

A morte da tragédia: *Pathosformel* e a imaginação melodramática

DANIEL RIBAS

The mechanism of timely remorse or redemption through love — the arch-Wagnerian theme — allows the romantic hero to partake of the excitement of evil without bearing the real cost. It carries the audience of the brink of terror only to snatch them away at the last moment into the light of forgiveness. “Near-tragedy” is, in fact, another word for melodrama.

STEINER, 1995, p. 133.

Introdução

Ao olhar para uma obra como *Pathosformel* (2020), de Vasco Araújo, não podemos deixar de observar como, na convocação de referências milenares da tradição dramatúrgica, o artista está a promover uma reavaliação dessa mesma tradição. Neste filme, as diferentes sequências rimam entre si, evidenciando um mundo onde as nossas emoções são constantemente desafiadas, numa cacofonia cínica de vozes, que exploram as relações entre as personagens. Aliás, personagens essas que nunca deixam de ser apresentadas como arquétipos de uma outra ordem dramatúrgica — aquela que deriva dos nossos mitos fundadores —, mas que, neste trabalho, perdeu toda a sua aura purificadora, tal como a tragédia tinha prometido nos seus momentos mais áureos.

Numa metáfora quase explicitamente evidenciada, a narrativa de *Pathosformel* está dividida em capítulos, prometendo uma progressão dramática que está longe de (propositadamente) concretizar. Talvez seja por isso que o filme inclui momentos encenados daquilo que poderíamos chamar de *making of* do próprio projecto: aí, vozes cacofónicas, sussurradas em inglês — a *novilíngua* «universal» — entrelaçam-se continuamente numa espécie de contínuo sobre as mais básicas — e, contudo, necessárias — palavras de desconfiança, conflito e rumor

sobre o amor. Esses momentos — que como que pontuam o filme, já que vão surgindo diversas vezes — mostram esse lado técnico e *falso* do cinema, ao mesmo tempo que filmam, com uma delicadeza extraordinária, a passagem de um homem a uma estátua: as vozes que ruminam umas nas outras contrastam com a cristalização de um corpo humano em forma de gesso.

Não há dúvida de que *Pathosformel* — e veja-se logo pelo título — convoca uma tradição evidente: aquela que vem da tragédia e que atravessa, no tempo contemporâneo, para o melodrama. Na nossa leitura do filme e do olhar que ele promove sobre o mundo, Vasco Araújo faz um compêndio de um modo melodramático, ainda que disfarçado, pelas suas óbvias referências, a tradições ainda mais antigas. Para nós, e defenderemos isso neste texto, este jogo dramático é o sinal mais evidente de que estamos *perdidos* neste mundo de emoções extremas e ligações rápidas.

A imaginação melodramática

Num dos livros mais marcantes no contexto da reavaliação dos modos dramáticos da nossa era moderna — *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess* (publicado originalmente em 1976) — Peter Brooks expõe, de forma contundente, como a literatura e o teatro (e depois o cinema) se abriram a uma «imaginação melodramática». Para Brooks:

O desejo de expressar tudo parece uma característica fundamental do modo melodramático. Nada é poupado porque nada é deixado por dizer; as personagens sobem ao palco e proferem o indizível, dão voz aos seus sentimentos mais profundos, dramatizam através das suas palavras e dos gestos excessivos e polarizados a lição completa do seu relacionamento. Elas assumem papéis psíquicos primários [...] e expressam condições psíquicas básicas. A vida tende, nesta ficção, para gestos e afirmações cada vez mais concentrados e totalmente expressivos. (Brooks, 1991, pp. 52-53)

Brooks promove uma reavaliação da produção melodramática através de uma travessia pelos modelos dramáticos, colocando-a num contexto histórico mais profundo: — «o melodrama não representa, simplesmente, a “queda” a partir da tragédia, mas uma resposta para a perda da visão trágica. Ele aparece num mundo no qual os imperativos tradicionais de verdade e ética são violentamente colocados em questão» (Brooks, 1991, p. 60).

A contextualização histórica da emergência e consolidação do modo melodramático dá-se pela necessidade de os modelos dramaturgicos se adaptarem a novos modos de vida. Com a aceleração promovida pela Revolução Industrial e pela sistematização do capitalismo enquanto organização da sociedade, as relações humanas mudaram de configuração. Matthew Buckley assinala isso mesmo quando nota que o melodrama constitui «nada mais (ou menos) do que a inevitável concentração e destilação da forma narrativa tradicional em resposta à intensificação e aceleração dos modos de existência e estruturas de consciência ao longo do tempo» (Buckley, 2018, pp. 28-29).

Assim, o melodrama — tal como se desenvolveu no teatro, na literatura, no cinema clássico americano (*cf.* Gledhill, 1987; Gledhill & Williams, 2018; Landy, 1991; Williams, 1998), e depois nas suas modulações culturais ao longo das décadas seguintes, sobretudo no espaço europeu — apresenta-se como modelo dramático do excesso, desenvolvido a partir de uma «intensificação simbólica dos actos quotidianos, a exasperação do gesto comum e o uso de cenários para reflectir as fixações fetichistas das personagens» (Elsaesser, 1987, p. 56). Daí que, sobretudo, este modo melodramático constitua, na sua base de construção, um modelo de excesso, centrado na organização social a partir do poder patriarcal. O melodrama estuda as formas de poder dentro das relações mais íntimas, permitindo criticar e expor essas estruturas de poder através de uma intensificação dramática conjugada com uma claustrofobia asfíxiante: o melodrama constrói-se como modelo dramaturgico extremo para fazer-se implodir através da violência.

A ideia de claustrofobia está também relacionada com a energia da *mise-en-scène*, verdadeira sinalização simbólica do melodrama e da sua relação peculiar e delicada com os gestos e os objectos quotidianos: eles encerram uma potência

da metáfora latente nas personagens melodramáticas — sempre prestes a explodir, a chorar ou a matar. A *mise-en-scène* melodramática é sempre um lugar de ilusão: onde tudo parece estar certo; aonde pertencem todas as estruturas sociais e as suas necessidades básicas de respeitabilidade. O melodrama assume essa capa ilusória do real para depois revelar a mais profunda violência inerente às relações humanas e aos poderes instituídos nessas relações. O melodrama continuamente exhibe uma capa de uma verdadeira repressão (sexual, social, familiar, etc.) para depois não aguentar a pressão da ilusão do real. As personagens rebentam a partir deste fechamento. Em suma, é uma dialéctica constante entre uma intensa claustrofobia do mundo e também uma energia reprimida que vem à superfície das personagens de forma abrupta. Como nota de forma certeira Thomas Elsaesser (1987, p. 67):

o verdadeiro *pathos* [do melodrama clássico] é a mediocridade abundante dos seres humanos envolvidos, que se posicionam sob auto-exigências complicadas, tentando viver de acordo com uma visão exaltada do ser humano, mas, em vez disso, vivem as contradições impossíveis que transformaram o sonho americano num notório pesadelo.

Assim, a imaginação melodramática acentua diversas características dramáticas e cinematográficas, que permitem observar o seu tempo histórico e as pressões sociais que balizam o nosso viver comum. Pelo melodrama e as suas intensificações emocionais, tornam-se claros os dilemas e as contradições das relações humanas, das suas estruturas de poder e da violenta carga afectiva com que somos obrigados a viver.

Do melodrama em *Pathosformel*

Vasco Araújo e o seu filme condensam esta imaginação melodramática, colocada em jogo com os símbolos arquetípicos do que seria, anteriormente, a tragédia. Há, nesse sentido, uma constante dialéctica em que o artista convoca

esses modelos canonizados para revelar que, no seu interior, nada resta mais do que uma luta egoísta e um certo ressentimento humano. Os deuses estão transformados em meras peças de xadrez numa encenação vácuca. Por isso, os dilemas existenciais acabam sempre por não resultar na sublimação do ser humano e, conseqüentemente, na inexistência de um *pathos* que eleve a presença do homem. Pelo contrário, somos colocados no meio de uma mera intriga despeitada.

Para Steiner, a tragédia «é, no seu sentido radical, a representação dramática ou, mais precisamente, o teste dramático de uma visão da realidade na qual o homem é considerado como um convidado indesejado no mundo» (Steiner, 1995, p. xi). Para o filósofo, esta estranheza deriva de uma fatalidade da natureza do humano. Vasco Araújo implanta, em *Pathosformel*, um conjunto de ligações com estas tradições clássicas, seja pela convocação de mitos gregos como o «Prometeu Agrilhado» ou o «Narciso», seja pela ideia constante da presença de um coro — precisamente as sequências a que já nos referimos dos «técnicos de cinema» que falam durante a rodagem de um filme; ou mesmo as figuras rasgadas dos cartazes presos nas paredes do cenário.

Estas sequências derivativas dos modelos trágicos aparecem agora de forma *kitsch*, numa espécie de palimpsesto que confunde o espectador entre uma dimensão ilusoriamente trágica e uma natureza meramente instrumental do dispositivo cinematográfico e dramaturgico. O Prometeu é um homem só que fala para a câmara; as Deusas gregas (Afrodite e Perséfone), que conversam na cama, não conseguem ultrapassar uma certa vulgaridade no seu diálogo, permitindo-se entrar numa interminável exigência mútua e infantil: «Cala-te!» A própria entrada do filme, com uma voz-off em italiano, sobre uma natureza-morta, diz-nos:

No centro há uma crise, uma fractura, uma desarmonia. Ruíram as falsas seguranças, as conciliações cómodas. Este desmoronamento, porém, pre-nuncia uma «experiência» radical, onde nada, nem mesmo um final infeliz, está garantido. A tónica não será colocada no resultado, mas no processo, na experiência. É com risco que, antes de mais, tudo se apresenta. Cada

época tem o renascimento do passado que merece e a humanidade é sempre construtivamente esquizofrénica.

O que Vasco Araújo intui, com este início, e com a forma como assume esta «esquizofrenia» ao longo de toda a narrativa, é uma certa *leveza do ser*, que nos desarma num tempo contemporâneo onde o desejo tem de ser concretizado o mais depressa possível. A imaginação melodramática que daqui se infere é aquela que também produz esta modernidade do capitalismo tardio. Uma modernidade em que tudo flui sobre os nossos sentidos. O que sobra: o mero desgaste dos cartazes, meio rasgados, descolados, soltos, gastos como se fossem uma parede de espectáculos já datados, ultrapassados. O presente histórico de *Pathosformel* apresenta-nos as sobras das ruínas do trágico, da exaltação e questionamento do homem. Restam-nos uns resquícios do pensamento trágico, que sucessivamente, em cada um dos episódios, ensaiam uma tentativa de olhar-nos. Mas já nada conseguem. Tudo é já encenação pura. Melodrama.

Na sua caracterização deste mundo líquido, Zygmunt Bauman olha o tempo de uma nova perspectiva, um tempo que já é outro:

O «instantâneo» significa realização imediata, «no local» [on-the-spot] — mas também exaustão imediata e desvanecimento do interesse. O tempo-distância que separa o fim do início está a diminuir ou a desaparecer completamente; as duas noções, que antes eram usadas para delinear a passagem e, assim, calcular o «valor gasto» do tempo, perderam muito do seu significado, que — como todos os significados — surgiu da rigidez da sua oposição. Existem apenas «momentos» — pontos sem dimensões. (Bauman, 2000, p. 118)

A estrutura em capítulos e a constante redundância dos momentos corais — os técnicos de cinema sussurrantes e os cartazes das paredes verborreicos — demonstram, de facto, esta «intemporalidade» instantânea, evidenciando um homem na sua ligeireza afectiva. São sempre instantâneos de um mundo em constante ambivalência: onde perdemos uma ligação emocional, que é constantemente posta em causa.

No capítulo I, num cenário branco e límpido, Vasco Araújo mostra-nos um corpo morto. A voz elucida-nos: «Deixar de ser amado é ficar invisível.» Ao longo das diversas «cenas» que o artista nos mostra, em capítulos subsequentes — e à parte dos elementos corais já referidos — é o mesmo tema que volta a aparecer: o homem e o seu corpo diante de uma humanidade que não compreende. Quer seja o homem que, preso por correntes, discursa sobre a sua condição; quer seja o homem que puxa, de forma inconsequente, o que parece ser um saco com um morto, no meio de uma paisagem natural incaracterística (capítulo IV); quer seja o homem que se põe em causa no meio de uma parede de espelhos (capítulo VI).

Estas dimensões reflectivas culminam no capítulo V, quando surgem, de rompante, um homem caído no chão, uma faca na mão, e uma mulher de vestido branco suja de sangue. Há qualquer coisa de passional neste capítulo, que convoca o carácter violento e excessivo da imaginação melodramática, mas também de uma certa teatralização da narrativa. É, aliás, nesse contexto que o filme de Vasco Araújo se imagina melodramaticamente, ao construir uma *mise-en-scène* plástica, onde a falsidade do estúdio se sobrepõe à realidade do exterior. Essa falsidade, composta quase sempre por painéis com cartazes gastos e rasgados, convoca, necessariamente, uma dimensão simbólica deste cenário ilusório, feito para um momento e agora perdido. Significativamente, os cartazes estão, sobretudo, rasgados sobre o olhar das figuras humanas ali figuradas. É como se negássemos a potência da existência: já não vemos, já não existimos. Apenas sobram risos ou piadas inconsequentes. Um coro trágico que já não é trágico, mas meramente mundano, melodramático.

Conclusão

Pathosformel, título que remete às investigações de Aby Warburg, sobre imaginários visuais carregados emocionalmente, é um filme que se coloca num limbo: o de olhar para uma humanidade em perda. O seu registo melodramático — presente, de forma tão evidente, na sua excessiva banda sonora — fun-

ciona tal como Thomas Elsaesser (1987, p. 56) tinha sugerido: «O melodrama atribui às personagens uma identidade negativa através do sofrimento, e uma progressiva auto-imolação e desilusão que, normalmente, termina em resignação: elas surgem menos seres humanos por se terem tornado mais sábias e conhecedoras dos modos do mundo.» Este lado corrosivo do «conhecimento» é aquele que mais nos destrói enquanto seres humanos melodramáticos.

No último episódio, sob os restos de estátuas clássicas, uma voz diz-nos — como que resumindo a tese do filme — sussurrando:

Percebo que o ser humano tem uma necessidade de consolo impossível de satisfazer. É impossível saber quando cairá o crepúsculo. Impossível enumerar todos os casos em que o consolo se tornará necessário. A vida não é um problema que possa resolver-se dividindo a luz pela escuridão ou os dias pelas noites, mas antes uma viagem imprevisível entre lugares que não existem.

Esta viagem termina com um plano «solar» de uma figura que é inundada pelo mar, engolida pela maré. Só resta a música para salvar o filme. Mas o homem que lá se encontra será inevitavelmente afogado pelas suas próprias mágoas.

Referências

- BAUMAN, Z. (2000). *Liquid Modernity*. Polity Press.
- BROOKS, P. (1985). *The Melodramatic Imagination — Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. Columbia University Press.
- BROOKS, P. (1991). The Melodramatic Imagination. In M. Landy (Ed.), *Imitations of Life: A Reader on Film and Television Melodrama* (pp. 50-66). Wayne State University Press.
- BUCKLEY, M. (2018). Unbinding Melodrama. In C. Gledhill & L. Williams (Eds.), *Melodrama Unbound: Across History, Media, and National Cultures* (pp. 15-29). Columbia University Press.
- ELSAESSER, T. (1987). Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama. In C. Gledhill (Ed.), *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film* (pp. 43-69). British Film Institute.
- GLEDHILL, C. (Ed.). (1987). *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*. British Film Institute.
- GLEDHILL, C., & WILLIAMS, L. (Eds.). (2018). *Melodrama Unbound: Across History, Media, and National Cultures*. Columbia University Press.
- LANDY, M. (Ed.). (1991). *Imitations of Life: A Reader on Film and Television Melodrama*. Wayne State University Press.
- STEINER, G. (1995). *The Death of Tragedy*. Faber and Faber.
- WILLIAMS, L. (1998). Melodrama Revised. In N. Browne (Ed.), *Refiguring American Film Genres — History and Theory* (pp. 42-88). University of California Press.