

“O melodrama é um fenômeno global” Entrevista com Ben Singer

“The melodrama is a global phenomenon” Interview with Ben Singer

Por **Denilson Lopes**

Doutor em Sociologia pela UnB e professor dos cursos de graduação da Escola de Comunicação da UFRJ e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da mesma instituição.

Por **Igor Sacramento**

Doutor em Comunicação e Cultura pela UFRJ e realiza pós-doutorado na mesma instituição, ministrando disciplinas para os cursos de graduação e pós-graduação.

Por **Mariana Baltar**

Doutora em Comunicação pela UFF e professora do Departamento de Cinema e Vídeo e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da mesma instituição.

ACEITO EM: 25/06/2014

ENTREVISTA

A entrevista desta edição foi realizada com o Ben Singer, professor do Departamento de Comunicação e Artes da Universidade do Wisconsin-Madison. É autor do livro *Melodrama and Modernity: Early Sensational Cinema and its Contexts* e organizador do livro *American Cinema of the 1910s: Themes and Variations*. Na entrevista, Singer apresenta sua mais recente pesquisa e questiona até que ponto a recorrência de recursos estilísticos melodramáticos na cultura audiovisual de diferentes países pode garantir a existência de padrões universais nesse tipo de produção simbólica. O especialista em história do cinema reflete sobre as implicações do melodrama global para entender culturas populares transnacionais e explora a consequente necessidade de reconceituar o melodrama e suas origens.

Ela foi realizada no dia seguinte à aula inaugural ministrada por Singer, em 19 de março. Intitulada “O Melodrama Transcultural”, a palestra teve como objetivo apresentar ao público brasileiro o novo projeto de pesquisa do professor norte-americano sobre como os diferentes tipos de produção cinematográfica melodramática ao longo do mundo permite pensar não apenas as tensões entre o local e o global, mas também o particular e o universal. Singer reconhece o quanto é polêmico abordar o

universal ou o natural no âmbito das Ciências Humanas e Sociais, mas acredita que não se deve expandir a noção de cultura ao ponto de se desconsiderar a existência do biológico além do cultural.

Mariana Baltar: Como surgiu a ideia do seu atual projeto de pesquisa, sobre o melodrama global? E quais as relações dele com a sua pesquisa sobre as relações entre melodrama e modernidade?

BS – O meu interesse em estudar o melodrama está relacionado a uma experiência de pesquisa documental. Eu estava numa biblioteca, pesquisando jornais da década de 1910, e me deparei com um número enorme de anúncios, resenhas e comentários sobre filmes. Chamou-me muito a atenção duas classificações de filmes nas paradas da época: os melodramas e as histórias lacrimosas (*sob stories*). Indaguei-me: mas não são a mesma coisa? Então, a partir daí, comecei a investigar os significados de melodrama no contexto dos anos 1910. Percebi que haviam muitos significados, diferentes tradições, múltiplas formas de produção, diferentes histórias e temáticas. Eu comecei a me dar conta de que o melodrama tinha uma estrutura narrativa não clássica. Em comparação com a estrutura de causa-e-efeito lógico da narrativa clássica, o melodrama tem muito mais tolerância, ou mesmo uma preferência, por coincidência ultrajante, implausibilidade, plotagem complicado, resoluções *deus ex machina*, com as cordas episódicas de ação, em que muitos eventos se dão juntos, do que é capaz de ser mantido em linha por uma cadeia de causa e efeito ou progressão narrativa. Às vezes, os jornais utilizam o termo melodrama vitoriano, mas não creio que seja correto, pois diz respeito apenas a um país. Ainda estamos buscando um bom termo. Vamos pensar o melodrama como uma história como um contraste moral, com formas expressivas histriônicas, com grande oratória e com um sensacionalismo espetacular. *Melodrama and Modernity* teve o objetivo de traçar as características e o impacto da forma melodramática no cinema, analisando como uma tradição teatral migrou para o cinema e como o cinema se apropriou dela, a alterou, bem como o que reteve dela. Há muitas diferenças. Destaco, por exemplo, no livro, que há um conjunto de filmes melodramáticos que contam com heroínas extremamente forte, às vezes, superpoderosas, que salvam homens fracos de situações perigosas. Isso é muito diferente dos papéis femininos na tradição teatral. Enquanto eu argumento que tanto o positivo (empoderamento) e o negativo (vitimização) no melodrama refletem a emoção e os medos da transformação do positivo em negativo, o aspecto positivo é mais convincente, uma vez que assimila uma estratégia comercial deliberada por parte dos estúdios de envolver as mulheres com estes filmes. O lado negativo, a vitimização recorrente da heroína, é menos revelador como a importância cultural desta tendência é complexamente interligados com uma convenção melodramático básicas relativas à violação da inocência e sua função no desenvolvimento da polarização moral do texto, uma condição necessária para melodrama. É preciso entender o melodrama no cinema como parte de uma longa tradição de cultura visual, de narrativas literárias, de estéticas, técnicas e gostos culturais. A minha pesquisa recente procura não apenas ampliar o escopo da análise, observando as múltiplas configurações do melodrama no cinema pelos diversos países do mundo e o desenvolvimento de estruturas narrativas comuns. Há muitas semelhanças entre o melodrama produzido em Hollywood, em Bollywood, em países da América Liana, da Ásia, da Europa, da África. Existem coincidências entre tradições cinematográficas que não podem ser explicadas pela influência de Hollywood. Há maneiras bastante semelhantes de narrar, de atuar, de emocionar em filmes de diretores que nunca se conheceram ou

assistiram aos filmes do outro. São acontecimentos, à primeira vista, implausíveis. A categoria de melodrama global está sendo desenvolvida para analisar a manifestação de diferentes tipos de melodrama, mas, ao mesmo tempo, reconhecendo o que neles há de comum. Estou buscando, particularmente, observar essa transnacionalização do melodrama no contexto da década de 1950, antes da aceleração dos fluxos informativos, econômicos e migratórios que vivenciamos mais recentemente. Não interesse os filmes mais marcadamente melodramáticos, como *Titanic*, mas especialmente aqueles mais obscuros, menos conhecidos. Eu gostaria, com esse projeto, contribuir com fundamentos analíticos para estudiosos de cinema, particularmente preocupados com as diversas formas melodramáticas tornadas filmes.

MB: Um dos aspectos que chama atenção em seu livro *Melodrama and Modernity* é a consistente pesquisa documental em arquivos, trazendo, além de filmes, material da imprensa, desenhos, caricaturas, quadrinhos, cartazes, livros da época. Você está pensando em aplicar a mesma metodologia à nova pesquisa?

BS – Eu gostei muito para aquele livro fazer uma história visual do melodrama. Foi muito interessante, naquele momento, fazer uma arqueologia do melodrama, do termo, de suas formas e manifestações, considerando ainda como ele aparecia em outras narrativas midiáticas da época. Essa pesquisa me permitiu ter visão de conjunto sobre o fenômeno e suas implicações estético-culturais. Agora, nessa pesquisa sobre o cinema melodramático global, meu interesse está mais detido aos filmes. Seria muito mais difícil fazer uma pesquisa histórica daquela natureza, considerando que não estou mais lidando com uma tradição cinematográfica (a norte-americana), mas com o cenário global de produções cinematográficas melodramáticas. Por isso, a maior parte do trabalho documental está focado em cartazes de divulgação, anúncios na imprensa, reprodução de quadros e cenas de filmes. Portanto, certamente, haverá no livro que estou produzindo sobre o assunto centenas de imagens. Mas não haverá a busca pela precisão histórica local. O que está sendo mais interessante investigar agora é são os filmes e a estrutura narrativa melodramática que se repete.

MB: Outro aspecto interessante no seu livro é a investigação sobre como os diferentes usos da categoria melodrama imprimem a ela múltiplos significados. Você está ainda preocupado com isso ao analisar o melodrama cinematográfico global?

BS – De certa forma, sim. Há muitas problemáticas nessa questão. A maior parte dos filmes realizados são melodramáticos. Reconhecer ou afirmar isso não é suficiente para responder sobre a definição do que é o melodrama no cinema. O melodrama é tão aberto, vasto, mutante, que é muito difícil estabelecer um conjunto estável de características. O modo como eu lido com isso está no fato de manter uma definição aberta de melodrama. Em relação a suas manifestações globais, estou interessado em demonstrar as emoções envolvidas, particularmente as formas de simpatia e de antipatia presentes. Nesse projeto em particular, o objetivo é estudar as manifestações de simpatia e antipatia, tristeza e alegria, e analisar como as narrativas gerenciam o pathos. Se você me pergunta se o melodrama é diferente nos diferentes países, eu diria que obviamente sim. Mas todas essas produções continuam sendo melodramáticas. Essa é a grande questão. É algo que, no entanto, não vem ganhando interesse acadêmico. Se eu dou curso intitulado “Melodrama no Cinema”, os alunos não se in-

screverão. Há um sendo comum que associa ao melodramática ao exagero emocional, ao histriônico, ao excesso, à atuação não realista. Agora, se eu intitulo o curso como “Filme e Emoção”, haverá certamente um número grande de interessados. Isso tem a ver com o desconhecimento sobre o que o melodrama é e as múltiplas possibilidades analíticas do termo. É um sintoma de que a definição generalizada do gênero está relacionada a características comuns. Mais do que isso, a análise do melodrama no cinema deve considerar também o que há de comum é o gerenciamento das emoções. Quais técnicas e estratégias são utilizadas para produzir o melodrama cinematográfico? É preciso, também, reconhecer que o melodrama em alguns países é um padrão narrativo importado. Há pesquisadores que acreditam que o melodrama é resultado de um processo de dominação cultural. Y. E. Yueh-yu, pesquisadora chinesa, afirma que o melodrama cinematográfico em seu país foi um padrão narrativa colonialmente imposto, distorcendo a percepção das pessoas, os gostos originais, as tradições. Eu discordo do argumento dela, porque ela não apresenta evidências para a existência desse efeito. Além disso, o padro melodramático é algo extremamente impreciso. Ele é fruto de múltiplas hibridações culturais. Não importa o tipo de padrão apropriado. O importante é observar que o termo é usado em diversos países do mundo, na Índia e no Brasil. Não importa a fonte do melodrama, mas fundamentalmente como se manifesta tal padrão narrativo.

Igor Sacramento: Outra das contribuições de *Melodrama and modernity* está na explanação de que o melodrama cinematográfico não é necessariamente realista ou antirrealista. Nesse sentido, você demonstra que as sensações de medo, vulnerabilidade e suspense, por exemplo, estão associadas à classe trabalhadora. O melodrama cinematográfico contemporâneo continua se relacionado a mesma classe social? Se não, a quais formas de estratificação social se refere?

BS – Nos últimos anos, eu tenho mudado a minha perspectiva sobre o assunto. Ainda considero que há relações entre condições sócio-demográficas com as narrativas melodramáticas. Isso aparece no melodrama no fato de ação se desencadear a partir de forças externas. É muito comum ainda a oposição entre riqueza/maldade e pobreza/bondade. Venho observando que quanto maior e mais robusta classe trabalhadora de um país maior é a sua tradição melodramática. Essa é uma tendência muito forte ainda. No entanto, agora, o que está mais me interessando é observar o melodrama no cinema como uma engenharia das emoções. O tipo de engenharia emocional produzida pelo melodrama afeta o sistema emocional humana. Não quero dizer que as emoções estão para além da cultura, mas quero observar as articulações de emoções humanas tão basais que elas podem ser pensadas como universais. É claro que tais emoções são acionadas em específicos momentos histórico-sociais, mas elas são as mesmas emoções (o medo, o amor, a compaixão). Se estou enfatizando o pathos, como a habilidade para sentir simpatia e tristeza em relação a outras pessoas, estou buscando investigar o quanto o melodrama incorpora o *pathos* à ação. Acho que essa estrutura emocional envolvida no melodrama está relacionada ao processo evolutivo humano. Existem muitas tradições de melodrama, mas há um padrão robusto globalmente compartilhado que nos faz ter simpatia pelos heróis e odiar o vilão. E, mais do que isso, podemos facilmente reconhecer heróis e vilões pela engenharia emocional desse gênero, ultrapassando as barreiras linguísticas, geográficas e culturais dos produtos melodramáticos. A indignação, a raiva, o ódio são algumas das emoções trabalhadas pelo melodrama. Elas fazem parte de uma estrutura universal de

lidar com a vida. Atendo-me à sua pergunta sobre a relação do melodrama com a classe trabalhadora, eu diria que há indicações que demonstram que os melodramas lidam com forças sociais que estão fora do controle individual. Isso, certamente, faz com que o melodrama ainda tem correlações sociais com a classe trabalhadora. Mas, por outro lado, é preciso considerar que no melodrama há algo que está para além da cultural. Embora as configurações culturais formatem os variados tipos de melodrama, existe nas emoções gerenciadas uma dimensão universal, que é necessariamente motivada política ou economicamente. Ainda há filmes que são melodramáticos, mas não chamados de melodrama. Melodramas são filmes que nos comovem sentimentalmente. Eles lidam com situações que envolvem relacionamentos, narrativas de superação, violência, segredos familiares, demandas e expectativas amorosas, dificuldades familiares, obrigação ao sofrimento, amores não correspondidos ou impossíveis de serem concretizados. Estes são alguns dos mais recorrentes temas melodramáticos que ainda são materiais para a produção de filmes, até mesmo para filmes artísticos que não se reconhecem como melodramáticos.

IS: Você está pensando o melodrama como relacionado às estruturas emocionais básicas dos seres humanos (raiva, amor, medo). Gostaria propor uma reflexão ao contrário dessa: será que o melodrama não é capaz de moldar o modo como nós nos emocionamos, sofremos, choramos, sentimos piedade? As narrativas melodramáticas no teatro, no cinema e na televisão não podem ter se tornado dispositivos culturais de construção de identidades, práticas e condutas?

BS – Sua questão é muito interessante. Eu acho que é uma pergunta de pesquisa. Acho que se trata de algo que deve ser investigado. A pergunta, de fato, é sobre até que ponto a mídia influencia os protocolos de expressão das emoções humanas e os padrões de comunicação de um grupo social específico. Eu me indago agora: será que uma civilização muito expressiva, que chora para demonstrar tristezas, ri em situações relaxadas, conta com muitos gestos, é muito falante, exagerada, apenas reproduz os padrões de expressividade ou os cria? Eu estou inclinado a pensar que os filmes melodramáticos não são fortes o suficiente para governar padrões de expressões humanas. Por outro lado, acredito que o melodrama oferece modelos a partir dos quais as pessoas podem se identificar e se projetar na vida social. A imagem da diva, por exemplo, é um caso bem interessante dessa relação do melodrama com a vida social. Eu acredito que alguns modelos de histrionismo e rompante emocional podem ser construídos pelos filmes e pela mídia em geral e que pessoas podem se basear consciente ou inconscientemente neles para se expressarem, mas há padrões preexistentes de expressividade que são muito mais modeladores do que a mídia. Há um certo grau de expressão da emoção em filmes que merecem ser diferenciados. Um filme japonês não é tão histriônico quanto um mexicano. Certamente, isso tem a ver com as normas e especificidades sociais que modelam as emoções humanas em cada sociedade.

Denilson Lopes: Minha questão é bem simples: o que é melodrama global? Faça essa pergunta, porque observo que você afirma que o melodrama é uma expressão que variada de acordo com os seus curso. Já a conceituação do melodrama global, não me parece muito clara como ela poderá ser útil para a sua investigação.

BS – Não um conceito satisfatório. Você pode dizer melodrama mundial, melodrama transcultural ou melodrama global. Nenhum desses é plenamente satisfatório para explicar as formas de expansão das narrativas melodramáticas ao longo do mundo em

diferentes épocas. O termo global conectado ao melodrama apenas quer dizer que o melodrama é um fenômeno global. O melodrama é realizado em diferentes países, em diferentes tradições cinematográficas. Ele viaja por várias nações, torna-se tão distinto e ao mesmo tempo específico. Essa circulação de uma estrutura narrativa tão aberta como o melodrama me interessa para demonstrar o quanto há de relações transculturais na produção de melodramas cinematográficas. Há fusões culturais que caracterizam o melodrama global: a produção global, o trânsito e o comércio globais e as transposições globais. Por transposições globais, entendo que são as narrativas ou parte de narrativas que são elaboradas numa cultura e refeitas em outra. O que mais me interesse mais com esse caracterização não é a conceituação mais apontar para o fenômeno da circulação global. Nesse caso, global não está direta ou exclusivamente relacionado ao texto ou discurso fílmico, mas há dinâmica de circulação, comercialização e produção de melodramas ao redor do mundo.

DL: Fiquei como uma impressão na sua palestra de que a noção melodrama global é utilizada de modo trans-histórico. Parece-me que você está pulando de uma temporalidade para outra, de uma espacialidade para outra, sem considerar a especificidade local de cada uma das produções. A experiência de globalizar o melodrama é particular de qual momento? Há diferenças na transposição do melodrama no cinema moderno, no cinema clássico, no cinema contemporâneo?

BS – Essa também uma pergunta que só poderá ser respondida com uma pesquisa empírica. É uma pergunta interessante, bastante interessante, mas não é uma sobre a qual eu venho me detendo diretamente. Quando eu digo trans-histórico, não estou desconsiderando as especificidades culturais, locais, socioeconômicas, históricas de uma determinada produção. A minha questão é que há algo nessa produção que transcende ao contexto. Eu frequentemente me deparo com diversos filmes extremamente semelhantes, em termo de conteúdo, narrativa ou forma, mesmo sendo de diretores que nunca se conheceram. Isso coloca duas formas de resposta: uma é afirmar que isso se dá por afirmar que o protótipo de Hollywood é tão forte que determina as formas de produção cinematográfica e a outra está relacionada ao fato de que as narrativas melodramáticas gravitam ao redor de questões e acontecimentos comuns da experiência humana (sofrimentos, traições, mortes, amores, explorações, sacrifícios).

DS: Você explica a presença de filmes similares em países tão distintos a partir do pressuposto de que há as emoções universais. No contexto contemporâneo, tornou-se, no mínimo, incomum considerar o natural ou o biológico. Por que você voltou a esse argumento acerca das emoções universais que parece tão antigo?

BS – A sua pergunta é muito próxima dos Estudos Culturais. Você trabalha com a ideia de que os filmes, como outros produtos artísticos e da mídia, podem ser usados, interpretados, consumidos, reconhecidos a partir de suas próprias configurações culturais e das relações com outras culturais. Eu não sei se isso explica as semelhanças entre os filmes. O que explica, para mim, é o fato de termos emoções naturais básicas que todos nós – seres humanos – compartilhamos. É claro que o biológico é culturalmente moldado, retrabalhada, reconfigurado. Mas não podemos negar a universalidade de certas emoções e condutas. É verdade que as diferentes culturais tem diferentes perfis de expressividade e de padrões de emoções, mas essas inflexões e articulações

específicas tem como base a universalidade de determinadas emoções. As Ciências Humanas enfatizaram a perspectiva do construtivismo social e o poder da cultura por vários motivos – e todos são nobres (o racismo, o sexismo, a homofobia e todas as formas de preconceito baseados ou alegados como baseados em diferenças biológicas) –, mas isso não pode impedir que observemos os limites da cultura. Nem tudo é cultural. A cultura também é determinada, seja pela economia ou pela biologia. É preciso reintroduzir a dialética ao se pensar cultura e natureza. Passamos a acreditar que até mesmo o natural é cultural. Se por um lado isso é libertador das opressões sociais, morais, preconceituosas, por outro, nos impede de observar a tensão entre cultura e natureza e as múltiplas determinações entre essas dimensões da vida humana, fundamentalmente interconectadas e híbridas entre elas. É muito importante que consideremos que as pessoas são diferentes e que nos assemelha é o fato de sermos diferentes, mas não há estruturais universais, além do cultural, que caracterizam o humano? Eu entendo que a minha postura é polêmica.

DL: A ideia de universalidade foi usada de tantas formas perigosas (para justificar a repressão, a morte, o genocídio) que eu não sei se é a melhor de abordar expressões culturais como o cinema.

BS – Eu entendo perfeitamente a sua indignação. Em parte, compartilho dela. E na parte fundamental: nas formas perigosas como usaram a categoria universal. No entanto, não podemos deixar de pensar sobre o universal. A busca de emoções humanas fundamentais tem sido seriamente dificultada pela ausência de uma metalinguagem semântica independente de cultura. Os significados específicos das emoção são culturais, mas todos nós sentimos dor, raiva, amor, frustração, prazer. Então, acho que devemos considerar que como essas emoções básicas se relacionam com o produção global de melodramas no cinema e em outras mídias.