e aventureiro, mas é a carência de Kyle que a conquista. Mitch, irônico, pergunta-lhe se procura por aventuras ou pela alma dela. “Pelo último, eu acho”, ela responde.

O posterior casamento entre Kyle e Lucy revela outras inquietações. Aos vinte e quatro minutos de filme, a câmera mostra um plano de conjunto do casal numa cama, num quarto adornado pela cor branca (paredes, lençol, roupas e flores). A suavidade da música coincide com o cenário e movimento de câmera, que transmitem tranqüilidade. A câmera desliza em direção ao casal e fita Lucy acordada, olhando para o marido. A cena simboliza um começo novo e idílico, até ela se levantar e dirigir-se a ele, para ajeitá-lo ao travesseiro carinhosamente.

Eis que a esposa encontra uma pistola debaixo do travesseiro. O tom da música sobe, coincidindo com a inquietação da protagonista - que parecia tranqüilo se revela inquietante e imprevisível.

A seqüência fecha com Lucy de costas, pensativa, sob um fundo musical grave e constante, para sublinhar as reticências do pensamento daquela mulher.

A moral oculta se manifesta com mais freqüência em *Longe do Paraíso*. Todos os protagonistas têm suas motivações secretas. Frank é um bem-sucedido executivo de uma indústria de televisores. Bonito, elegante, empregado numa empresa em ascensão e casado com uma mulher cuja beleza causa inveja aos amigos, Frank demonstra insegurança ao verter uma garrafa de bebida escondida em seu escritório. O suspense sobre os reais problemas de Frank é diluído quando descobrimos a homossexualidade dele.

Cathy é a esposa perfeita, mulher doce e presente nos eventos da comunidade. Entretanto, a devoção de Cathy ao lar não a deixa esquecer o seu desejo. Após resgatar Frank da prisão, o beijo dela pede algo mais, negado por Frank. Esse constrangimento se reforça adiante, quando suas amigas falam sobre sexo e apenas ela parece estar pouco à vontade.

Raymond Deagan substitui o jardineiro do casal, e entra na vida de Cathy no momento mais intempestivo. Negro nos anos 1950 e jardineiro, nada se espera dele de sensibilidade ou erudição. No entanto, Deagan representa a segurança e o amparo de Cathy nas dificuldades, surpreendendo-a e a conquistando gradativamente. Aos quarenta e um minutos de filme, Deagan enleva Cathy quando demonstra um conhecimento inesperado sobre arte moderna, antes imperscrutável para ela.

Outro elemento que reforça essa moral subjacente são os cenários. Aos cinquenta e três minutos de filme, Deagan atrai Cathy para um lugar que só ele conhece, uma floresta de folhas outonais, e a presenteia com uma flor rara. Aí, Cathy o reconhece como único, repelindo o preconceito e a superficialidade.

O reconhecido talento de Stefan Brand, protagonista de *Carta de uma Desconhecida*, não é suficiente para satisfazê-lo. A ânsia por colecionar amantes, mais a indiferença para com a carreira e oportunidades financeiras, o levam a abandonar a vocação. Aos trinta e seis minutos de filme, ele diz que “a minha vida tem sido

fácil. Minha música foi bem aceita. Às vezes é mais fácil agradar aos outros do que a nós mesmos”, indicando uma inadequação cujas razões são desconhecidas.

Tarde Demais para Esquecer é pródigo na moral oculta. Desde os primeiros minutos, Nick se apresenta como um conquistador inveterado e errante. Porém essa errância se justifica como uma inabilidade em decidir por dentre os vários talentos que possui (vemos em *Longe do Paraíso* que a sensibilidade à arte se relaciona a uma outra percepção das coisas, do mundo, própria de poucas pessoas). A errância dele também se justifica por não ter ainda “encontrado a mulher certa”, e não se demonstra nada até o encontro com sua avó, Janou.

Por outro lado, Terry destila sua verve ácida e seu sarcasmo desde o começo. Evita Nick até onde pode, mas o acaso os reúne insistentemente. Porém, após o encontro com Janou, Terry mostra ser uma mulher carente e apaixonada. Aliás, nesse encontro ela revela uma espiritualidade que será trabalhada no capítulo 2.4.

2.4 Elementos técnicos cinematográficos na produção do melodrama

Os filmes analisados apresentam pontos técnicos em comum, como a parcimônia na utilização de diferentes pontos de vista, a duração longa de cada cena se comparados a filmes da contemporaneidade de outro estilo, a menor variedade de planos, e minuciosidade na composição dos cenários. Essa colocação vale para filmes contemporâneos do gênero, representados por *Longe do Paraíso*.

Longe do Paraíso reproduz os melodramas familiares no tema e no estilo: a abertura do filme é composta de pinturas de folhas outonais, cuja imagem se funde ao cenário em que inicia a ação; um longo *travelling* desce das folhas das árvores em direção à praça onde está a protagonista. O título do filme aparece nesse cenário em fonte cursiva. Dessa maneira, o filme procura simular recursos recorrentes às produções do gênero, usando a fusão entre cenas, o *travelling*, e a suavidade sugerida pelo tipo de letra que

intitula a obra. O apuro no cenário, a música cujo ritmo acompanha o desenvolvimento dramático das seqüências e o figurino são outros elementos técnicos que o filme procura emular. Mas há recursos menos comuns presentes em *Longe do Paraíso*, como planos de detalhe, e raramente usados em *Palavras ao Vento* e em *Tarde Demais para Esquecer*.

Palavras ao Vento relata a decadência moral dos Hadley, família cuja fortuna se deve à extração de petróleo no Texas. O filme abre com várias cenas, em plano geral de um carro em alta velocidade, cujo ronco do motor é ensurdecedor. As cenas demonstram a onipresença dos Hadley na cidade, cujo nome está grafado em prédios e poços de petróleo. “Hadley” intitula mesmo a cidade onde se passa boa parte dos acontecimentos.

Ainda na seqüência de abertura, a figura atormentada de um homem aparece em primeiro plano. Os cabelos desgrehados, a gravata folgada, o terno amarrotado, o rosto ferido e, principalmente, a garrafa de bebida que ele verte nos dão uma idéia do seu transtorno mental. O tom da música é grave. Venta bastante, e as folhas se agitam nas ruas por onde ele passa. A ventania e as folhas agitadas adentram a casa, como para indicar a contaminação daquele lar pela tempestade psicológica do personagem. Lembramos que a *mise-en-scène* do melodrama integra o “modo do excesso” melodramático, reforçando o estado mental dos personagens.

Após o homem entrar na casa, ouve-se um tiro; ele cai, e uma mulher desmaia. A situação se coloca, e a atenção ao desenvolvimento da trama está garantida. Resta o *flashback* a que a história recorre para nos mostrar as razões de tamanho destempero.

Em seguida, sabemos se tratar de Kyle Hadley e de Lucy Moore, secretária da empresa. O envolvimento dos dois é mostrado em plano aproximado com frequência. O plano próximo focaliza os dois em momentos diferentes, como no táxi a caminho do aeroporto, ou na cabine de comando do avião. Nesses momentos, Kyle corteja e também se confidencia a Lucy, o que justifica a aproximação da câmera para um efeito de maior “intimidade”.

A seqüência de planos/contra-planos que acompanha a conversa também os focaliza separadamente, em plano fechado.

A seqüência seguinte ocorre no hotel, e representa bem o invasivo assédio de Kyle na tentativa de colocar Mitch (seu rival) para escanteio. Um plano geral do quarto que Kyle escolheu para Lucy tem cores indiscretas: as paredes são cor-de-rosa; um enorme vaso com dezenas de flores vermelhas adorna a sala; vasos menores enfeitam o quarto. Um *travelling* acompanha Lucy através da sala. Em segundo plano, aparece em cena um quarto cuja luz Kyle faz questão de acender, para realçar a cama de casal em segundo plano. Insistentemente puxando-a pelo braço para o quarto, para apresentar todo o luxo indiscreto que o dinheiro pode pagar, Kyle relega Mitch a coadjuvante. Mitch aparece no espelho de relance, caracterizando o personagem acessório que ele representa.

Essa seqüência mostra ainda a gaveta com roupas íntimas de mulher que Kyle abre. Através do olhar do personagem à sua acompanhante, e de sua fala (“Grande invenção o telefone, hã? Vejo-a em uma hora”), percebemos a insistência exagerada na sedução.

O principal recurso técnico que marca a transição entre as seqüências em *Palavras ao Vento* é o *fade* (fusão de imagens). Esse recurso compõe a “montagem invisível”, conjunto e recursos que compõem a gramática fílmica clássica. O *fade* acontece mesmo entre cenas de uma mesma seqüência nesse filme.

Já a evolução de um plano de conjunto ou americano para um plano aproximado marca o crescimento do grau de intimidade construído pelo diretor. Por exemplo, depois de Lucy rejeitar a “proposta” e abandonar o hotel, Kyle tenta reconquistá-la. No aeroporto, os dois são focalizados em plano americano, com sons de violinos ao fundo. A conversa tem tom de confidência, reforçado quando o plano se aproxima do casal ainda mais. O plano/contraplano (recurso comum para as cenas de conversa) é utilizado nessa conversa que fala do cansaço da vida de solteiro, de comportadas idas ao cinema, de filhos e de... casamento (instituição sagrada no melodrama, por excelência). A aceitação da proposta culmina

num beijo, acompanhado pelo aumento do volume da música, indicando o ápice dramático da cena.

À uma hora e vinte e cinco minutos, Lucy se sente carente após ser agredida por Kyle e procura conforto junto a Mitch. A aproximação entre ela e Mitch se constrói pelo tamanho dos planos: um plano de conjunto mostra Mitch e Lucy dentro do quarto dela, e em seguida a câmera os coloca em primeiro plano. Lucy o abraça, e seu anel de casamento brilha em primeiro plano, para nos lembrar do casamento daquela mulher e da contradição em cena, quando pede que Mitch não a abandone.

Como já insinuamos, os filmes de melodrama devem muito ao *mise-en-scène*. Marylee Hadley, irmão de Kyle, aparece pela primeira vez num vestido rosa, adornada por brincos e pulseiras douradas. Contrapõe-se, então, à vestimenta de Lucy, menos adornada e composta de cores mais sóbrias.

A impressão de realidade, tão cara aos filmes clássicos, é registrada de outras formas. Os *travellings* conferem naturalidade na transição entre as cenas. Por exemplo: um belo *travelling* em *plongée* (enquadramento de câmera que capta o objeto de um ponto superior) captura a entrada da mansão em plano de conjunto, durante festa na mansão Hadley. A câmera desliza suavemente até o salão onde ocorre a festa e destaca Marylee também em um plano de conjunto, a qual olha para os lados em busca de alguém. Estes são recursos sutis na construção do filme enquanto realidade, e não enquanto interpretação.

Em *Tarde Demais para Esquecer*, a letra da música de abertura trata de um caso amoroso, e dá logo o tom do filme. A música, melodiosa e suave, mantém congruência com a letra cursiva dos créditos e do título do filme, e também com o cenário idílico de uma Nova York sob a neve. Dada a experiência do espectador com filmes em geral, sabe-se que o filme versará sobre um (des)encontro amoroso, um amor intenso que surgiu à primeira vista.

A atuação do *melos* (ou a música, o diferencial do melodrama para outros gêneros na época de seu surgimento) constrói a empa-

tia do espectador com os personagens, em momentos de afeição. Um momento sublime acontece aos quarenta minutos, na exposição da música-tema. Nick, Janou e Terry aparecem em plano geral na sala de Janou, próximos ao piano. Janou começa a tocar a música-tema e, alternadamente, olha para Nick e Terry. Os planos se aproximam, e depois os personagens se mostram bastante próximos da câmera, sugerindo maior intimidade com o espectador.

Como se trata de um melodrama hollywoodiano clássico, a passagem de uma seqüência para outra se faz com suavidade. A passagem entre as cenas é quase sempre feita através de *fade*. Esse recurso, aliás, é comum aos filmes do gênero, reforçando a suavidade com que as situações se sobrepõem.

Aliás, recursos fílmicos mais diversificados, como alternância de enquadramento, utilização da profundidade de campo e plano de detalhe são pouco usados em *Tarde Demais para Esquecer*. O maior reforço técnico cinematográfico na caracterização do melodramático se origina do figurino e da cenografia.

Por exemplo, a retratação da casa de Janou, avó de Nick: inicialmente, um plano geral do porto mostra o trabalho dos pequenos pescadores dessa cidadezinha do mediterrâneo. Em seguida, outro plano geral mostra a cidade vista do alto de uma ladeira, com crianças brincando em primeiro plano, e a charrete do casal de protagonistas surgindo ao fundo. Outro plano geral foca os habitantes colhendo verduras, com uma pequena igreja ao fundo. Depois, através de *fade* surge um jardim situado no topo da cidade: a bela vista do litoral e o canto dos pássaros reforça a condição de bucólico e de “divino”, expressa por Terry. A presença da capela ratifica a inserção deles em “outro mundo”, para Terry.

A inserção em outro mundo, o mundo dos céus, é enfatizada diversas vezes em *Tarde Demais para Esquecer*. Assim, o encontro do casal é marcado no topo do Empire State, por ser “a coisa mais próxima do céu que temos em Nova York”. As referências ao edifício são, por vezes, oníricas: sua imagem aparece refletida num vidro, fitada por Terry em contra-plongée como alvo a alcan-

çar; ou, em outro momento, visto por cima dum avião, dentre as nuvens, como nas brumas incertas de um sonho.

As representações fílmicas alcançam a beatitude de Terry. Essa sua característica se reforça, tecnicamente, na capela: quando Nick a adentra, Terry reza ajoelhada, em *plongée*, diante da imagem de uma santa. Terry é iluminada frontalmente, como se a santidade a iluminasse, e usa um chapéu como em recato ao momento.

O jogo de cena também pode reforçar o estado mental dos personagens. À uma hora e vinte de filme, o céu límpido e ensolarado se converte numa noite repleta de relâmpagos, trovões e chuva torrencial. O sentimento de desprezo e de ira de Nick com o abandono de Terry se reforça com o cenário e os efeitos de som.

Elementos simbólicos aparecem com força em momentos de impasse entre o dever social e o desejo. Aos quarenta e sete minutos de *Tarde Demais...*, Terry fita o mar a partir de sua cabine. A solidão é realçada pela *mise-en-scène*, pois Terry está espremida no canto direito da tela, com o restante do campo vazio. Não há monólogo, apenas o silêncio pensativo da protagonista, cuja indecisão amorosa é simbolizada pela foto do seu namorado.

Em *Longe do Paraíso*, *mise-en-scène* similar acontece quando Frank está num bar gay e fita os outros homens do recinto. Elementos do cenário como estátuas de homens em poses viris, e a presença exclusivamente masculina na sala, mais a câmera subjetiva e oscilante, acentuam o impasse de Frank entre manter as aparências ou ceder ao desejo. O destaque à sua aliança de casamento na cena aumenta o impasse.

A aliança reluz em dois momentos, sempre em primeiro plano: enquanto Frank fita o beco em que o casal gay entra, e dentro do inferninho, enquanto fita outro homem. Ou seja, em momentos de indecisão.

A incongruência da realidade edulcorada sugerida por *Longe do Paraíso* se evidencia na justaposição das seqüências. Elas se contradizem, para evidenciar a diferença entre realidade e aparência. A seqüência descrita no parágrafo anterior é suplantada

por um *fade* que revela a reação de Cathy e suas amigas à matéria do *Weekly Gazette*, que diz que “atrás de todo homem há uma grande mulher”. Anteriormente, a seqüência em que Frank adiciona, escondido, bebida ao seu café, revelando insegurança, precede a seqüência em que Cathy é retratada como esposa perfeita nas fotos para o *Weekly*.

Entretanto, *Carta de uma Desconhecida* apresenta uma maleabilidade maior no manejo da câmera e na fluência dos planos. A lente percorre suavemente a profundidade de campo, com uma freqüência maior do que em *Tarde Demais...* e *Palavras ao Vento*. Nestes, a câmera se mantém estática em grande parte do tempo.

A vertigem de *Carta de uma Desconhecida* dá uma tridimensionalidade que os outros filmes não têm. Por exemplo, aos sete minutos Lisa olha para o apartamento de Stefan a partir do térreo; a câmera é subjetiva, e representa o olhar da personagem. Nesse momento Lisa se balança numa rede, sendo que a imagem também balança. Em outro momento, Stefan observa as fotos de seu filho com uma lente de aumento, sendo que o espectador compartilha dessas imagens ampliadas.

Percebe-se a intenção de utilizar o *travelling* para evitar o corte de imagens. Esse recurso, como já foi colocado, prioriza a fluência das cenas. Os movimentos são vertiginosos, como se tratassem uma valsa imagética. Outros elementos, como o *fade*, a iluminação gradual e a fumaça, tornam *Carta de uma Desconhecida* ainda mais detalhista e refinado que as outras obras deste trabalho.

2.4.1 Vitimização do personagem

A vitimização dos personagens é um dos pressupostos do melodrama. No melodrama canônico, a vitimização acontece durante quase a totalidade dos atos, ocorrendo uma reviravolta apenas no fim, com o grande triunfo sobre o Mal.

Porém, conforme já colocado, a vilania não se coloca como o principal obstáculo ao desejo dos personagens nos filmes anali-

sados. O acaso define o sofrimento deles, seja através do destino (o atropelamento fortuito da protagonista em *Tarde Demais Para Esquecer*, a esterilidade que põe à prova a masculinidade do personagem e o desequilibra emocionalmente em *Palavras ao Vento*), da criação (o falecimento da mãe enseja o desvio de personalidade em *Palavras ao Vento*) ou da moral da época (a repressão social castradora em *Longe do Paraíso*).

A vitimização deve alimentar a empatia com o espectador, e para isso são necessários alguns recursos técnicos. Por exemplo, em *Palavras ao Vento*, Kyle Hadley é o personagem escolhido para sofrer. A competição com Mitch, seu irmão de criação, mais forte, bonito e com maior poder de decisão junto aos Hadley, coloca Kyle numa posição de inferior quanto a sua virilidade. Kyle sucumbe quando se vê estéril, pois enxerga num filho a reafirmação de sua masculinidade.

A conversa que Kyle tem com o médico, em que é revelado não haver “nada de errado com Lucy”, inicia-se em plano aproximado, avançando para um primeiro plano. O diálogo é feito em plano/contra-plano. Quando o médico sai, Kyle se volta e uma panorâmica acompanha seu olhar, mostrando um plano geral em que Mitch e Lucy dançam juntos. A câmera subjetiva nos leva a criar empatia com Kyle, que aparece só no quadro, em silêncio com sua dor e seu sentimento de inferioridade.

A seqüência em que se revela a esterilidade de Kyle começa com um plano aproximado aos 49 minutos de filme, e evolui para o primeiro plano. O diálogo é feito em plano/contra-plano e, quando a esterilidade é enfim revelada, uma música começa a tocar. A cena corta para Kyle em plano americano, que se levanta e sai do bar, estático, avançando em direção à câmera. Na saída do estabelecimento aparece uma criança sorridente. O volume da música, grave, sobe até atingir o ápice, coincidindo com o sofrimento do personagem.

Em *Longe do Paraíso* a vitimização se dá pela reprovação social, e portanto se constrói através do olhar do outro. A seqüência em que Cathy conversa com Raymond no museu é pródiga de

cenar de reprovação alheia: um plano de conjunto mostra o casal sendo observado pelo fotógrafo e pela repórter do *Weekly Gazette*. Essa cena não é gratuita, pois os observadores estão em primeiro plano, e o fotógrafo está inclinado para observar melhor, demonstrando o interesse em acontecimento tão “chocante”.

Outro plano de conjunto enquadra Cathy saindo do mercado, e no quadro uma transeunte a observa. Na cena seguinte, duas senhoras conversam e olham para o lado, obviamente fitando Cathy. Ainda na seqüência, uma cena mostra uma senhora em primeiro plano, que os fita de soslaio com semblante grave e meneia a cabeça, para ouvi-los melhor.

A seqüência em que o casal se encontra na sorveteria reforça o desprezo da sociedade pelo relacionamento inter-racial. As cenas que compõem a seqüência justapõem imagens dos clientes da sorveteria e o casal, desenvolvendo uma montagem paralela que se efetiva na interferência do sorveteiro, criando uma situação de “eles” contra “nós”.

3 Considerações finais

Essa investigação preliminar sobre o melodrama no cinema clássico norte-americano espera ter analisado o objeto em suas estruturas narrativas e técnicas, ou seja, a partir da trama dos fatos e da captação dessa trama em imagens fílmicas. A conceituação do melodrama e as características do melodrama canônico, mais a importância do melodrama na contemporaneidade, serviram para desmistificar a aura de gênero “água com açúcar”, repleto de sentimentalismo fácil e situações inverossímeis.

Algumas dessas características foram identificadas nos filmes, e exemplificadas com excertos deles. Dentre essas características, o subcapítulo dedicado à **moral oculta**, ou a motivação subjacente dos personagens, destaca o seu verdadeiro ânimo.

Abordamos também a representação fílmica da narrativa melodramática com a análise de cenas e seqüências, e de seus elementos componentes como a música e a *mise-en-scène*. Esses

elementos são utilizados na **vitimização dos personagens**, cujo status depende do uso calculado de planos, *travellings*, câmera subjetiva.

Então, concluímos que os melodramas do período apresentam características canônicas, das quais se destacam a moral oculta e a vitimização. Porém o tempo atenuou alguns pontos originais do gênero, como a vilania e o excesso (este, limado na cenografia, na histeria dos personagens e na inverossimilhança de situações).

Dessa forma, esperamos que o trabalho seja válido para a análise de filmes do mesmo período e gênero, bem como para produções melodramáticas como um todo. Também não descartamos o uso deste projeto para a confecção de obras com o modo de realização que descrevemos aqui.

4 Referências bibliográficas

ARNHEIM, Rudolf. Escolas e estilos. In: *A Estética do Cinema*. Lisboa: Editora Paradiso, 1957. p. 67-71.

AUMONT, Jacques (org). *A Estética do Filme*. Campinas: Papyrus Editora, 1995.

BARBOSA, André Schaer. *A Poética do Cine-Terror: Um Estudo sobre a Produção do Medo*. 1996. 52 f. Monografia (Graduação em comunicação – Habilitação em Jornalismo) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

BROOKS, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, and the Mode of Excess*. New Haven e Londres: Yale University Press, 1985.

BYARS, Jackie. Melodrama and Film Studies. In: *All That Hollywood Allows: Re-Reading Gender in 1950s Melodrama*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1991. p. 13-24.

- COSTA, Antonio. *Compreender o Cinema*. 2ª ed. São Paulo: Globo, 1989.
- FRANÇA, Cândida Lemos. *A Poética do Terror na Série “A Hora do Pesadelo”*. 1996. 96 f. Monografia (Graduação em Comunicação – Habilitação em Jornalismo) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador.
- LANG, Robert. *American Film Melodrama: Griffith, Vidor, Minelli*. Princeton: Princeton University Press, 1989.
- LUBISCO, Nídia M. L.; VIEIRA, Sônia Chagas. *Manual de Estilo Acadêmico: Monografias, Dissertações e Teses*. 2ª ed. Salvador: EDUFBA, 2003.
- MARTIN, Marcel. *A Linguagem Cinematográfica*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.
- SARAIVA, Leandro; CANNITO, Newton. *Manual do Roteiro: ou Manuel, o Primo Pobre dos Manuais de Cinema e TV*. São Paulo: Conrad, 2004.
- TODOROV, Tzvetan. *As Estruturas Narrativas*. 2ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1970.
- VALÉRY, Paul. Primeira Aula do Curso de Poética. In: *Variedades*. São Paulo, Iluminuras, 1991.
- VANOYE, Francis, GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a Análise Fílmica*. 2ª ed. Campinas: Papyrus Editora, 2002.
- WELLEK, René; WARREN, Austin. Gêneros literários. In: _____. *Teoria da Literatura*. 2ª ed. Lisboa: Publicações Europa-América, 1971. cap. XVII, p. 286-299.
- XAVIER, Ismail. *O Olhar e a Cena: Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues*. São Paulo: Editora Cosac e Naify, 2004.

5 Filmografia

OPHULS, Max. *Letter From an Unknown Woman*. 1948, EUA.

SIRK, Douglas. *Written on the Wind*. 1956, EUA.

MCCAREY, Leo. *An Affair to Remember*. 1957, EUA.

HAYNES, Todd. *Far From Heaven*. 2002, EUA.

6 Anexos

Letter From an Unknown Woman, EUA, 1948.

No século 19, em Viena, Lisa Berndl, uma adolescente tímida, apaixonou-se perdidamente por Stefan, pianista famoso, e mulherengo. Já adulta, ela se entrega a ele, que logo parte para uma turnê sem saber que a engravidara. Os dois se re-encontram anos depois, mas ele não a reconhece. Ao som de Liszt, Wagner e Mozart, Max Ophüls realizou um melodrama inesquecível, arquetípico do gênero. Baseado no romance de Stefan Zweig.

Direção: Max Ophuls

Roteiro: Howard Koch

Produção: John Houseman

Elenco: Joan Fontaine (Lisa Berndl); Louis Jourdan (Stefan Brand); Mady Christians (Mrs. Berndl); Marcel Journet (Baron Johann Stauffer)

Duração: 86 min.

Written on the Wind, EUA, 1956

Esta obra do diretor Douglas Sirk conta a história da decadência moral dos Hadley, família magnata do petróleo texano. Na trama, chocam-se as vontades de Kyle Hadley, um playboy alcoólatra e auto-destrutivo; Lucy Moore, a devotada esposa do magnata; Mitch Wayne, seu melhor amigo na

infância e rival amoroso; e Marylee Hedlay, sua irmã ninfomaníaca.

Direção: Douglas Sirk

Roteiro: George Zuckerman

Produção: Albert Zugsmith

Elenco: Rock Hudson (Mitch Wayne); Lauren Bacall (Lucy Moore Hadley); Robert Stack (Kyle Hadley); Dorothy Malone (Marylee Hadley); Robert Keith (Jasper Hadley).

Duração: 99 min

Far From Heaven, França/EUA, 2002

Hartford, Connecticut, 1957. Cathy Whitaker (Julianne Moore) é uma dona de casa que leva uma vida aparentemente perfeita, pois tem filhos, um dedicado marido, Frank (Dennis Quaid), e a possibilidade de ascensão social. Mas um dia tudo cai por terra quando Cathy, ao ir ao escritório de Frank, o vê beijando outro homem. Abalada com o acontecimento, Cathy busca conforto junto a Raymond Deagan (Dennis Haysbert), um jardineiro negro. A aproximação dos dois causa desconfiança junto a vizinhança.

Direção e roteiro: Todd Haynes

Produção: Christine Vachon e Jody Patton

Elenco: Julianne Moore (Cathy Whitaker); Dennis Quaid (Frank Whitaker); Dennis Haysbert (Raymond Deagan); Patricia Clarkson (Eleanor Fine); Viola Davis (Sybil)

Duração: 107 min

An Affair to Remember, EUA, 1957

Nick Ferrante e Terry McKay se conhecem em um transatlântico e apaixonam-se perdidamente. Apesar de ambos estarem comprometidos com outras pessoas, eles concordam em se encontrar daí a seis meses no Empire State Building,

caso mantenham o mesmo sentimento. Mas um trágico acidente impede tal encontro e seu futuro toma um rumo emocionante e incerto.

Direção: Leo McCarey

Roteiro: Delmer Daves , Donald Ogden Stewart , Leo McCarey , Mildred Cram

Produção: Jerry Wald

Elenco: Cary Grant (Nickie Ferrante); Deborah Kerr (Terry McKay); Richard Denning (Kenneth Bradley); Neva Patterson (Lois Clark); Cathleen Nesbitt (Grandmother Janou)

Duração: 119 min