

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
Departamento de Cinema e Vídeo
Cinema e Audiovisual

GIOVANI ZENATTI DE BARROS

O HOMEM MAGNÍFICO
A PERFORMANCE DAS MASCULINIDADES NO MELODRAMA
SIRKIANO

NITERÓI
2016

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
Departamento de Cinema e Vídeo
Cinema e Audiovisual

GIOVANI ZENATTI DE BARROS

O HOMEM MAGNÍFICO
A PERFORMANCE DAS MASCULINIDADES NO MELODRAMA
SIRKIANO

Monografia apresentada ao curso de
graduação em Cinema e Audiovisual da
Universidade Federal Fluminense como
parte dos requisitos para a sua conclusão.

ORIENTADORA: Profa. Dra. Mariana Baltar Freire (UFF)

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. João Luiz Vieira (UFF)

Prof. Dr. Maurício de Bragança (UFF)

AGRADECIMENTOS

À minha mãe e ao meu irmão, pois tudo é amor.

Aos amigos professores Denilson Lopes, pela oportunidade de ter visto Douglas Sirk pela primeira vez junto de outras pessoas e poder compartilhar a admiração e o afeto que sinto pela obra desse cineasta, e Pedro Maciel Guimarães, por todas as conversas e piadas que só gente melodramática entende.

Aos amigos Diego Hoefel, Rodrigo Morelato, Mariana Ramos, Douglas Soares, Vitor Medeiros, Jocimar Dias Jr., Eduardo Cantarino, Rodrigo de Oliveira, Luciano Carneiro e Will Domingos pela companhia na caminhada.

Aos mestres Mauricio Bragança, João Luiz Vieira e Nina Tedesco pois além de inspiração acabaram virando amigos e isso dá uma felicidade só de pensar.

E principalmente pra Mari, pra quem eu teria mil motivos pra agradecer, meu grande e derramado “obrigado por tudo”.

RESUMO

Este trabalho pretende fazer um mapeamento das estratégias que o gênero cinematográfico conhecido como melodrama doméstico recorre para a elaboração de uma pedagogia que adeque as performances das masculinidades para uma política dos gêneros equalizada e produtiva. Para isso, o presente trabalho traça um panorama teórico que analisa o melodrama doméstico e suas matrizes. Além disso, as performances da masculinidades são colocadas em perspectiva a partir de um ponto que entende o masculino como objeto de olhar. Utilizando o filme “Sublime Obsessão” como objeto de estudo, o presente trabalho investiga a obra do cineasta Douglas Sirk identificando o estabelecimento de uma masculinidade pedagogizada no melodrama dentro do sistema sirkiano.

Palavras-chave: melodrama, masculinidade, performance

ABSTRACT

The objective of this essay is to map out the strategies used by the cinematographic genre known as domestic melodrama, creating a pedagogic structure that guarantees the suitability of varying performances of masculinity in a productive policy of gender equality. Furthermore, these performances of masculinity are seen in the perspective that masculinity is an object of observation. Using the film "Magnificent Obsession" as the object of this study, this essay analyses the work of director Douglas Sirk, recognizing the establishment of a pedagogic masculinity in melodramas through the Sirkian system.

Key-words: melodrama, masculinity, performance

SUMÁRIO

Introdução.....	06
Capítulo 1 – O melodrama masculino.....	08
1.1 O melodrama doméstico.....	11
1.2 O masculino no melodrama doméstico.....	26
Capítulo 2 – A construção da masculinidade no cinema.....	37
2.1 O masculino como objeto de olhar.....	38
2.2 A performance da masculinidade.....	45
Capítulo 3 – A pedagogização do masculino no melodrama sirkiano.....	57
Considerações finais.....	74
Referências Bibliográficas.....	78

INTRODUÇÃO

O melodrama é um dos mais populares gêneros cinematográficos. Nas mãos de diretores como Douglas Sirk, Vincent Minelli e Nicholas Ray, o melodrama atingiu um dos seus apogeus estéticos enquanto representação cinematográfica. É durante a década de 50 que algumas das mais conhecidas obras-primas do gênero são lançadas e rapidamente alcançam sucesso de público, estabelecendo o modelo de comportamento padrão a ser seguido por plateias ávidas por um novo estilo de vida que estava emergindo, baseado de forma cada vez mais intensiva na acumulação de bens de consumo e num convívio social mais atomizado e ao mesmo tempo estritamente regulado pelos códigos de conduta de uma determinada comunidade. O reconhecimento artístico, no entanto, só veio um pouco depois, quando essas obras foram retomadas por cineastas como Rainer W. Fassbinder e revistas pelas escolas críticas mais ligadas às teorias feministas.

A partir de uma certa lógica de classificação, um dos tipos de melodramas cinematográficos mais característicos são aquelas ambientados dentro dos espaços domésticos e que retratam o ambiente familiar. Este subgênero é o que será focado neste trabalho – e o mesmo será tratado pela nomenclatura usual de melodrama doméstico. Tradicionalmente, o melodrama doméstico explora o lugar da mulher na sociedade contemporânea burguesa. Em muitos desses filmes, a narrativa se organiza em função dos problemas que as personagens femininas se deparam no caminho para conseguirem encontrar um final feliz (principalmente em companhia de sua contraparte romântica dentro do casal). Dado a posição da mulher como elementos estabilizadores do seio familiar, as frustrações e emoções das protagonistas femininas destas histórias usualmente recebem uma atenção maior dentro do gênero melodramático. No entanto, alguns melodramas expandem essa noção familiar e também conduzem essa atenção do espectador aos afetos reprimidos das figuras masculinas que também habitam essas histórias.

O presente trabalho procura observar de que forma o melodrama doméstico da década de 50 retrata as masculinidades dentro dessas narrativas, assim como o modo em que elas se apresentam. A partir do meu interesse pessoal pelas questões que atravessam a permanência do gênero melodramático no imaginário coletivo e seu poder de comunicação com as plateias, a disposição do presente trabalho é propor uma investigação sobre os modos de representação da masculinidade nas narrativas melodramáticas dessa época, procurando perspectivar a construção de significados que concernem à performance do gênero masculino dentro dessas estruturas, observando em que medida é possível apreender de que forma essas masculinidades são pedagogizadas em prol de um projeto de equalização dos caracteres sexuais dentro do ambiente familiar.

Quando pensamos em grandes personagens do melodrama cinematográfico americano, são personagens como Marylee Hadley ou Lora Meredith que vem imediatamente à minha mente. São filmes marcados por personagens femininas fortes, defendidas por grandes performances das atrizes que encarnam essas personagens destinadas à redenção por todo o sofrimento que suportaram durante toda a narrativa desses melodramas. No entanto, não somente algumas atrizes ficaram marcadas pelos papéis melodramáticos que interpretaram, mas também alguns atores também eram presença recorrente no elenco dos filmes do gênero. Rock Hudson, um dos maiores galãs que a história do cinema já conheceu, foi um ator que também ficou célebre pelos papéis que interpretou em melodramas da época, como o de Ron Kirby em “Tudo O Que o Céu Permite” e Mitch Wayne em “Palavras ao Vento”. Rock Hudson e Douglas Sirk desenvolveram uma parceria que durou alguns anos e que foi responsável por alçar o então jovem talento ao posto de galã incontestável dentro e fora dos cinemas. Empregando “Sublime Obsessão” como objeto de estudo (este sendo o primeiro filme que Rock Hudson atuou como protagonista masculino), o presente trabalho faz um mapeamento das estratégias utilizadas por Douglas Sirk nesse filme para a construção de um ideal masculino que é encarnado na figura de Rock Hudson.

CAPÍTULO 1 – O MELODRAMA MASCULINO

A transição de uma sociedade feudal para uma modo de organização regido pelas regras do capitalismo não só produziu efeitos sobre a vida produtiva, como também originou um novo tipo de sociedade na qual o indivíduo é centro da articulação da vida social.

No período feudal, a família como um todo se ocupava na produção dos bens de consumo, em especial nas atividades relacionadas à agricultura e ao artesanato. Todos os membros da família eram envolvidos nos processos de produção, na qual a divisão do trabalho envolvia pais e filhos (que muitas vezes eram recrutados para a lida diária ainda crianças). As etapas de produção e consumo se ligavam de maneira interdependente, pois as famílias eram autossuficientes e os bens produzidos também em sua maioria eram consumidos por eles mesmos. Após o advento do capitalismo, esse modelo de organização social se modificou, deslocando a vida social para fora da esfera produtiva. Essa divisão entre relações pessoais e relações de trabalho, que em última análise implica na separação entre trabalho e família, é um caractere intrínseco do capitalismo. Se antes a vida de um trabalhador não se separava do seu trabalho, na era do capital esse mesmo trabalhador tem uma vida dedicada para o trabalho e outra dedicada para o tempo que está fora do trabalho. A alienação do trabalho acarreta então um senso de identidade e valor social que não pode ser atingido pelo que o sujeito produz, tornando a família e a área das relações interpessoais como o principal elemento de construção da identidade do indivíduo, o lugar primário em que ele encontra realização pessoal, felicidade, amor e outros valores.

Com a consolidação de um projeto de modernidade a partir da ascensão do capitalismo, um novo modo de vida familiar entrou em cena: a família se converteu da unidade básica de produção baseada em propriedade privada para um lugar em que o que se dá primeiro é o consumo dos bens produzidos fora dessa unidade. Na mesma medida, uma nova divisão do trabalho emergiu, divisão esta que estabelecia funções específicas também por gêneros/papéis: o homem assumiu as responsabilidades pela produção e

pelo trabalho, enquanto a mulher e os filhos ficaram em casa. Nessa divisão, os espaços também adquirem funções específicas: enquanto a casa é o habitat natural da família, da mulher e filhos, o ambiente de trabalho é o lugar da sociabilidade entre os homens trabalhadores. Com isso, os papéis sociais de cada membro da família também sofreram transformações. A mulher ficou responsável por governar a casa, tanto em termos de cuidados materiais para a manutenção do lar quanto em garantir que os valores da moral burguesa não sejam contaminados pelos estímulos externos.

No entanto, a lógica da eficiência dos processos intrínseca ao modelo capitalista pós-industrial demanda transformações frequentes nas estruturas de organização social e governança corporativa. Com isso, cada vez mais os processos foram sendo automatizados, garantindo maior produtividade para o trabalho, tanto dentro quando fora da casa. Em função disso, o trabalho dentro das casas foi sendo sociabilizado e automatizado, criando uma nova separação: o cuidado doméstico e a criação dos filhos se alienou de sua base produtiva, não exigindo o esforço do trabalho humano. Assim, reservou-se ao ambiente doméstico (ou seja, às mulheres) muito mais tempo para que este abarque apenas as searas emocionais dentro do seio familiar, sendo a ação reservada para o mundo do trabalho. Em seu artigo “Notes on Melodrama and the Family under Capitalism”, Chuck Kleinhans distingue a casa como o lugar da construção emocional e o lugar de trabalho como o lugar da ação, da razão produtivista:

“O lar é lugar para a paixão, o sofrimento, a simpatia, o sacrifício, a auto-realização acontecer. O espaço do trabalho é lugar para a ação, fazer é o que é necessário para conseguir o dinheiro necessário para ter uma casa. (...) O lugar da família é aquele que permite que a realização pessoal aconteça já que a mesma não é permitida no lugar de trabalho (para os adultos) ou na escola (para as crianças). Em casa, todos se tornam mais um potencial consumidor para tentar conseguir um pedaço maior desse bolo emocional.”¹
(KLEINHANS, 1991, p. 199)

¹ [tradução minha] “Home is for passion, suffering, sympathy, sacrifice, self-attainment. Work is for action, doing, is for the money which pays for the home. (...) The family is supposed to achieve the personal fulfillment denied in the workplace for adults and denied in school for children. At home everyone becomes a consumer trying to get a bigger slice of the emotional pie.”

Quanto mais as famílias perdem sua base produtiva, mais elas se tornam o lugar do consumo. Chuck Kleinhans acredita que o que se estabelece nessa conjuntura é um aparelho social que tem como resultado não um projeto de vivências cotidianas, mas a fabricação de estilos de vida que podem ser experienciados seguindo um padrão de consumo específico dentro de um espaço-tempo, conforme um contexto político-social ou até mesmo conforme uma moda passageira. Assim, a família se torna centro da subjetividade, fora do mundo da ação e das decisões. Essa perspectiva cria então a condição para que a família seja o locus primário da construção da identidade (social, sexual e psicológica) do indivíduo moderno.

O núcleo familiar sempre foi retratado na cultura popular através dos tempos. No campo das artes visuais, é possível considerar que desde as pinturas rupestres nas paredes das cavernas a família permanece como elemento importante dos temas presentes no campo pictórico. No teatro, o arranjo familiar também fazia parte da matéria dramática existente nas tragédias e outros textos clássicos. Da mesma forma, esta fórmula também se repete nos outros campos da arte que colocam o indivíduo como centro e a família como parte da representação do homem e sua existência. Qual seria então, a marca de distinção que diferencia o melodrama doméstico de seus equivalentes culturais em outras eras da História? Apesar do melodrama ser um fenômeno histórico complexo e que reflete as contradições do patriarcado na sua própria estrutura, é na era moderna burguesa que, ao contrário das outras épocas, a família se torna a área central da vida privada.

A relevância do melodrama doméstico reside especialmente em fazer vir à tona as contradições do projeto burguês de família. O melodrama tem como premissa a elaboração de um texto que estabelece modos próprios de linguagem e encenação para que essas fissuras possam ser mostradas, permitindo que as brechas ideológicas da formação de sociedade moderna e do processo de criação dos indivíduos dentro dessa conjuntura sejam representadas. Nem todo melodrama produzido é capaz de abarcar essa ambição, mas o fato de se reconhecer uma cultura de opressão dos indivíduos em detrimento de um projeto moderno (e burguês) de sociedade é importante, tanto esteticamente quanto politicamente, pois são produtos que

revelam o contexto em que são produzidos, testemunhando o processo político que explica a formação de uma ideia de sociedade.

A partir disso, este estudo pretende investigar os fundamentos que dão base para a construção da identidade dos sujeitos dentro do melodrama doméstico, em especial dos personagens do sexo masculino. Com o propósito de viabilizar um achatamento das contradições que constituem o processo de formação do indivíduo moderno, faz-se imperativo que o melodrama doméstico assuma como projeto a normatização dos gêneros como finalidade social, delimitando um campo de atuação para cada membro da família, cujos papéis sociais já estão pré-definidos. Na sociedade moderna, cabe ao homem se encaixar em um modelo de masculinidade hegemônico, que inclui as regras para desempenhar os vários papéis sociais a ele designado (em especial o papel de pai de família). Para encontrar esse ideal de masculinidade, o melodrama busca traçar uma pedagogia do masculino, ao apresentar narrativas que definam o papel do homem na família e no casamento, narrativas essas que visam expor as contradições desse projeto ideológico e que buscam neutralizar as inconsistências inerentes desse processo, advindas das diferenças sexuais entre homem e mulher, entre as figuras do macho viril e o pai de família.

1.1 O MELODRAMA DOMÉSTICO

Thomas Elsaesser compreende “o melodrama não como um gênero mas como um modo de experiência, uma estrutura que é compartilhada histórica e socialmente.” (ELSAESSER, 1987, p.49) Isto significa que, mesmo que as narrativas melodramáticas não resgatem exatamente o que é vivido pelo espectador/leitor na vida real, elas carregam o sistema de valores que compreendem o contexto em que foram produzidas. O melodrama funciona então como uma ideologia estética essencialmente ligada à ascensão da burguesia, em acordo com o seu tempo histórico e com o tecido social complexo que está inserido. Um dispositivo que organiza uma série de discursos, representações, conceitos e valores constituídos a partir da

ideologia dominante, para em seguir colocá-los em crise, reproduzindo a experiência do indivíduo no convívio com a sociedade.

“Mais diretamente que outros gêneros, o melodrama nos ajuda a entender, relacionar ou lidar com o mesmo tipo de situação que nós emocionalmente experimentamos na vida pessoal. (...) Claramente nós nos engajamos com a mensagem dos melodramas porque ele de fato apresenta situações que são estruturalmente similares àquelas que nós experimentamos na vida. Esse expediente formal nos mostra de forma evidente que as contradições do capitalismo também aparecem na esfera pessoal.”² (KLEINHANS, 1991, p. 200)

A persistência da tradição melodramática também indica que na cultura popular esse foi o gênero que exprimiu de maneira mais complexa a representação dos conflitos que fizeram com que a ideologia burguesa triunfasse sobre o modo de vida feudal. Eram nas mudanças repentinas de trajetória da vida das pessoas, nas intromissões do Destino (ou da sorte) e em outras arbitrariedades presentes nas narrativas pré-modernas que as instituições feudais fixavam seus dogmas e valores perante uma cultura em que o individualismo cada vez mais florescia, na qual o livre-arbítrio e a influência do meio social na constituição do indivíduo eram a tônica preponderante. O melodrama foi uma das ferramentas da ideologia burguesa para consolidar o seu modo de vida, enquadrando conflitos ideológicos em situações próximas ao espectador/leitor, carregadas de emoção e sentimento. Isto posto, o melodrama se evidencia como a forma narrativa que emula as experiências emocionais da vida privada e da família.

A família é a unidade dramática básica do chamado melodrama doméstico, gênero cinematográfico do cinema norte-americano em que se observa, a partir da década de 50, um maior alcance das suas estratégias narrativas, éticas e estilísticas. No cinema, é possível admitir que o gênero estabeleceu-se pelas mãos de Griffith e seus melodramas sociais no começo

² [tradução minha] “More directly than other genres, melodrama help us understand, relate, or deal with the same kinds of situations that we emotionally experience in personal life. (...) clearly we relate to melodrama largely because it does present situations which are structurally similar to those we emotionally experience in life. It representes to us the contractions of capitalism as evidenced in the personal sphere.”

do século XX. No entanto, a partir do período do pós-guerra, tais obras não funcionavam mais como ferramentas de tradução do contexto social e ideológico imediato da época. Dado que as formas artísticas se desenvolvem junto e partir do tecido social, e sendo desse mesmo tecido que se compõe a matéria da qual o próprio o cinema é constituído, em uma sociedade em constante transformação fez-se necessário a elaboração de novas formas de espelhamento das suas origens e contradições. Por meio de formulações dadas nos grandes melodramas domésticos da década de 50, o cinema então formalizou estruturas sofisticadas de interpretação do contexto social e político de um momento histórico de grandes mudanças no jogo social.

No melodrama doméstico, Thomas Schatz argumenta que a unidade familiar tem um papel estruturante no gênero, funcionando como um lugar ideal de construção dos mecanismos narrativos e ideológicos dentro do registro melodramático. Segundo o autor, o melodrama doméstico oferece uma pré-estabelecida constelação de papéis sociais que já carregam seu significados sociais *per se* (mãe, pai, filho, filha, criança, adulto) que oferecem de antemão ao leitor/espectador o escopo de atuação e de contingenciamento a que esses personagens estão designados dentro da sociedade. Além disso, a família se conecta ao seu meio por laços definidos principalmente pela lógica de classe (ocupação social dos pais, renda familiar, tipo e localização da residência onde os membros da família moram, etc...). Nesse sentido, a família abarca em si o conceito de sociedade, pois reproduz as estruturas que constroem as subjetividades dos indivíduos em seus papéis sociais pré-estabelecidos e ao mesmo tempo que espera-se desses indivíduos uma performance dos traços de identidade que constituem esses papéis.

“Idealmente, a família representa um lugar “natural” tanto no coletivo social, como uma parte autocontida na sociedade por si e em si mesma. No entanto, no melodrama esse ideal é rebaixado pelo fato da família estar num contexto socioeconômico altamente estruturado, e portanto, sua identidade como uma comunidade humana autônoma é negada - os papéis da família são determinados pela comunidade social maior. O “pequeno subúrbio americano”, com sua consciência de classe muito elevada, suas fofocas entre a vizinhança e os julgamentos pelas aparências, além do pacto reacionário em manter os

valores e costumes, é uma representação estendida e perversa da família, nos quais as características mais humanas (amor, honestidade, contato interpessoal, generosidade) tanto podem se converter em convenções sociais repressivas quanto podem desaparecer completamente.”³ (SCHATZ, 1991, p. 153)

A família atua então como um microcosmo das relações de autoridade e poder endereçadas aos indivíduos em escala global. Como o melodrama doméstico focaliza especialmente a instituição família, os temas tratados a partir disso restringem-se ao universo do patriarcado, abordando questões ligadas às dinâmicas internas das famílias como o casamento, o direito à herança, a formação moral dos filhos, entre outros assuntos. Isto não quer dizer, no entanto, que outras instituições (como a lei, a medicina, a escola) não sejam representadas, mas elas existem como um complemento da formação social do indivíduo que já começa a ser desenhada desde o ambiente familiar, e que também vão funcionar como reguladores da autoridade patriarcal. O melodrama registra os padrões de dominação existentes na sociedade, em especial as relações psicológicas, morais e de classe que compõem esses padrões. Usualmente, o que vemos no melodrama doméstico é o ponto de vista das vítimas, personagens que sofrem os abusos do meio social ou se debatem contra os modelos que devem ser adotados e incorporados por eles. A operação que se faz nesse caso é a adoção de estratégias narrativas que sublinhem o sofrimento de tais sujeitos ao oferecerem resistência a essas forças externas, reproduzindo a dinâmica de forças que caracteriza a estrutura do patriarcado. Percebe-se, assim, a natureza de política de classe que orienta os fundamentos do gênero. Os personagens melodramáticos tentam fazer parte de uma classe média burguesa mas ao mesmo tempo não se identificam completamente

³ [tradução minha] “Ideally, the family represents a “natural” as well as a social collective, a self-contained society in and of itself. But in melodrama this ideal is undercut by the family’s status within a highly structured socioeconomic milieu, and therefore, its identity as an autonomous human community is denied – the family roles are determined by the larger social community. The American small town, with its acute class-consciousness, its gossip and judgment by appearances, and its reactionary commitment to fading values and mores, represents an extended but perverted family in which human elements (love, honesty, interpersonal contact, generosity) have either solidified into repressive social conventions or disappeared altogether.”

com os valores que correspondem ao universo dessa classe. A forma melodramática torna-se então veículo para o diagnóstico desses conflitos.

Em sua gênese, o melodrama teve uma função subversiva. Quando a classe burguesa emergiu, a sociedade foi abandonando seus caracteres tradicionais e o melodrama funcionou como um registro desse momento revolucionário, um mundo em transformação no qual mostrou-se necessário a fundação de um novo modo de representação que legitimasse o homem moderno. Paradoxalmente, ao tentar apreender a partir de então essas novas formas de construção do indivíduo, cria-se uma tensão entre o que se estabelece como um ideal de representação e o que efetivamente existe de modo empírico. Isto posto, o melodrama doméstico se mostra incapaz de conseguir repetir as condições sociais, psicológicas e ideológicas que o sistema demanda, e o que se encena então é a dificuldade dos indivíduos de se assumir as posições sociais que lhes são exigidas pelo meio social. O que se produz são reiteraões de um discurso que sustenta um arcabouço ideológico intrínseco ao sistema, que apresenta variações das desordens inerentes dentro da estrutura, e que não consegue propor soluções aos conflitos pois esses não tem a possibilidade de serem resolvidos. A reprodução dos conflitos já pressupõe a falência do sistema como estruturante social, pois o melodrama se dá numa crise da representação.

O melodrama doméstico se organiza de modo a mobilizar o público de acordo com uma retórica sentimental construída em uma base expressiva composta de certos caracteres moralizantes, caracteres esses que visam pedagogizar o espectador que particularmente acompanha filmes desse gênero cinematográfico. Uma característica fundamental dos melodramas é modo de excesso como matriz de construção formal destas narrativas, pois são estruturados de modo a fazer com que a emoção seja aliviada em conjunto com a narrativa, num arranjo bastante carregado tanto sensorialmente, quando sentimentalmente, com o objetivo último de levar o espectador às lágrimas. O excesso aqui funciona como uma estratégia de fazer com que o espectador acompanhe as narrativas de maneira fluida, sem recorrer a análise factual da trama e deixando de lado a razão em função de uma economia sentimental da narrativa. Dessa forma, o melodrama é eficaz em alimentar as expectativas emocionais do espectador, reforçando as

lógicas de construção do sujeito moderno e abastecendo os seus desejos de consumo.

Esse modo de excesso se opera através de uma exacerbação da cena, superdimensionamento dos elementos que organizam a *mise-en-scène* em prol de uma valorização dos efeitos dramáticos do que é encenado. Assim, o que se estabelece é ligação emocional com o espectador que é acionada a partir de expressividade dos elementos que compõem a cena, através da música, da direção de arte e figurino, da luz e dos movimentos de câmera, do ilusionismo da montagem, de um acting mais ritualizado e carregado de sentimento. Em resumo, o modo de excesso se instala na encenação como uma forma de colocar os elementos em quadro de maneira a deixar claro para o espectador todos os significados possíveis, reiterando tais significados sempre que for necessário durante a narrativa, marcando de forma evidente os valores sociais que o melodrama doméstico defende.

Na retórica do melodrama doméstico cinematográfico, em especial aquele produzido durante a década de 50, um dos procedimentos mais recorrentes para que essa superexpressividade dos elementos da cena seja apreendida de forma adequada e que garanta seus efeitos de recepção e engajamento do espectador é o uso intensivo de metáforas visuais que utilizam a obviedade como estratégia. Tal mecanismo é investido na narrativa através da presença de elementos da cena que tenham um significado simbólico importante para a jornada dos personagens envolvidos nas peripécias românticas/amorosas e/ou familiares características desse gênero. Essa simbolização exacerbada é uma estratégia formal importante como mecanismo de antecipação dos eventos importantes da narrativa, que visam envolver o espectador e garantir seu máximo engajamento no que está sendo contado. Dessa forma, o espectador experimenta um estado emocional próximo ao que está sendo vivido pelo personagem que, assim, resultam numa pedagogização moral dos indivíduos em todos seus aspectos da vida privada e da ordem familiar e doméstica.

Ao contrário de outros gêneros cinematográficos que investem em ambientes amplos para a construção da *mise-en-scène*, no melodrama doméstico por paradigma o que se estabelece é o confinamento espacial das figuras dramáticas. Neste gênero, os espaços aprisionam os personagens

numa teia de obrigações sociais que reforçam seu lugar simbólico no tecido social: a casa de família no qual os papéis familiares são bem definidos, o clube comunitário em que todos os vizinhos observam o comportamento sociais dos outros moradores residentes naquela comunidade, o hospital em que é dado ao médico cumprir sua função social de garantir o bem estar de todos, e assim por diante. É nesses espaços em que se garante a aplicação de um sistema de representações importantes para a manutenção da economia doméstica e familiar da sociedade burguesa. Ismail Xavier defende que esses elementos, espaços reconhecidos como parte de mundo privado, simbolizam o estado emocional aprisionado em que se encerram esses personagens:

“A oposição entre o espaço privado da família e o espaço público da cidade, ou da natureza domesticada e inóspita, é um motivo recorrente do melodrama, havendo, nos filmes de Sirk, um percurso de temas e variações que vale a pena retomar, em primeiro lugar pela observação das zonas-limites como campo de tensão, de promessa e investimento simbólico. Assim como as portas, as escadas e a profusão sirkiana de espelhos e quadros na parede são marcos do mundo privado que recolhem projeções e devaneios, anseios e nostalgias, os espaços liminares, entre interior e exterior, são cristalizações imagéticas de promessa ou abandono, inclusão ou exclusão, com frequência definindo um momento de reflexão diante de impasses”. (XAVIER, 2012, p.89)

No melodrama doméstico, a casa de família é um elemento que se repete como signo primordial para o funcionamento desse ambiente como espaço de confinamento dos personagens. Não apenas é importante saber onde os personagens moram, mas como mantém suas relações sociais mais íntimas e próximas e por isso, mais vigiadas. A casa funciona como uma metonímia, uma espécie de figura de linguagem que atravessa todas as relações simbólicas de poder existentes entre os entes familiares, e também sobre que papéis sociais cada um deles deve exercer. As narrativas melodramáticas, ao centrarem suas tramas nesses espaços, permitem que as dinâmicas entre os personagens se restrinjam apenas aquilo que interessa ao funcionamento do espaço doméstico, limitando a ação dos mesmos e garantindo que os efeitos dessas ações tenham um terreno limitado de desdobramentos no âmbito social. Em filmes como “Tudo que o Céu Permite” e “Palavras ao Vento”, clássicos do melodrama doméstico dirigidos por Douglas Sirk, a casa de família é um elemento central das narrativas que

praticamente confinam seus personagens em prisões domiciliares. Cary, viúva interpretada por Jane Wyman em “Tudo que o Céu Permite”, é um personagem que é vigiada por todos: seus filhos, seus amigos e vizinhos. Muitas das cenas desse personagem têm a casa como o lugar das interações: o que vemos geralmente é Cary contracenando com seus pares dentro de sua casa, e a maioria dos seus conflitos são deliberados e resolvidos dentro do ambiente doméstico. O personagem, quando age, continua a estabelecer o escopo de suas ações de forma limitada, sem acesso amplo e irrestrito ao espaços, uma liberdade que não é permitida ao indivíduo e que vemos ser conquistada conforme a trama avança ao seu aparente final feliz: fora de sua casa, Cary agora tem a possibilidade de ser feliz junto ao seu amado, mas mesmo assim, enclausurados dentro de uma cabana.

No gênero melodramático, mesmo quando os personagens pertencem à vida no campo, o acesso à terra não é irrestrito: o destino final dos personagens reside nas casas e recintos familiares onde é possível que o homem ofereça proteção e segurança aos personagens femininos. A vida no campo não é sinônimo de ação, mas funciona como ilustração dos perigos que uma vida fora do ambiente doméstico é capaz de oferecer. Rafe Copley (personagem do filme “Home from the Hill”, interpretado por George Peppard) e Ron Kirby (personagem de “Tudo o que o Céu permite, interpretado por Rock Hudson) são exemplos de figuras dramáticas associados à terra, mas que em suas jornadas vão paulatinamente abdicando da sua liberdade de ação em prol de valores familiares, trocando seus abrigos cercados por natureza de todos os lados por um ambiente mais urbano e aparentemente menos hostil (ou pelo menos tentam efetuar essa troca, no caso do personagem de Rock Hudson). No entanto, esses personagens ainda se encontram confinados em suas possibilidade de ações, presos a uma cadeia de decisões que não depende só deles. Por outro lado, em gêneros como o *Western*, os personagens tem livre acesso à terra, o que em última análise significa que eles tem um domínio do espaço cênico muito maior que nos melodramas. Essa maior abrangência dos espaços cênicos possibilita que os personagens do *Western* tenham uma ação direta mais efetiva, garantindo mais poder de ação e resolução dos conflitos da narrativa. Dado que o

embate que se instala é entre o homem e a natureza, no *Western* o indivíduo é responsável pleno por seus atos, e não há um mecanismo forte de constrictão social que limite a ação dos personagens. Em consequência, a resolução dos conflitos acontece quando um dado personagem age positivamente em função da sua própria trajetória. Não há barreiras sociais para transpor, o processo de legitimação das identidades e das moralidades não passa pelo tecido social. Os indivíduos são únicos, emocionalmente constantes e constroem sozinhos suas narrativas. Essa construção estabelece um artificioso jogo de identificação do espectador, que se acredita sujeito de sua própria vida. Os temas relativos ao campo e a conquista da terra atraem as audiências urbanas que vão aos cinemas por oferecerem uma dinâmica social e espacial que não é possível nos temas abordados nos melodramas domésticos (temas esses mais próximos de suas realidades cotidianas). Nas histórias contadas nesse gênero, as identidades surgem como um processo linear e unívoco, que auto-afirma as características dos personagens sem espaço para as contradições. Essa dinâmica, no entanto, não é possível de ser reproduzida nos melodramas.

No melodrama doméstico, por outro lado, mesmo quando lida com os mesmos temas de construção das identidades morais e emocional dos indivíduos, o que se registra é o fracasso desses personagens em conseguir agir. O mundo existe como uma totalidade e não é passível de mudança, os personagens não agem, apenas reagem aos eventos dramáticos e sofrem as consequências das configurações de mundo. A estrutura que pauta o processo de identidade do personagem no melodrama é resultado de sofrimento e resignação: não há nada que os personagens possam fazer para mudar os seus destinos, apesar dos esforços em contrário. O espaço cênico, nesse caso, atua como um modulador do drama, a *mise-en-scène* influenciando na ação direta dos personagens. Essa configuração formal do melodrama doméstico faz com que os personagens tenham um escopo de ação muito limitado, o que vai contra a expectativa de atuação dos sujeitos inseridos num contexto de individualismo do mundo contemporâneo, mas que corresponda a experiência desses mesmo sujeitos na sociedade. Os espaços constroem os personagens na mesma medida em que os papéis sociais constroem as identidades dos indivíduos. Esse mecanismo estético é que

garante uma partilha de sensações que converte o melodrama doméstico em um modo de experiência ao espectador.

"No melodrama doméstico o que é acontece é que as pressões sociais são tamanhas, e as estruturas morais tão definidas, que a gama de ações extremas é reduzida. Os gestos de impotência, a gafe social e as explosões de histeria substituem qualquer ação mais diretamente libertadora ou autodestrutiva, e a violência catártica de um tiroteio ou uma perseguição em alta velocidade se transforma em uma violência interior, que, na maioria das vezes, faz os personagens se voltarem contra si próprios."⁴ (ELSAESSER, 1987, p. 56)

Os personagens no melodrama não agem em função de si mesmos, mas em função do outro (em especial alguém da família). O que se opera é uma dramaturgia com um alto grau de reflexividade, na qual os personagens só são capazes de agir depois de analisarem as derivações ocorridas no processo de construção de significados que se dá a partir do contexto social e histórico que estão inseridos. Nesse sentido, uma estrutura dramática que geralmente é empregada como ferramenta de encenação dos conflitos é colocar dois ou mais personagens em cena revisando seus próprios atos. O mecanismo do campo/contracampo é usado como forma de embate entre o lugar de falas dos personagens em cena, acionando a mise-en-scène como fonte de estruturas semânticas que possibilitem um uso consciente do estilo, aproveitando a iluminação, a montagem, o ritmo visual, o método de atuação dos atores e a música como elementos que reforçam o discurso ideológico burguês, hiperdimensionando os efeitos provocados pelo entorno nos atos que esses personagens praticam.

Essa natureza auto-reflexiva do melodrama doméstico toma força com a chegada das teorias freudianas em terras norte-americanas a partir da década de 50. A partir desse momento, as obras escritas por Freud são traduzidas e popularizadas em território norte-americano. Por conseguinte, os conceitos desenvolvidos por Freud no começo do século são disseminados

⁴ [tradução minha] "Not so in the domestic melodrama: the social pressures are such, the frame of responsibility so sharply defined that the range of 'strong' action is limited. The tellingly impotent gesture, the social gaffe, the hysterical outburst replace any more directly liberating or self-annihilating action, and the cathartic violence of a shoot-out or a chase becomes an inner violence, often which the characters turn against themselves".

pelas classes intelectuais e artísticas do país e então introduzidos nos produtos artísticos realizados em a partir dos pós-guerra. Para Richard de Cordova, o melodrama doméstico repete os motivos que Freud desenvolve em conceitos como o Romance Familiar (*Family Romance*). Temas como o problema da legitimidade dos filhos, a questão do poder tradicional e a chegada do homem a vida adulta fazem parte do arcabouço conceitual de ambos os campos citados. No cinema americano da década de 50, “Palavras ao Vento”, de Douglas Sirk e “Herança da Carne”, de Vincent Minelli, são exemplos patentes de como os melodramas retrataram as dificuldades do processo de emancipação do jovem adulto burguês em busca de uma diferença em relação aos seus pais que simbolizavam um mundo antigo e tradicional. Em “Herança da Carne”, Robert Mitchum interpreta o capitão Wade Hunnicutt, símbolo máximo de um tipo de masculinidade que valoriza a virilidade como característica primordial da construção de sua identidade sexual. Wade é um macho alfa típico, que não perde nenhuma oportunidade de demonstrar seus caracteres sexuais, seja participando de caçadas a patos e javalis, seja possuindo todas as mulheres da região. Wade tem dois filhos: Theron (George Hamilton), gerado dentro do casamento com sua esposa, e Rafe (George Peppard), fruto de uma relação extraconjugal. Theron se espelha na figura do pai e luta para conseguir ser reconhecido como um homem viril. Para isso, se esforça em apagar seus caracteres mais femininos em busca de uma masculinidade que considera mais aceitável pelo código social que coloca o seu pai como um modelo na comunidade em que está inserido. Já Rafe é um homem natural, que por viver longe do pai acabou crescendo sem um modelo de formação de seus caracteres sexuais. Sua masculinidade foi forjada pela natureza e pelo trabalho na terra. O filme então registra de que forma os dois filhos de Wade admitem para si as obrigações sociais esperadas para assumir a papel de um homem capaz de produzir uma família funcional e harmoniosa, em conjunto com seu contexto social e histórico. Theron, filho legítimo do casamento de Wade, fracassa nesse projeto, pois quanto mais se aproxima dos valores tradicionais dentro do modelo incorporado por seu pai, mais se afasta de uma estrutura de afetos com seus entes familiares e interesses românticos e menos se encaixa nas necessidades sociais que fundamentam uma família nuclear burguesa. É

Rafe que, no entanto, trilha esse caminho: durante a trama, o personagem se mostra como um homem apto a cumprir tais obrigações, garantindo que Libby, antigo interesse romântico de Theron que ficou grávida deste antes de ter sido abandonada, tivesse um lar e um homem que assumisse o papel de pai de família. Rafe reestabelece, então, os valores femininos e da família em detrimento dos valores autoritários defendidos por seu pai.

Já em “Palavras ao Vento”, são os filhos legítimos de magnata do petróleo do Texas Jasper Hadley que estão a todo momento se afastando de um ideal desejado de família funcional, e acabam sucumbindo a angústias decorrentes desse fracasso em conseguir incorporar as características necessárias para desenvolver de forma plena uma vida adulta e socialmente produtiva. Os filhos da família Hadley são ambos figuras problemáticas, filhos carentes, emocionalmente instáveis e claramente representados como ovelhas negras, produtos disfuncionais ao ambiente familiar que não irão garantir a continuação da família. Kyle Hadley, personagem interpretado por Robert Stack, é o primogênito da família e é aquele que se vê envolvido em todo tipo de demonstração de poder, desfilando excentricidades financeiras e ostentações de consumo, testando seus limites em exposições esportivas e em brigas sem motivo, num exercício constante de uma masculinidade exacerbada e ao mesmo tempo fraturada. Kyle Hadley é um personagem constantemente assombrado pelo fracasso em se tornar a figura exemplar de homem de família, despedaçado e torturado pelo apetrechos da masculinidade, obsessões fálicas que caricaturam a real independência emocional e o medo da impotência, que o trazem finalmente à morte.

Aproveitando as estruturas e motivos do romance familiar freudiano, o melodrama doméstico da década de 50 usa o desejo de libertação da criança como dispositivo de choque às posições de classe e geração em que o poder está instituído, no qual as fantasias geradas pela psique da criança/jovem traduzem a vontade de se opor ao mundo dos pais e a desafiar a posição de autoridade. No entanto, se para Freud as questões colocadas no Romance familiar são problemáticas que se encerram na vida privada dos indivíduos, essas noções são expandidas nas narrativas melodramáticas, mobilizando o meio social em função dos processos de construção de identidade dos indivíduos. Cordova defende que, ao incorporar estes mesmo elementos

como fundamentos das narrativas melodramáticas, esses filmes registram o processo de transição dos valores tradicionais para os valores burgueses dentro da unidade familiar.

Instalado num período de intensa crise social e ideológica, a popularidade do melodrama doméstico no pós-guerra aponta uma nova normalização social que demanda por uma ressacralização das instituições. O melodrama doméstico surge então como uma ferramenta de reafirmação dos valores sociais burgueses: o amor romântico, a domesticidade nas relações, o respeito social pelas instituições, a dominação masculina e os ideais de pureza ligado ao feminino, etc. Uma fórmula que ressalta o caráter de ordenamento social normalmente associado às narrativas melodramáticas, que possibilitam que a moral vigente domine o entorno social e se estabeleça como padrão a ser seguido. Ao propor um conceito hegemônico de constituição familiar e de construção das identidade dos indivíduos que formam essas famílias, o que se apresenta é um projeto que visa normatizar emocionalmente e sexualmente os gêneros.

Ao comentar a forma como as identidades de gênero se organizam segundo um modelo hegemônico, Mauricio Bragança entende que a família é pensada como

“um primeiro núcleo de distribuição do trabalho sexual regulada por gênero. Tal modelo de construção familiar, atrelado a um paradigma burguês, normatiza a constituição de identidades de gênero legitimadoras da sociedade. Aqui, a inteligibilidade de gêneros é fundamental, formando um modelo discursivo epistemológico o que se presume que, para os corpos serem coerentes e produzirem sentido no interior da sociedade é necessário que se mantenha uma relação de continuidade entre sexo, gênero, prática sexual e desejo, através da afirmação de um modelo hierárquico binário sobre uma matriz heteronormativa”. (BRAGANÇA, 2010, p. 71-72)

Desenvolvidas a partir das teorias de gênero que emergiram através do trabalho pioneiro da filósofa Judith Butler, essa disposição contínua das identidades de gênero denuncia as estruturas de poder que se estabelecem através de um discurso que oprime os corpos e mentes dos indivíduos, resultando em uma carga de produção de significados simbólicos associados ao ideal de masculino que é praticamente impossível do homem moderno assumir, gerando uma crise da identificação. Por isso, a identidade sexual é um problema central no melodrama doméstico.

Apesar de apresentar um projeto ideológico de supressão das subjetividades individuais como base dos seus temas e conteúdos, o interesse do melodrama doméstico dos anos 1950 encontra-se em expor as fissuras desse projeto dentro da tessitura narrativa dos filmes. Essas contradições funcionam como elemento propulsores do melodrama, mapeando as brechas possíveis tanto no nível formal quanto narrativo, especialmente quando os personagens que expõem seus dramas e angústias conseguem romper as barreiras sociais que os impedem de vivenciar as demandas de suas próprias subjetividades. Laura Mulvey acredita que toda ferramenta ideológica carrega dentro de si suas próprias inconsistências que fornecem as saídas para uma experiência plenamente funcional da vida cotidiana. Dentro desse contexto, o melodrama doméstico que surge no cinema na década de 1950 tem caráter claramente progressista ao possibilitar que as inadequações ideológicas emergjam dessas narrativas, desafiando a lógica de unidade e constrição dentro do esquema ético burguês imposto aos personagens. Mulvey diz que:

“essa é a função do melodrama dos anos 1950. Ele funciona ao tocar nas áreas sensíveis da repressão sexual e da frustração; o deleite que provoca vem do conflito não entre inimigos, mas de pessoas unidas por laços de sangue e amor. (...) Na falta de uma cultura coerente da opressão, o simples fato de reconhecer adquire importância estética; há uma satisfação confusa em testemunhar o modo como a diferença sexual no patriarcado é preocupante, explosiva e irrompe dramaticamente em violência no interior de seu ambiente predileto, a família”. (MULVEY, 2012, p. 107)

Na ordem patriarcal, o masculino desempenha determinadas identidades sociais para cumprir seu papel dentro do tecido social (sendo a figura do pai de família, símbolo da autoridade do patriarcado, o exemplo mais comum). É interessante notar que no melodrama essas identidades sociais é que determinam as identidades sexuais dos indivíduos. Para desempenhar tais funções dentro do organismo social, é preciso antes que as identidades sexuais sejam bem definidas e contínuas, atravessando as performances de gênero de forma linear. A família define a forma como esses papéis são representados, restringindo uma certa economia social em que os indivíduos devem se acomodar e demandando a repressão de seus caracteres individuais. A partir dessa configuração, a operação que

melodrama conduz é a de um alinhamento das narrativas individuais masculinas em função de uma legitimação desses significados, reafirmando o poder do patriarcado e “domesticando” o problema das identidades individuais, cabendo ao protagonista masculino desses filmes empreender uma trajetória de aceitação a aprendizagem dos códigos sociais impostos.

Laura Mulvey acredita que o melodrama é um texto comprometido em representar as questões das identidades sexuais com a intenção de demonstrar as contradições do sistema social que estabelece seus pressupostos, contudo em se tratando dos processos que abrangem a representação da masculinidade, é possível observar um discurso conciliatório em muitos dos melodramas domésticos que trabalham esses assuntos em suas narrativas:

“O melodrama pode ser visto como tendo uma função ideológica ao trabalhar certas contradições por meio da superfície e representá-las em uma forma estética. Uma simples diferença, no entanto, pode ser feita entre a maneira como os dilemas sociais e sexuais são finalmente resolvidos em, por exemplo, Herança da Carne, e não são, por exemplo, em Tudo o Que o Céu Permite”. É como se o fato de ter um ponto de vista feminino que domina a narrativa produzisse um excesso que bloqueia a satisfação. (...) Os poucos filmes hollywoodianos feitos com o público feminino em mente provocam mais contradições que reconciliações, com a alternativa de uma entrega silenciosa às explícitas pressões sociais que ficam derrotadas por suas leis inconscientes”. (MULVEY, 2012, p.112)

O melodrama doméstico encampa sobretudo as questões femininas como base para o desenvolvimento de sua estrutura dramática, colocando a mulher como centro da encenação. Sendo um gênero associado às noções essenciais de família que se fundamenta na figura do casal romântico, implica-se então uma necessidade de contrapor a figura masculina como uma alteridade, um outro elemento base da composição do espaço doméstico. A ocupação desses espaços demanda então uma negociação das fronteiras que separam os dois gêneros, pois o casal romântico apenas é possível quando as diferenças são neutralizadas, produzindo uma conjuntura propícia para os conflitos das subjetividades. Os homens se encaixam não apenas como dispositivos de resposta às questões do feminino dentro das narrativas melodramáticas centradas na questões de família, mas também como construção de pertencimento ao universo retratado nessas narrativas.

Portanto, é no campo das subjetividades que o melodrama consegue abarcar as demandas do masculino como um lugar de significados possíveis. A partir disso, uma questão central é colocada: em um mundo em que a domesticidade é norma, de que forma os homens (e seus valores associados, como a virilidade) devem se comportar para se enquadrar dentro da estrutura de valores morais propagada pela sociedade burguesa?

1.2 O MASCULINO NO MELODRAMA DOMÉSTICO

A lógica interna do melodrama familiar se estrutura no registro das tensões entre os sexos e as gerações. Embora o ponto de partida mais clássico para analisar os melodramas dentro da teoria fílmica seja instituir o ponto de vista de feminino como foco de identificação, uma particularidade estrutural importante de alguns filmes do gênero é a que examina as crises e conflitos que se estabelecem entre os personagens masculinos e os personagens femininos, nos quais não é o personagem feminino que centraliza os dramas ou promove o andamento ao entrecho melodramático das narrativas, mas o que se analisa é de que forma o equilíbrio de forças entre o casal (em especial dentro do seio familiar) se articula na narrativa. Essa equalização dos gêneros explorado em alguns melodramas domésticos da década de 1950 é o tema de interesse do presente trabalho.

Laura Mulvey sugere que desde as peças dramáticas do Antigo Teatro Grego o drama geralmente trazia o ponto de vista masculino. O que se representava em tais obras eram os problemas ideológicos e sociais causados tanto na sociedade quanto nos indivíduos pela possível fracasso do homem grego em cumprir suas tarefas sociais. A carga de opressão dos caracteres masculinos valorizados pelo patriarcado (em especial a virilidade) são destacados nesse tipo de drama, dominados por assuntos relacionados à glória militar e política, o que deixa em segundo plano temas como a vida doméstica e a criação dos filhos. No entanto, as questões familiares demandam certa atenção que disputa tempo e gasto de energia que os “grandes assuntos” relacionados ao mundo dos homens também exigem. Por conseguinte, esses dois mundos precisam se equilibrar para que exista o

pleno funcionamento da vida social. O melodrama, ao trazer o ponto de vista feminino dentro das ferramentas de identificação contemporâneas como o teatro e o cinema, inerente dos assuntos relacionados à vida doméstica, atua então como uma ferramenta cultural de regulação do meio social, diminuindo a importância que as características masculinas adquirem nas tratativas políticas e sociais da vida cotidiana, fazendo com que o homem perceba o valor da vida familiar. É preciso então atenuar a diferença sexual, pois

“como a arte e o drama lidam generosamente com a fantasia masculina, a representação dramática das frustrações femininas, agindo publicamente em contraponto ao ego masculino, torna-se benéfica tanto social quanto ideologicamente. Uma figura masculina, positiva, que rejeita a virilidade desenfreada e se opõe ao poder absoluto do pai, produz (pelo menos por meio do “final feliz”) a reintegração de ambos os sexos na vida familiar” (MULVEY, 2012, p. 108)

O casal romântico é a instituição-base da representação da família dentro do melodrama doméstico. O casamento (sendo o envolvimento amoroso o que fundamenta sua narrativa) é o lugar social que condiciona o modelo hegemônico da ideologia burguesa, já que institucionalmente constrange os papéis sociais, o que implica, correlativamente, numa certa modelação das identidades sexuais do homem e da mulher. Ao homem é definido principalmente o lugar de macho provedor (pai de família) na rede de obrigações associadas ao patriarcado, enquanto às mulheres resta orbitar em torno dos homens como membros derivados (mães, esposas, filhas, entre outros exemplos). Em busca de uma harmonia da dimensão social da vida pública com o mundo privado, a sexualidade é obrigatoriamente separada da vivência social das identidades sexuais. Os assuntos referentes à sexualidade do indivíduo são uma ameaça para a boa aceitação dos indivíduos na sociedade. Existindo como um microcosmo que compreende em si mesma um espelho dos padrões de dominação/submissão existentes na sociedade, a família funciona como o aparelho mais eficiente de supressão dos caracteres sexuais dos indivíduos que compõem o quadro familiar. O melodrama doméstico explora em seus temas a dificuldade dos personagens em manter o mundo da sexualidade excluído da sociabilidade.

A forma característica na qual o sentimento amoroso se revela nas narrativas melodramáticas está num lugar simbolizado pela fantasia da união

adulta e assexuada entre o casal romântico. O amor e a sexualidade são duas categorias que existem separadas na vida do casal. Enquanto associado ao mundo da feminilidade, o amor permite se manifestar através do amor maternal, da sororidade, do amor fraternal, além do amor romântico. Steve Neale defende que o melodrama é composto, em sua primeira instância, por personagens que buscam serem amados. Como um sentimento fundamentalmente narcisista, os personagens desejam ser o objeto de desejo do outro, e também amam com o objetivo de também serem amados por outrem. (NEALE, 1986, p. 16) A fantasia do amor puro só é capaz de existir dissociado da sexualidade, pois é dessa forma que esse sentimento mais se aproxima da dimensão totalizante do sentimento amoroso produzido no núcleo familiar: o amor maternal, um estado de amor total, de total satisfação do desejo de afeto e dedicação para o outro. Já o desejo sexual pode assumir outras representações: pode ser apresentado através de instâncias que prescindem da representação do amor, como é o caso da pornografia. Por isso, o sexo representa uma ameaça para a formação plena do amor romântico. As mulheres, que geralmente são representadas como portadoras do amor incondicional capaz de unir o casal (e que num futuro germinará como amor maternal), funcionam como o elemento dentro do ambiente doméstico no qual a sexualidade só é ativada em função da parte masculina do casal, quando necessário para a consumação do ato amoroso. Isto posto, o melodrama doméstico destaca a sexualidade como o campo do masculino.

Ao mesmo tempo, os conflitos masculinos postos no melodrama doméstico envolvem a dificuldade do homem em assumir a posição patriarcal, que demanda uma identidade sexual ativa. Nesta estrutura, tal posição requer que o homem tenha domínio dos limites de seu território, pois cabe ao macho transmitir segurança e oferecer proteção à sua família, caracteres que usualmente aparecem associados ao vigor da masculinidade que somente um homem viril é capaz de manifestar publicamente. Essa dificuldade em assumir o papel designado ao masculino no meio social é representada no melodrama não necessariamente como uma impossibilidade, mas como uma luta interna que constantemente busca o equilíbrio entre as identidades individuais e as posições sociais, entre o que é

possível adotar como identidade sexual no âmbito individual e entre o que é permitido representar no campo social e familiar. Essa luta é então internalizada pelos indivíduos, e a sua repressão provoca os mais variados tipos de ansiedades pessoais e neuroses. Por isso, é comum observar nos melodramas domésticos a recorrência de personagens masculinos tomados pela insatisfação pessoal e angústia sexual.

O homem quando em sua plena capacidade de desempenho das características da masculinidade hegemônica não interessa à lógica do melodrama, pois a união do casal depende da perda do poder masculino. Cabe ao entrecho melodramático tratar então de expor de que maneira o homem moderno deve se comportar no meio social, retratando a transformação do homem em um ser social capaz de respeitar a lei e a ordem, ou seja, de manter a estrutura da sociedade patriarcal. O melodrama doméstico busca então alcançar um equilíbrio entre o homem e a mulher dentro do núcleo familiar, femininizando o homem tradicional e criando o figura do herói moderno, mais afeito às regras de sociabilização do modo de vida burguês. Essa política de equalização dos gêneros só pode ser alcançada através de uma certa castração da masculinidade, separando a dimensão da sexualidade dos outros setores da vida cotidiana do personagem masculino. A castração da identidade sexual aparece como condição essencial para o advento de um homem adaptado aos tempos modernos, uma ferramenta de diminuição do poder masculino que é colocada na narrativa como forma de possibilitar o desenlace final do destino dos dois personagens protagonistas do casal romântico. Os melodramas dirigidos por Douglas Sirk na década de 50 apelam com frequência a este tipo de recurso narrativo: em “Tudo o que o Céu Permite”, por exemplo, cria-se a possibilidade do final feliz acontecer apenas quando o personagem Ron Kirby (interpretado por Rock Hudson) se acidenta e fica imobilizado numa cama. Antes disso acontecer, os dois elementos do casal romântico mantinham vidas separadas e independentes: enquanto a personagem Cary Scott (interpretada por Jane Wyman) estava arrependida de ouvir os conselhos da filha e as opiniões de outras pessoas próximas sobre o que fazer sobre este relacionamento, Ron continuava uma vida no campo impregnada por muitas imagens de virilidade masculina. Quando Cary decide não mais atender às

demandas do meio social e resolve a luta interna que alimentava dentro de si, é quando ela parte em busca do seu grande amor. No entanto, somente a vontade da personagem feminina não é suficiente para que o casal aconteça. Quando Cary chega na casa de Ron, ele não está no mesmo lugar que abrigou muitas vezes o amor dos dois: Ron está caçando, quando avista Cary chegando. Somente após o acidente que o reencontro dos dois é possibilitado, equilibrando o arranjo amoroso entre os dois personagens.

A castração do poder masculino evidencia, no entanto, que o sistema do patriarcado não consegue introduzir o homem viril como parte funcional da vida doméstica. O espaço da masculinidade é negociado em vários níveis, e somente aqueles que conseguem ajustar sua identidade sexual como forma de ingresso a um modelo desejável da sociabilidade é que serão capazes de perpetuar a família legítima. Aquelas que não conseguem se encaixar não serão apartados do meio social, mas existirão como “cavaleiros solitários”, monumentos da hombridade que funcionam mais como símbolos de uma masculinidade hegemônica, mas que não se encaixam numa política harmoniosa de gêneros dentro do convívio social. A estes homens só será permitido o ingresso à vida doméstica caso consigam reprimir os sinais de uma virilidade exacerbada, num processo de castração que trazem alguns revezes psicológicos decorrentes das frustrações que se seguem às tentativas de supressão de suas identidades sexuais (uma representação que, no cinema, convém mais a gêneros em que as ações do homem são frutos de sua própria força e vontade, como o western: imagem essa que o cinema tanto consagrou). No melodrama doméstico, no entanto, a força do sociedade se sobrepõe a identidade sexual dos indivíduos, tanto homens quanto mulheres.

O texto melodramático contrabalança dois movimentos que se completam: um deles mais inercial, que traciona a possibilidade de mudança e que prefere que o sistema social não seja alterado, e outro mais entrópico, uma energia irradiada pelos personagens que procuram satisfazer seus desejos, mesmo que isso provoque certos prejuízos sociais, que são regularmente suprimidos dado a pressão social a que são submetidos. Essa energia reprimida pelos personagens cria uma dinâmica em que os dilemas da sexualidade irrompem como violência e raiva, sendo que em muitos casos

os próprios personagens são alvos dos atos instintivos e danosos causados por seus sentimentos confusos:

“É significativo que o texto melodramático força uma equação que associa sexualidade e violência, quanto maior a repressão do desejo na narrativa maior deslocamento de energia como violência contra o sistema textual. Ao contrário dos gêneros orientadas para a ação e estabelecidos em espaços mais amplos e abertos, cujas as estruturas narrativas podem conter e até mesmo irradiar um excesso de violência e sexualidade através de um sistema regulado de conflito, o melodrama é mais bem caracterizado por conter uma forma centrípeta que direciona essas forças para dentro de sua própria estrutura.”⁵ (RODOWICK, 1987, p. 272)

O masoquismo aparece então como uma válvula de escape que funciona como forma de compensação das frustrações que os personagens masculinos carregam por não conseguirem reproduzir o modelo patriarcal. Personagens atormentados pois considerados inadequados ao novo modelo de família burguesa, por serem incapazes de seguir as convenções que regem as disposições sociais modernas. O fantasma da impotência masculina que assombra o espírito desses personagens os conduz ao caminho da autoindulgência e da autocomiseração, encontrando uma certa fuga seja na bebida seja em corridas de alta velocidade (recorrendo à ideia comum de que muitos homens buscam o reforço da sua masculinidade através de dispositivo que reforçam o caráter viril de suas imagens, como os carros esportivos e o porte de armas de fogo). Coisas que o dinheiro e o sucesso podem comprar, mas que não são suficientes pra transformar a percepção do caráter dos que estão à sua volta e poder assim demonstrar que são aptos a serem bons maridos, bons pais e bons filhos. Embora seja importante que uma identidade sexual masculina esteja colocada de forma clara e segura, é necessário que a imagem do bom macho provedor que ofereça segurança ao ambiente familiar também seja possível. O homem viril funciona aqui como

⁵ [tradução minha] “It’s significant here that the melodramatic text forces the equation of sexuality with violence, for the greater the repression of desire in the narrative he greater the energy of its displacement as violence against the textual system. Unlike more action-oriented, outward-directed genres, whose narrative structures may contain and evenly distribute excess of violence and sexuality across a closely regulated system of conflict, the melodrama is better characterised as centripetal form which directs these forces inward”

mais um signo de reconhecimento das características do homem tradicional, que oferece riscos à estabilidade do núcleo familiar burguês.

Podemos sistematizar dois eixos temáticos que expõem o masoquismo como elemento recorrente na construção dos personagens masculinos das narrativas melodramáticas estudadas nesse período: um eixo cujas tramas enfocam o dilema dos filhos que precisam corresponder as expectativas dos pais e se considerar aptos a dar continuidade à linha hereditária, e outro, que focaliza filmes que trabalham a dificuldade do pai de família em incorporar os valores sociais da família burguesa dentro do ambiente doméstico. Os conflitos internos dos personagens nesse esforço por representarem os papéis sociais reservados aos “bons homens” são construídos de forma a chegarem a um ponto-limite, no qual as características associadas a virilidade e a masculinidade são superdimensionadas, criando situações em que a harmonia familiar é colocada em perigo justamente pela incapacidade dos personagens em regular suas identidade sexuais. Em resposta, o masoquismo aparece como mecanismo para atenuar a culpa que os indivíduos sentem pelo fracasso de reproduzir as estruturas do modelo patriarcal. Thomas Schatz classifica os melodramas que trazem essas variantes temáticas como verdadeiras contrapartes masculinas dos “weepies”, um tipo de melodrama feito para expiar as culpas e dificuldades emocionais enfrentadas pelos personagens masculinos nestas histórias: os “male weepies”.

Cada um desses melodramas denuncia de forma bastante abalizada de que modo as pressões sociais transformaram o significado do masculino no patriarcado em uma confusa e indefensável vítima das suas próprias boas intenções. (...) Como nos filmes de Douglas Sirk, esses filmes criam conflitos artificiais que são intensificados e finalmente soterram os conflitos familiares que se relacionam a eles”⁶ (SCHATZ, 1991, p. 163)

Uma fórmula simples, que contempla os homens como protagonistas de histórias cujos temas invariavelmente se debruçam sobre os valores que

⁶ [tradução minha] “Each of these melodramas is a sustained indictment of the social pressures which have reduced the well meaning patriarch to a confused, helpless victim of his own good intentions. (...) These films, like those of Douglas Sirk, develop artificial conflicts that are intensified and finally overwhelmed by the family conflicts they touch off.”

marcam a transição da família tradicional para a família burguesa, sobre filhos que não se conectam mais ao mundo dos pais mas que ainda carregam a responsabilidade de continuar o legado familiar, sobre pais de família que precisam se adaptar aos novos tempos, aos novos arranjos familiares no qual o homem não é mais o centro gravitacional das decisões domésticas. Uma fórmula que exigia também atores que traduzissem perfeitamente essa mudança do estilo de performance da masculinidade. James Dean, em filmes como “Vidas Amargas” e “Rebelde sem causa”, foi um ator marcado por interpretar personagens atormentados pelos conflitos que envolviam os princípios morais exigidos na passagem de geração de pai para filho. Suas performances eram avatares das mesmas angústias pelas quais os jovens americanos da década 50 também passavam. Em um momento em que os filhos do pós-guerra já estava entrando na idade adulta, jovens sem referências mas que carregavam nos ombros toda a expectativa de uma geração. Já no filmes de Sirk, o ator Robert Stack encarnava aqueles que já desistiram da luta por fazer parte de um arranjo doméstico funcional, figuras solitárias e inadequadas ao convívio social, desesperadas e impotentes, que só encontravam consolo na bebida, nos jogos de poder e nas demonstrações de uma virilidade inútil.

Se na fórmula do melodrama doméstico é interdita ao homem dentro do núcleo familiar a possibilidade de assumir uma identidade sexual plenamente ativa, dado que as performances de uma masculinidade hegemônica são reiteradamente frustradas em suas tentativas de desempenhar as exigências sociais impostas pela autoridade patriarcal, torna-se então oportuna a presença de um elemento masculino externo ao núcleo familiar pré-existente que seja portador de uma carga de caracteres sexuais capaz de despertar o interesse sexual e romântico do personagem feminino protagonista. Essa figura, comum em muitas tramas melodramáticas, é o que o autor Thomas Schatz denomina como “male intruder-redeemer”, ou, em tradução livre, o homem intruso-redentor: um homem normalmente mais jovem, viril, fisicamente atraente, de espírito desenvolvido e que ainda não foi doutrinado pela experiências amargas da vida adulta. É só a partir da chegada desse elemento dentro da narrativa que se permite a possibilidade de um vislumbre de que a performance da

masculinidade seja plenamente observada pelo meio social, tanto pelo personagem feminino interessado quanto pelos outros personagens que rodeiam esse personagem.

É através da figura desse homem intruso à narrativa que o melodrama apresenta os códigos da masculinidade em sua essência, encerrando um arcabouço de imagens próprias de como o homem deve se apresentar quando se encontra não condicionado às amarras das instituições familiares, livre no meio social. Esse tipo de personagem masculino surge em um contexto doméstico já estabelecido, pois antes de sua aparição as circunstâncias que envolviam a personagem feminina protagonista não ofereciam a oportunidade de algum tipo de contato entre os personagens que fossem capazes de provocar o interesse sexual, e em consequência, o surgimento do encontro amoroso nestas narrativas melodramáticas. Num universo ficcional em que as chances de alteração no status-quo social dos personagens raramente acontece, esta é um ferramenta importante para fazer emergir as fissuras do projeto burguês de construção das identidades sexuais dentro das estruturas do melodrama doméstico. Sua presença provoca abalos nas certezas que a personagem feminina carrega: a família já não é centro de tudo.

O casamento é o caminho natural da transformação do relacionamento amoroso em um símbolo da construção do ambiente familiar como uma instituição social forte e produtiva. O destino do casal só encontra a felicidade quando o homem abrande seus caracteres masculinos e entra em acordo com uma política de gêneros conciliadora, quando o casamento finalmente é possível. O final feliz acontece então na condição em que a masculinidade do personagem seja modulada em busca de um ideal negociado da sua identidade sexual. Nesse sentido, muitas das narrativas retratadas nos melodramas domésticos desenvolvem suas tramas a partir do encontro do macho intruso a um núcleo familiar em que existe uma mulher mais velha (que geralmente já foi casada, sendo este personagem uma viúva ou uma mulher divorciada com filhos), o que minimiza as chances do amor romântico florescer dentro de um contexto repressor que vigia essas mulheres não somente pelo olhar persecutório e fiscalizador da sociedade, mas também dentro de suas casas, através da figura de seus filhos já crescidos. Quando a

personagem feminina admite que está atraída sexualmente pela figura do intruso, é quando a mulher finalmente dá voz às suas vontades pessoais, e deixa de colocar a família como motivo principal de sua vocação social, não anulando a sua identidade sexual como mulher que deseja. Assim, se registra a disposição de interesse sexual entre os personagem masculino e a protagonista feminina dentro da narrativa, quando então se estabelece o encontro amoroso como estratégia de reconhecimento dos caracteres que serão equalizados com o decorrer da narrativa.

Nesse sentido, o caminho da redenção só é vislumbrado pelo casal romântico quando o homem intruso femininiza certos aspectos de sua masculinidade. Esse caminho é construído a partir de dispositivos narrativos que conduzem o personagem masculino a se encaixar num desenho mais adequado a sociabilidade. Um expediente comum que se observa nas narrativas melodramáticas é a do homem ligado à natureza, que não se enquadra completamente a um modo de vida urbanizado, em que a lógica do trabalho está colocada apenas nos ambiente dos escritórios e fábricas. Este é um homem forjado pelo trabalho na terra, que foi arrancado de seu lugar natural em que o vigor físico e firmeza moral são os atributos distintivos que protegem estes personagens dos males e vícios que a vida nas cidades podem trazer. Por outro lado, o melodrama doméstico também recorre à hiperbolização dos caracteres masculinos para ilustrar em que medida as características associadas à masculinidade devem ser incorporadas pelo homem moderno. Nesse caso, a virilidade deve ser incorporada como parte de uma identidade sexual de forma que não seja nociva ao convívio social. Aqui, a figura do macho sempre aparece domesticada, demonstrando força moral ao reprimir seus desejos de dominação social e de competição sexual. No melodrama doméstico, é esse herói masculino que representa uma nova forma de comportamento mais moderna e adaptada ao modo de vida burguês.

Nos filmes de Douglas Sirk, os papéis interpretados pelo ator Rock Hudson trazem especialmente essa característica. Bob Merrick (de “Sublime Obsessão”, 1954), Ron Kirby (de “Tudo o que o Céu Permite”, 1954) e Mitch Wayne (de “Palavras ao Vento”, de 1956) são todas face da mesma moeda: personagens masculinos que promovem a redenção dos núcleos familiares

apresentados na narrativa desses filmes, núcleos estes povoados por exemplos de homens fracassados e mulheres históricas, signos de uma política de gênero não equalizada que só encontra seu equilíbrio quando a masculinidade é minimizada, quando o homem tradicional dá lugar a um homem que apresenta novas formas de comportamento mais modernas e adaptadas ao mundo contemporâneo. Nesses filmes, Rock Hudson encarnava uma masculinidade que era identificada como coerente com o modelo patriarcal, e inclusive reconhecida pelos outros personagens dessa histórias (em especial, seus antagonistas masculinos). Somente a partir do momento que a narrativa mapeava essa masculinidade pedagogizada é que um vislumbre de final feliz se encontrava. É quando finalmente as outras masculinidades são moduladas e se dimensiona o efeito que o intruso pode provocar na política de gêneros desses filmes. É quando, enfim, temos o herói masculino no melodrama doméstico.

CAPÍTULO 2 – A CONSTRUÇÃO DA MASCULINIDADE NO CINEMA

No campo dos estudos culturais, a discussão sobre a representação das masculinidades foi colocada em evidência principalmente a partir do momento em que as várias formas de expressão dos movimentos feministas e a luta da comunidade gay por mais direitos juntaram forças e suas causas começaram a emergir na sociedade. Foram esses movimentos que abriram caminhos para que vozes como a da teórica Laura Mulvey ganhassem potência (e corpo) para colocar em perspectiva as imagens produzidas pelo cinema, destacando a percepção de que na imagem cinematográfica a figura feminina é centro do olhar masculino e patriarcal. Olhar esse que era derivado de uma vontade de escopofilia, criando mecanismos psicossociais para enquadrar o feminino como representação de um gênero (*gender*) puro e funcional, visando a manutenção do poder do patriarcado que configura a base da sociedade em que estamos inseridos. Em seu artigo “Prazer Visual e Cinema Narrativo”, Mulvey demonstrou de que forma tais mecanismos funcionam para que a manutenção de um ideal de sexualidade, gênero e representação seja alcançado em sua forma cinematográfica. A partir das investigações propostas por Laura Mulvey, Steve Neale constata que homens e mulheres tem tratamentos diferenciados dentro do repertório teórico no campo do cinema. O feminino na tela ainda existe como um enigma a ser desvendado, na mesma medida que o homem enquanto imagem está dentro do acordo social vigente. Por isso, a imagem das masculinidades raramente são submetidas aos mesmos rigores, por fazer parte de um mundo em que a lógica da dominação masculina se faz presente. No entanto, essa ausência de estudo não significa necessariamente que exista um silenciamento sobre as questões envolvendo as masculinidades no cinema, mas que o contexto patriarcal também atua aqui como uma ação normatizadora. Neste sentido, a escassez de estudos no campo do masculino denuncia uma estrutura social que naturaliza as masculinidades e sujeita principalmente às figuras não-dominantes (mulheres e outras minorias sexuais) a serem tradicionalmente objetos de estudos do que é representado nas formas fílmicas.

“Enquanto o cinema hegemônico, estabelecido como um meio no qual o olhar masculino é a norma, pode constantemente utilizar a mulher e a figura feminina como um objeto de investigação, raramente o oposto acontece, pois a imagem masculina não é observada da mesma maneira: mulheres são um problema, uma fonte de ansiedade, de inquéritos obsessivos; homens nunca o são. Enquanto as mulheres são investigadas, homens são apenas testados. Masculinidade, como um ideal, é implicitamente um dado conhecido; a feminilidade, por contraste, é um mistério. Esta é uma das razões pelas quais, a representação da masculinidade, tanto dentro da linguagem do cinema quanto em outras instâncias, é raramente discutida.”⁷

Para entender como a masculinidade é encenada e de que forma ela se diferencia do registro do feminino, é necessário percorrer dois conceitos: a masculinidade como objeto do olhar e como se produz a performance do masculino no cinema. Essas duas disposições produzem atravessamentos teóricos que pautam as estruturas em que as masculinidades são construídas na frente das câmeras, permitindo apreender também o homem como objeto de investigação formal dentro da mise-en-scène cinematográfica, em especial no gênero do melodrama doméstico.

2.1 O MASCULINO COMO OBJETO DO OLHAR

O conceito de masculinidade hegemônica presume que o indivíduo assuma uma identidade única, dado que há a necessidade da incorporação de um modelo que estrutura o sujeito do sexo masculino como um todo. No entanto, a identidade sexual e a identidade de gênero também são conceitos fluidos que não abarcam a dimensão múltipla da construção da identidade do sujeito. As relações de gênero são constituídas não somente por interações sociais organizadas, mas também por práticas discursivas. As

⁷ [tradução minha] “While mainstream cinema, in its assumption of a male norm, perspective and look, can constantly take women and the female image as its object of investigation, its rarely investigated men and the male image in the same kind of way: women are a problem, a source of anxiety, of obsessive enquiry; men are not. Where women are investigated, men are tested. Masculinity, as an ideal, at least, is implicitly known. Femininity is, by contrast, a mystery. This is one of the reasons why the representation of masculinity, both inside and outside the cinema, has been so rarely discussed.”

masculinidades hegemônicas podem ser construídas de forma a não corresponder a existência de um homem real que contenha todas as práticas elaboradas dentro do modelo, mas a existência de um modelo expressa, no entanto, ideais, fantasias e desejos difundidos no tecido social, cartilhas que oferecem recursos para instruir sob quais contornos devem se dar as relações de gênero. Quando um filme transmite a imagem de um ator em tela, em última análise o que se constrói é a fantasia de um determinado modo de masculinidade que é internalizado pelo indivíduo através de procedimentos de identificação. Dessa forma, o fenômeno da identificação é central para a discussão de que forma os homens estabelecem pontos de contato/diálogo com o modelo hegemônico de masculinidade.

Steve Neale apresenta dois caminhos em que o fenômeno da identificação ocorre no contexto da imagem cinematográfica. (NEALE, 1993, p. 10) Os mecanismos da identificação podem ocorrer tanto como um dispositivo de sonhos/fantasias que dependem das projeções e construções de cada indivíduo, quanto pela experiência da identificação narcisista através da percepção da figura humana por um indivíduo para com outro indivíduo. No entanto, os mecanismos de identificação são cambiáveis e instáveis, pois as identidades são múltiplas e fragmentadas. O espectador não se identifica imediatamente com o personagem que está na tela, pois são necessárias certas condições socioculturais que determinam o conhecimento do espectador a cerca do que é representado na tela, produzindo assim alguma forma de reconhecimento narcisista. A identificação do espectador com um personagem depende não somente um reconhecimento do figura humana masculina/feminina na tela, mas também a posição que essa representação ocupa no tecido narrativo: se há um antagonista claro, como são expostos seus conflitos internos, se o personagem é herói/vilão, se ele está inserido no espectro moral do espectador, se o personagem é ativo ou passivo, etc. A situação da identificação do masculino se estrutura então não apenas pelo campo da representação, mas também se articula no campo da espectralidade.

Dentro desse sistema de identificações, a masculinidade se enquadra dentro de um esquema que apesar de flexível, produz uma divisão social que coloca os gêneros masculino e feminino como categorias, instâncias

polarizadoras que geralmente implicam processos de identificação com apenas um dos polos. Por causa desse movimento, o ato de ver filmes envolve necessariamente identificações de gênero, que se enquadram em formas reiteradas de comportamento e envolvem certas noções de agressividade/passividade, poder e controle associadas com cada gênero. Quando um espectador do sexo masculino assiste a um filme, ele espera que o ator (também do sexo masculino) em cena incorpore um código de representação que reproduza imagens que são costumeiramente associadas a um sistema de valores ligado ao patriarcado e ao universo masculino: agressividade, força, contenção emocional.

A partir do entendimento que as imagens da masculinidade são endereçadas a uma plateia que se identifica com ela, implica-se também a necessidade de entender o corpo masculino como objeto do olhar. Resgatando a fundamentação teórica desenvolvida por Laura Mulvey de que no cinema o sistema olhar/objeto é estruturado numa construção ativo/passivo no qual o olhar ativo é eminentemente masculino, restando ao feminino ser objeto passivo desse olhar, Neale argumenta que é essa dinâmica que possibilita um determinado grau de poder para aquele que olha. Ainda dentro dessa estrutura, o olhar voyeurístico é marcado pela distancia entre o espectador e o que é espetacularizado (objeto), entre aquele que vê e o que é visto, reforçando essa posição de poder do observador. O corpo masculino em cena se produz então como espetáculo, como alvo dos olhares voyeurísticos, por um lado, e fetichistas, por outro, e esses “modos de olhar” muitas vezes se cruzam.

Em seu estudo que rastreia os traços da construção de virilidade na tela do cinema, Antonio de Baecque defende que a formação da imagem única do masculino passa por uma dimensão histórica e social do corpo do homem. Ao destacar a virilidade como parte essencial do conceito de masculinidade hegemônica, o historiador reforça que essa construção só existe dado um sistema de expectativas dentro de uma audiência que espera se identificar com a forma que a masculinidade é apresentada. O corpo masculino funciona então como um ponto de convergência do olhar, um fator agregador que partilha experiências comuns a todos os homens, e que é

capaz de produzir um recorte histórico das percepções e dos valores que fundam uma imagem ideal do masculino.

“o que impõe a virilidade e a faz abandonar as margens fetichistas dos fragmentos erotizado da cinefilia é sua representação historicizada. Quando um corpo se transforma em fato social graças aos poderes do cinema, ele se torna experiência de todos e de cada um, intensificando sua percepção, e adquire a potência de cristalizar e de dizer expectativas, os medos ou os valores de uma sociedade. Um corpo se faz punctum de um tempo histórico ou de uma espaço social, trazendo em sua força (a virilidade) ou em sua fraqueza (a “desvirilização”) o poder de engendrar uma representação de si coletiva.” (BAECQUE, 2013, p.520)

Nos gêneros mais associados às plateias masculinas (dentre os principais exemplos podemos citar os westerns, os filmes de gângster e os filmes de guerra), as narrativas destes gêneros são geralmente centradas em personagens masculinos que funcionam como centro da atenção do espectador. Por decorrência, esses corpos são objeto dos olhares tanto da plateia masculina que assiste ao filme quanto dos outros atores (homens) inseridos na mesma cena. No entanto, apesar de espetacularizados, esses corpos não são tratados da mesma forma. No contexto em que são apresentados nesses gêneros, os olhares dos personagens (principalmente dos outros personagens masculinos dentro da diegese) não exprimem erotização para com o outro corpo masculino, que geralmente é decupado privilegiando emoções que não correspondem a esfera do desejo. Essa construção é levada ao limite da paródia em filmes como os westerns tardios de Sergio Leone, pois nas cenas de clímax da ação o diretor restringe a estrutura do plano/contraplano em grandes close-ups das linhas dos olhos dos atores, olhos esses que permitem apenas exprimir sentimentos como medo, raiva e agressividade. Outro ponto a se observar nesse caso é que geralmente colocar também em cena tipos que estão longe do ideal masculino hegemônico, recorrendo a figuras desvirilizadas (como a do ator Eli Wallach, em contraposição à figura do macho vigoroso e atraente encarnada pelo ator Clint Eastwood). O olhar erótico implica em poder, e essa recusa em encenar o olhar erotizado equipara as forças encenadas na imagem.

Nesses filmes, as relações de olhar são fortemente mediadas pelos olhares dos outros personagens, sem participação ativa do espectador. Além

disso, ao contrário dos corpos femininos, há uma repressão de qualquer sinal explícito de erotização do ato de olhar os corpos masculinos pelos outros personagens do mesmo sexo. O erótico depende de um contexto cultural, e é possível admitir que não se desenvolveu uma convenção cinematográfica que expõe os corpos masculinos da mesma forma que o corpo feminino. Além disso, é possível admitir que a falta de uma tradição de estudos da que também entendesse o corpo masculino como parte de uma decupagem de corpos contribuiu para a percepção de que o mesmo não fosse visto de forma erotizada.⁸

O autor cita o exemplo de Marlene Dietrich nos filmes do diretor alemão Joseph Sternberg: Dietrich é o veículo direto do olhar do diretor austríaco, pois o diretor produz planos no qual a atriz é apresentada em função da câmera como se a câmera fosse o olhar direto do espectador, olhar esse que a atriz responde sabendo estar sendo observada, o que acentua a dimensão sensual da cena. Essa relação entre o um ator objeto e um olhar sujeito que é ao mesmo tempo olhar de quem dirige a cena e de quem observa é um componente essencial do mecanismo que transforma o cinema em uma arte no qual o voyeurismo é parte inerente de sua constituição. No entanto, essa operação não é a mesma em cada gênero cinematográfico, dado que cada gênero possui suas especificidades tanto de significado quanto de espectralidade. Para efetuar uma ponte entre o abismo que separa o voyeur do seu objeto, a operação realizada nos convencionados “filmes de ação” para conseguir este objetivo é trazer o olhar voyeurístico para a esfera do fetiche e do espetáculo. Nesse sentido, Neale usa uma citação de John Ellis que justifica essa argumentação:

“Esse processo implica uma posição diferente e também uma atitude do espectador em relação à imagem. Ou seja, uma postura oposta à exigida pelo voyeurismo. O olhar fetichista implica um reconhecimento de sua posição e participação pelo objeto que é visto. Com essa atitude fetichista, o olhar do personagem em direção ao espectador é um elemento central dessa relação. O olhar voyeurístico é curioso, inquisidor, desejoso de conhecer o objeto de olhar.

⁸ Essa postura crítica só foi revisada a partir da aparecimento dos chamados estudos “queer” dentro do campo dos estudos culturais, refletindo então sua influência para a teoria da imagem cinematográfica.

O olhar fetichista, por outro lado, é cativado por aquilo que ele vê, não é o desejo de ir além, de ver mais, de descobrir mais coisas. O olhar fetichista tem muito mais a ver com o aparato de exibição e com o espetáculo.”⁹ (ELLIS, 1982, p.43 apud NEALE, 1993, p.10)

A fetichização do olhar ocorre a partir do momento que a narrativa é interrompida e o espetáculo toma conta da cena. Para exemplificar de que forma a narrativa cinematográfica desloca o registro do corpo masculino para privilegiar o espetáculo, Neale recorre a padrões típicos do chamado “cinema de ação”. Nesses filmes, em cenas de luta ou de combate, por exemplo, a decupagem se esforça em colocar o movimento dos corpos em primeiro plano, além de construir oposições de escala de planos que normalmente possui o mesmo valor. Um close no rosto de um personagem vai ser respondido com outro close, em repetições infinitas desses mesmos planos. O efeito da câmera lenta ressalta a necessidade de se observar os corpos de forma direta, em estado de contemplação do movimentos que eles produzem. A relação entre os personagens não produz eventos narrativos subsequentes, apenas um reforço dos sentimentos de raiva e agressividade expressos em seus olhares, eliminando o potencial erótico dos registros dos corpos pelos outros personagens. A narrativa é conduzida para produzir prazer no reconhecimento, deslocando o corpo masculino do centro da ação e privilegiando uma composição bastante ritualizada da cena, cujo destaque aos procedimentos técnicos que a compõem acentuam a fetichização do que é mostrado. Nesses casos, a relação de poder entre os personagens implicada pelo olhar erótico não existe, pois é o olhar do espectador que media a relação entre os corpos dos dois personagens.

No entanto, é preciso entender que o contexto cultural pós-revolução sexual criou novas formas de condução do olhar, trazendo uma certa libertação dos corpos em função dos olhares escópicos aos quais estavam submetidos. O melodrama doméstico no cinema americano atingiu um dos

⁹ [tradução minha] “This process implies a different position and attitude of the spectator to the image. It represents the opposite tendency to that of voyeurism. Fetishistic looking implies direct acknowledgment and participation of the object viewed, with the fetishistic attitude, the look of the character towards the viewer is a central feature. The voyeuristic look is curious, inquiring, demanding to know. The fetishistic gaze is captivated by what it sees, does not wish to inquire further, to see more, to find out. The fetishistic look has much to do with display and the spectacular.”

seus ápices estéticos durante a década 50, e, após as mudanças culturais ocorridas após esse período, muito de suas proposições vanguardistas caíram por terra. Dado um contexto cultural que ainda não permitia grandes arroubos libertários de comportamento, os personagens ainda estavam presos a convenções sociais que ditavam modos de vestir, de se comportar e de comunicar (nos gestos e nas trocas de olhares). Por isso, a imagem no melodrama não pode ser considerada como uma imagem erotizada em sua gênese, pois incorpora na sua linguagem os códigos da época, ao não desenvolver uma decupagem dos corpos que permitem dar a ver o desejo que se esconde dentro de seus personagens. A partir da década de 60, no entanto, essas convenções deixam de ter força no e o corpo masculino também passam a ser alvo de olhar no campo imagético.

É a partir dessa equação que Neale teoriza sobre a operação da “feminização” do corpo masculino (NEALE, 1993, p. 16). Neale acredita que a espectralidade masculina produz formas específicas de representação que não são repetidas quando o corpo de um ator do sexo masculino está em destaque. No entanto, quando alvo de um olhar erótico explícito, o que acontece é um processo de “feminização” desse corpo. O corpo do homem é decupado de forma a repetir a forma que a mulher é representada, objetificando-o segundo a mesma lógica que a escopofilia masculina acessa os corpos femininos. No entanto, o corpo masculino aqui não funciona como fonte de prazer visual para aqueles que seguem um modelo de masculinidade hegemônica e heterossexual, pois o que é privilegiado pelo olhar então são os atributos de virilidade (que funcionam como um espelho do plateia masculina na tela).

Nos melodramas de Douglas Sirk em que há a presença do ator Rock Hudson, também é possível empregar essa noção do corpo feminizado, veículo de um olhar que é predominantemente erótico. Isso denota a força da convenção cinematográfica que assume que somente a mulher é alvo do um olhar tipicamente erotizado. Quando Rock Hudson está em cena, o corpo do ator é destacado, a câmera funciona como uma transposição do olhar da plateia (tanto homens quanto mulheres), enquadrando o ator em atividades que privilegiam seus atributos físicos. Mesmo em um contexto mais conservador como a da sociedade americana da década de 50, em que havia

um cuidado especial para mostrar todo e qualquer parte do corpo que recebia mais exposição, a mise-en-scène era composta de maneira a dar a ver a beleza de Rock Hudson.

No filme “Tudo o que o Céu Permite”, a cena que apresenta o personagem de Rock Hudson é emblemática nesse sentido. Rock Hudson encarna Ron Kirby, filho do antigo jardineiro que cuidava das plantas da casa de Cary Scott. Já na primeira cena do filme, o filme se encarrega de mostrar a formação do casal: Ron é o novo jardineiro da casa, já que seu pai morreu e deixou o filho para tomar conta dos serviços de jardinagem. Cary não sabia que era que Ron estava cuidando de seu jardim, o que implica numa apresentação do novo jardineiro tanto para o público quanto para a personagem de Jane Wyman. Antes mesmo de Ron e Cary se conhecerem, a primeira imagem que temos de Rock Hudson no filme é ele executando ações físicas (carregando uma escada no fundo do quadro). Quando ocorre o encontro entre os dois personagens, o que acontece é um percurso privilegia o contato do olhar do espectador com o corpo em cena de Rock Hudson: o jardineiro começa carregando uma caixa para sua patroa para depois despir-se de suas luvas e por fim, se sentar posicionado à esquerda do quadro. Quando Rock Hudson senta para conversar com sua patroa (e futuro interesse romântico), sua beleza é ponto de convergência tanto da personagem que o observa dentro do quadro (Cary), quanto do público, que o descobre em primeiro plano na cena, em destaque. Por fim, em certo momento da cena Rock Hudson se levanta e corta um galho, oferecendo-o para Cary. Em todos esses momentos descritos anteriormente, o personagem de Rock Hudson é estabelecido como centro da atenção, estabelecendo as dinâmicas de movimentação dentro do quadro. O corpo de Rock Hudson é, dessa forma, colocado como alvo de um olhar explícito e autorizado.

2.2 A PERFORMANCE DA MASCULINIDADE

O significado do termo performance é apropriado de formas variadas segundo cada disciplina do conhecimento humano. No entanto, o interesse

desse estudo é centrado no entendimento da relação que se estabelece entre os campos da performance e da masculinidade. As masculinidades são múltiplas, e a partir disso, a performance do masculino é percebida como um ato e uma construção social, o que delimita as possibilidades de apreensão dos significados produzidos a partir das performances de gênero. Os estudos de performance servem então como uma base para poder estudar as performances dos atores nos filmes, e que papéis tais performances desempenham na construção e circulação dos modelos de masculinidade difundidos no meio social.

A performance não somente envolve o que o ator social faz (ação), mas também onde e como ela é efetuada (espaço, lugar e tempo), o que a caracteriza a como um evento. Um ato só se configura como performance se existe uma audiência que assiste o ato performado, criando uma relação simbiótica entre ator e audiência, estabelecendo canais de emissão e recepção que são compreendidas por ambas as partes e, conseqüentemente, compartilhando significados. É importante ressaltar que o ato performativo é uma ação consciente, mesmo que não intencionalmente, que exige um contrato social pré-estabelecido entre alguém que observa algo (o espectador) e alguém que faz algo (o ator). As exposições cada vez mais frequentes em redes sociais (como o Instagram e Facebook) são exemplos desses atos performativos de gênero que são efetuados no dia-a-dia: quando um rapaz faz uma exposição de seus músculos ou algum tipo de demonstração de força ao tirar uma foto dentro da academia, essas imagens reproduzem códigos associados à performance da masculinidade hegemônica, que prioriza a força e o corpo robusto e vigoroso como características fundamentais do homem viril.

Mesmo que não exista uma intencionalidade que anteceda uma performance, o contexto sociocultural abarca um sistema de expectativas que induzem uma conduta do ator social, encaminhando-o para uma série de atos que corroborem os significados usualmente atribuídos a um papel social (ou seja, é possível que a pessoa que esteja desempenhando a performance não tenha pré-consciência desse processo). Um homem que prefere usar calças em vez de saias está exercendo um traço performativo que sublinha a força da masculinidade como performance de gênero, mesmo que essa conduta

seja uma escolha pré-deliberada. Como exemplo desse conceito, o mesmo tipo de fenômeno acontece no campo das profissões, como quando em um determinado hospital se é esperado que um homem que foi contratado para ser médico-cirurgião exerça as funções às quais sua profissão é designada (como por exemplo, prestar consultas e realizar cirurgias). Um médico-cirurgião que não realiza cirurgias não segue a conduta creditada para sua profissão, ou seja, ele não desempenha a performance que lhe é esperada. Da mesma forma, podemos considerar que um ator de cinema também deve replicar as formas de performatividade reconhecíveis no meio social para que sua performance seja considerada como um exemplo verossímil da realidade, e no caso da masculinidade, que essa performance se relacione com os significados hegemônicos do que constitui a imagem do masculino.

Um dos problemas centrais nos estudos sobre performance no cinema é determinar as fronteiras do que é considerado como performance. Haja visto que a performance é um ato consciente que demanda uma preparação/ensaio, a realidade é um dado que não pode ser performado, já que não se pode encenar as atividades do que é vivida no cotidiano. O grande desafio do ator de cinema é fazer com que essas performances fabricadas pelo sistema cinematográfico sejam percebidas como parte de uma realidade familiarizada ao espectador, o que demanda que o ator construa papéis que são bem próximos de suas instâncias representativas. Dessa forma, a performance é mais exitosa quanto mais próxima ela se encontra do cotidiano da audiência que a assiste. O melodrama familiar, nesse sentido, é o gênero por excelência que encena as contradições das diferenças de gênero dentro do cinema, possibilitando a construção de múltiplas masculinidades, até as mais próximas do modo de experiência do espectador masculino. Donna Peberdy, em seu artigo “Performance and Masculinity”, considera a necessidade de uma “coerência da expressão” na performance, pois existe um prazer de identificação na audiência quando a performance é corresponde ao papéis sociais pré-determinados. Naremore pondera que:

“Talvez os filmes hollywoodianos nos proporcione o prazer da identificação simplesmente porque eles nos possibilitam trazer para a vida cotidiana um certo

caráter performativo: ele nos coloca de maneira segura fora dos eventos dramáticos, uma posição na qual podemos observar as pessoas mentindo, dissimulando emoções ou criando performances umas para as outras.”¹⁰ (NAREMORE, 1990, p. 70 apud PEBERDY, 2011, p. 24)

É esse prazer de identificação que possibilita que as plateias masculinas encontrem reconhecimento e se conectam com a realidade da narrativa em tela. No entanto, essa “coerência da expressão” dificulta a criação de novas formas performativas, engessando o processo de composição do ator tanto do ponto de vista técnico quanto sob um viés ideológico (pois aceita-se a noção que a performance de gênero admite traços fixos que serão reconhecidos por todos). Como resultado, o ator é obrigado a escolher desempenhar características que são sempre as mesmas para uma determinada necessidade dramática (como por exemplo, “fazer cara de mau” quando se é escalado para fazer um “gangster”). (PEBERDY, 2011, p. 22) A performance de um ator famoso é apreendida através do cruzamento de três identidades: o ator como celebridade (a persona pública, identidade essa que é construída fora do contexto dos filmes), o ator como profissional (nesse caso, as percepções se cruzam, a identidade privada do ator é a que ele apresenta para o resto da equipe de trabalho, mas também há a apreensão da persona pública na percepção dessa equipe, que se configura como uma audiência), e o ator como performer (o que o ator faz efetivamente na tela). A tendência aqui é que essas identidades sejam vistas como unívocas e fixas. Essa conjuntura cria a impressão então de que um ator de cinema mais conhecido (como Robert de Niro e os papéis de gangster, por exemplo) faz sempre o mesmo papel, sendo a performance do ator determinada por escolhas que geralmente não mudam de um trabalho pro outro.

O pensamento de que uma performance precisa recorrer a traços fixos para sua construção é problemático. Isso implica admitir que categorias como o gênero sexual e raça são estáveis e que não há possibilidade de

¹⁰ [tradução minha] “Perhaps Hollywood movies gives us pleasure and a sense of identification simply because they enable us to adapt to the ‘acted’ quality of everyday life: they place us safely outside dramatic events, a position from which we can observe people lying, concealing emotions, or staging performances for one another.”

performatividade desses campos. O trabalho do ator é justamente usar a voz, o corpo e rosto para emular performances que afastem a ideia de um corpo naturalizado, pois o corpo também é um lugar ideológico. O corpo é um lugar de aprendizado, que desempenha a masculinidade como produto de uma performatividade, signo de um discurso dominante. Assim, o que se coloca em perspectiva é a existência de um gênero puro, pois sua natureza depende de escolhas diversas e contextuais realizadas pelo ator social. Ao recusar essa ideia de uma masculinidade pura, teóricos como Judith Butler defendem que a masculinidade hegemônica é exercida como resultado de um aprendizado naturalizado do corpo, como uma série de atos e rituais que são constantemente repetidos de forma consistente no meio social.

“Porque não há nem uma essência que o gênero expressa ou externaliza e nem um objetivo ideal para o qual o gênero aspira, e porque o gênero não é um fato em si, os vários atos de gênero criam a ideia de um gênero, e, sem esses atos, não haveria nenhuma ideia de gênero. Gênero é, então, uma construção que regularmente dissimula sua gênese.”¹¹ (BUTLER, 1990, p. 173 apud PEBERDY, 2011, p. 27)

Para Judith Butler, a masculinidade é uma totalidade que reúne normas culturalmente impostas, um discurso público e social que precisa ser incorporado pelo ator através de escolhas pré-estabelecidas. Portanto, a masculinidade também pode ser vista como performance, ideologicamente construída e desempenhada em oposições binárias físicas e emocionais que regulam o que faz parte do universo dos homens e o que não faz parte, reafirmando o poder patriarcal e a dominância masculina. Essas oposições binárias (forte/fraco, racional/sensível, ativo/passivo, duro/suave) garantem um aprimoramento da construção de um ideal masculino, refinando a performance de gênero. As representações do homem ideal servem então como ferramenta para reforçar um modelo de masculinidade compulsória. Apesar disso, o conceito de masculinidade está constantemente em crise e sendo colocado à prova, pois ele é fluido e maleável, e por isso as fronteiras

¹¹ [tradução minha] “Because there is neither an essence that gender expresses or externalizes nor an objective ideal to which gender aspires, and because gender is not a fact, the various acts of gender create the idea of gender, and, without those acts, there would be no gender at all. Gender is, thus, a construction that regularly conceals its genesis”

do que se define as categorias de desempenho da masculinidade estão sempre sendo testadas e confrontadas.

Apesar de estar sempre sendo colocada em perspectiva através das performances múltiplas, a masculinidade hegemônica é a construção performativa de gênero que é predominantemente representada no cinema. Toda a representação no cinema é fortemente baseada na conceito de verossimilhança, carregando um forte índice de realidade em sua diegese. As narrativas reproduzem as convenções físicas e sociais estabelecidas no real para que um determinado espectador consiga reconhecer o que é retratado na tela como parte do mesmo universo em que ele está inserida. Mesmo em filmes de fantasia, que seguem lógicas próprias que possibilita um afrouxamento das performances dos atores em relação ao real, a diegese ainda é regulada pelas convenções de um real verossímil. Por isso, para que esses universos sejam percebidos como alternativos, a própria narrativa se encarrega de explicar para a audiência de que forma as diferenças se estabelecem. As representações do masculino não apenas reproduzem as noções dominantes de performance da masculinidade como produzem novos mecanismos de controle desse modelo, um convite à plateia masculina para que se reconheçam nessas representações e assim, reafirmar um sistema que não permite o desvio como possibilidade de performance legítima da masculinidade, mascarando as diferenças entre os indivíduos.

Esse aparelhamento que privilegia uma persona máscula e viril marca profundamente o trabalho do ator no cinema, especialmente a escola de atuação mais ligado ao cinema produzido em Hollywood. A necessidade de fazer com que o ator seja um avatar corpóreo da uma imagem masculina que transmita o modelo de masculinidade hegemônico demanda com que os atores personifiquem tal imagem. Dessa forma, o que se busca é a distancia mínima entre a personalidade do ator e o modelo a ser seguido. A intenção dos produtores dos filmes é fazer com que a plateia masculina não apenas reconheça as imagens do masculino nas narrativas, mas que eles continuem funcionando como veículos dessa construção ideológica da performance de gênero. A ator então não desempenha um papel, mas transfere traços de sua própria personalidade para o personagem. Um trabalho de não-atuação, no qual o ator não precisa “parecer” mas apenas “ser” na frente das câmeras. Ao

contrário de um trabalho de composição que encoraja a apreciação da técnica do ator, provocando uma distancia natural entre o ator e a plateia, o que se procura é uma naturalismo da performance, uma anulação da personagem através de uma adesão irrestrita ao real. Antonio de Baecque destaca que o cinema produz uma espécie de “*underplaying*”, no qual a persona do ator é ressaltada em detrimento ao retrato físico e psicológico do personagem.

“um natural fascinante, que passa pela impressão corporal deixada na tela, por essa forma de exaltação da presença pura, só pode aparecer nos filmes americanos, certamente ligados ao *underplaying* do ator hollywoodiano, ao contrário da tradição do teatro do jogo de atores franceses e europeus (...), destituída de aura viril”. (BAECQUE, 2013, p. 538)

A partir da década de 50, o mundo passou a sofrer transformações cada vez mais rápidas. Em consequência, o que se configurou foi o surgimento de novas definições de masculinidade no cinema que incorporassem os problemas e as neuroses de um homem em crise de identidade. Após a Segunda Guerra Mundial, o homem já não é um herói puro, um construção monolítica que não apresenta rachaduras em sua constituição. As ameaças à figura de um sujeito viril não existem somente no outro, mas dentro de si mesmos. Em resposta, Hollywood celebrou a imagem do jovem rebelde e cheio de energia, socialmente problemático mas ainda muito viril em suas camisetas coladas ao corpo, com suas motos possantes e charme apaixonante. James Dean foi monumento consagrado dessa representação. A virilidade desses jovens funciona como uma arma contra o universo dos adultos, contra um mundo que está em vias de degradação, um remédio contra o conformismo que assola uma sociedade doente. A beleza magnífica e estonteante de atores como Rock Hudson e James Dean trazem uma dimensão de sonho, são totens inalcançáveis que ainda perduram como modelo do belo masculino nos dias de hoje. Uma potência viril que não persiste no tempo, um furor que não dura até a vida adulta. A vida adulta como sinal de uma trajetória irreversível da desvirilização do homem contemporâneo.

Para cada um dos vários papéis sociais masculinos presentes em nossa sociedade (como a paternidade), há uma série de normas e convenções que compreendem de que forma tal papel deve ser performado. Esses modelos são reproduzidos no meio social através de mídia e da cultura de massa, oferecendo ao ator as informações e fronteiras que ele precisa para performar cada papel social. No caso do cinema, cabe então ao ator selecionar quais características ele precisa assumir para se reconhecer como parte de um sistema de representações do masculino e assim provocar o reconhecimento de uma audiência para seus atos performativos de gênero. O ator, ao escolher reproduzir um determinado papel, recorre a algumas dessas características para que sua performance seja reconhecida como verossímil e próxima da categoria pretendida.

Donna Pereby dispõe o exemplo do “executivo de sucesso” para demonstrar como é a fabricação de uma representação frequente da masculinidade. Antes de ir ao encontro de descrever as características físicas e emocionais dessa figura, existem escolhas que estão fora do corpo do ator mas que se relacionam com os significados simbólicos de uma certa performance de gênero. O vestuário (e o figurino, no cinema e nas artes performáticas) é o primeiro dado a se considerar nesse caso. A preferência aqui é por um terno bem cortado, geralmente na cor cinza. Os tons escuros garantem sobriedade e decoro para com o ambiente de trabalho. Este ambiente de trabalho também é povoado por outros homens que usam os mesmos tipos de roupas, demonstrando um respeito a uma certa etiqueta de vestuário que também induz a existência de um comportamento que é padronizado dentro do ambiente de trabalho. Quanto as características físicas, o bom executivo é aquele que cuida da própria aparência, que tenha porte preferencialmente atlético e principalmente esteja com o cabelo arrumado e barba em condições perfeitas de higiene. Em ambientes de trabalho como as grandes empresas, o clima de competitividade é muito acirrado. Por isso, algumas das características emocionais que são priorizadas são a agressividade, a coragem, a falta de compaixão e a resiliência. Todos essas caracteres descritos fazem parte de um modelo bastante difundido mas que não teria efeito se junto a eles não estivesse presente seu principal atributo: a virilidade.

A virilidade aparece como um dado que constitui a base para uma cadeia variada de representações que são instaladas no tecido social através da cultura de massa, aos quais os homens escolhem aderir. A virilidade funciona como um dispositivo que se retroalimenta, obedecendo às lógicas de dominação ideológica do sistema econômico vigente:

“sua necessidade de identificação os orienta frequentemente em direção a figuras, reais ou imaginárias, cujo gênero aparece de forma extremamente estereotipada e reflete uma demarcação nítida entre os sexos. Essas figuras lhes fornecem referências e códigos para afirmar com veemência uma identidade masculina (...). Os ícones de cultura de massa – heróis do cinema, cantores de pop ou de rap, personagens de jogos de vídeo game ou ídolos esportivos – exercem, assim, um grande poder de atração sobre os meninos, notadamente por conta dos valores e das atitudes viris que incorporam. Conscientes desse magnetismo, os profissionais do marketing e da publicidade recorrem frequentemente aos atores ou aos campeões esportivos para estabelecer um vínculo simbólico entre o imaginário viril que lhes é associado e as marcas ou produtores que estão responsáveis por promover.” (BAUBEROT, 2013, p. 218)

Baecque acredita que o que existe então é um aparelhamento que continuamente reforça um imaginário viril ao bombardear essas figuras ideais nos meios de cultura de massa, garantindo uma estrutura de formação de identidade dos homens funcional para a também continuação do sistema patriarcal. A grande maioria dos filmes trazem então histórias centradas em protagonistas masculinos que se desenvolvem a partir da dificuldade do homem contemporâneo em se encaixar nos modelos de virilidade aceitos. As narrativas realizam percursos que fazem com que tais homens encontrem uma forma de seguir os padrões de comportamento e identidade que a plateia espera deles. Os exemplos são variados: esportistas encontram sagram-se campeões depois de uma série de dificuldades, superando os limites do próprio corpo; pais de família que ousam buscar a felicidade fora da rotina família/trabalho aprendem ao final das suas jornadas a ideia de felicidade possível só existe dentro do núcleo familiar, mesmo que encontrem alguma espécie de satisfação em se libertar dos papéis que lhes foram impostos desde de sua juventude; jovens soldados defendem ideais nacionais que lhes são estranhos, mas que lhes garantem um lugar no imaginário de seus parentes e amigos por desempenharem o papel que um

homem deve cumprir por defender o seu país. Em comum, esse exemplos ressaltam algumas características que são associadas à ideia de virilidade: a força, a agressividade, o vigor sexual, o controle emocional, o racionalismo. Um triunfo da razão em detrimento das emoções, seguindo a dialética da relação de oposições binárias masculino/feminino.

A exibição de corpos masculinos é uma das primeiras imagens que o cinema primitivo procurou representar. “O cinema nasceu musculoso, em ereção, encarnado.” (BAECQUE, 2013, p. 523) Embora também contasse com representações dos mulheres, a utilização de atletas seminus e modelos musculosos denotava a necessidade do cinema em demonstrar que os corpos reproduzidos pelo dispositivo cinematográfico eram não somente um registro do real (que precisava ser reafirmado dado o recente aparecimento da mágica do cinematógrafo), mas o estereótipo a ser considerado para mostrar a excelência de um corpo viril. Um corpo que foi forjado na percepção da população desde das exibições circenses e do teatro de variedades. Essas atrações antecederam o cinema e construíram um imaginário do corpo masculino de porte atlético e vigoroso. Desde Muybrige, em seus estudos do movimento do corpo humano, o cinema primitivo especializou-se no registro de cenas que envolviam homens em plena atividade física, provocando arrebatamento ao fazerem os músculos atuarem na frente das câmeras. Esse fascínio por um corpo viril se desdobrou na criação de personagens como o Tarzan, o herói primitivo e exótico por excelência. Tarzan é a expressão do selvagem dominado pela supremacia branca ocidental, uma virilidade ainda não controlada pelos poderes do racionalismo, mas que carrega dentro de si os dotes do heroísmo viril que se manifesta quando a mulher o necessita. Ele também é o primeiro estágio da virilidade, uma virilidade que não se associa ao vigor sexual, um virilidade natural que é puro objeto estético. Dessa forma, o corpo atlético de Tarzan é apreciado como objeto de olhar não-erotizado pelos homens, um erotismo que é sublimado enquanto ele se encontra fora do convívio com outros seres humanos.

Dentro de todos os gêneros cinematográficos, o western é aquele que é mais associado à uma certa encenação manifesta da masculinidade hegemônica. O western é o gênero cinematográfico masculino por

excelência, que registra o homem como ápice de um processo de dominação do espaço natural e das conquistas da civilização, um elogio dos traços primários de caráter em detrimento da sofisticação. Um cinema de afirmação do homem de ação, que vive de sua força física e de sua honra. O herói do western possui uma virilidade imponente e circunspecta, aquele que age para manter sua identidade masculina inabalada. “ele mesmo luta para definir e depois permanecer, o que ele é”.

“Mas qual é o corpo que ele tem de fato? Ele é organicamente homogêneo em sua moral: feito para a ação, mas dotado de um destino trágico; fabricado para o espaço, mas autossuficiente; apto para o encontro (bom e mau), mas absolutamente fechado em si mesmo; cheio de energia e recursos, mas aberto para a morte. Isso lhe confere uma virilidade monolítica e solitária: ele é por excelência o princípio macho do universo, e essa masculinidade é encarnada por atores clássicos cuja representação, a imagem, inclina-se para o lado da virilidade: Gary Cooper, John Wayne, Randolph Scott, Robert Mitchum, Richard Widmark, Burt Lancaster...” (BAECQUE, 2013, p. 533)

O western é palco recorrente de demonstrações de virilidade, reforçando a performance de gênero. O duelo é um recurso frequente das narrativas desse estilo que possibilitam ao herói o confronto com desvios de um comportamento que deveria funcionar como regra, como prova definitiva da supremacia do homem branco viril. A *mise-en-scène* que privilegia o movimento bruscos dos corpos, as expressões intimidadoras de um homem para com o outro, a presença das armas como símbolo fálico da vontade de poder, todos esses elementos ajudam a definir o Western como metáfora máxima da fabricação do dispositivo de dominação masculina dentro da lógica patriarcal. Por outro lado, no melodrama doméstico os conflitos masculinos postos no melodrama doméstico envolvem apenas o homem em si mesmo: a dificuldade em assumir a posição patriarcal é o principal motivo de faz com que os personagens masculinos precisem recorrer a demonstrações de virilidade no jogo social, o que demanda uma identidade sexual ativa que é ao mesmo tempo aceita socialmente mas reprimida em seus caracteres mais evidentemente viris. Aqui, a *mise-en-scène* não ressalta os caracteres associados a uma masculinidade hegemônica, pois eles não são desejados por um contexto que prioriza o encaixe harmonioso das

identidades sexuais dos indivíduos que compõem o seio familiar. A performance da masculinidade é suavizada, a masculinidade dominante não é vista mais como uma virtude, pois o homem virtuoso é aquele que já foi domesticado pelo tecido social ao qual está sempre tentando se enquadrar ao constantemente reprimir seus caracteres sexuais mais primários.

CAPÍTULO 3 – A PEDAGOGIZAÇÃO DO MASCULINO NO MELODRAMA SIRKIANO

Conforme os papéis sociais mudam através do tempo, as expectativas em torno da ocupação desses papéis pelos indivíduos também vão exigir novas formas de apreensão dos modelos necessários para um bom funcionamento das estruturas que organizam a sociedade moderna. A segunda metade do século XX trouxe grandes transformações para a organização social norte-americana: com o fim da Segunda Grande Guerra, os cidadãos americanos que estavam envolvidos na guerra (tanto aqueles que estavam diretamente em combate, quando os civis e outros profissionais indiretamente ligados) voltam para os seus lares e encontram um quadro social completamente diferente do que haviam deixado quando saíram de suas casas. Trabalhando em uma política de recomposição do corpo social da nação a partir da década de 50, a produção cultural norte-americana tinha um finalidade específica em se tratando de uma política de gêneros: reestabelecer o papel do masculino na nova ordem social no contexto do pós-guerra e oferecer alternativas ao vazio deixado pela masculinidade hegemônica como modo de experiência. O melodrama doméstico, nesse sentido, pode ser visto como parte de um conjunto de construções ideológicas que trabalham em prol desse projeto de uma restauração do homem como elemento funcional dentro do sociedade norte-americana.

Os sinais dos esforços do sistema cultural norte-americano em produzir novos significados nesse novo contexto podem ser mapeados dentro da produção hollywoodiana ao focalizar o conteúdo dos melodramas domésticos que seguem a fórmula narrativa da transição do jovem adulto para o lugar do homem de família. Nesses filmes, o que se busca é uma conservação das normas que regem as identidades sexuais. Os comportamentos dos personagens masculinos devem seguir essas normas, refletindo as bases sobre as quais os papéis sociais são definidos. No entanto, as narrativas melodramáticas se fundamentam justamente nas contradições que os indivíduos encontram quando são exigidos a desempenhar os caracteres sexuais requisitados pelo sistema social. O que

ocorre dentro da estrutura do gênero melodramático é um tensionamento entre o que se demanda dos papéis masculinos e os comportamentos que não são plenamente desempenhados pelos personagens. Assim, o que se percebe é uma caráter conservador do gênero melodramático, pois esses comportamentos apresentam um fluxo de conformação ao que é socialmente imposto mas que em certos momentos também se admite fissuras e rearticulações desses caracteres sexuais. Nesse fluxo, o arco narrativo das histórias típicas do melodrama doméstico hollywoodiano desse período estabelecem então um modo de controle dos caracteres sexuais, pois mesmo que os personagens apresentem diferenças ao que é institucionalmente aceito, os mecanismo do gênero continuam a reorganizar os condutas sociais e ajudam a manter o seu caráter conservador das estruturas. Por isso, para garantir uma certa disciplina social, o objetivo do melodrama é colocar em prática uma pedagogização da moral cotidiana.

Douglas Sirk, um dos principais diretores do gênero, registrou em vários de seus principais melodramas a disputa de significados no campo das masculinidades. Os filmes dirigidos por Douglas Sirk nesse período documentam a crise das identidades sexuais da classe média burguesa norte-americana, e por consequência, retratam as confusões e lutas internas que tomam conta dos personagens masculinos ao se verem obrigados a desempenhar as funções padronizadas que preenchem os campos simbólicos das figuras dentro do âmbito familiar e doméstico. A figura masculina é apresentada de modo complexo, desenhando um panorama amplo das questões referentes às performances das masculinidades e seus desenvolvimentos conceituais contemporâneos, atualizando os papéis sociais masculinos sob novos aspectos simbólicos, embora ainda estejam ligados à cultura do patriarcado e que atendam tanto as demandas da sociedade moderna quanto garantem um lugar histórico para as disposições tradicionais do tecido social. A partir de “Sublime Obsessão” e em filmes como “Tudo o que Céu Permite” e “Palavras ao Vento”, e através dos personagens desempenhados pelo ator Rock Hudson nesse filmes, Sirk apresenta um painel de personagens masculinos que encarnam as angústias e problematizações que o homem moderno é capaz de responder ao projeto de pedagogização dessas masculinidades. O interesse do presente trabalho é

destacar de que forma essa pedagogização é acionada nesses filmes, principalmente em “Sublime Obsessão”, em resultado de uma política de equalização dos gêneros, necessária para o bom funcionamento do ambiente doméstico e capaz de gerar bons frutos dentro do seio familiar, perpetuando os valores da família burguesa.

A narrativa de “Sublime Obsessão” é um bom exemplo da condução do universo formal sirkiano em direção a uma economia moral que entende a masculinidade como um elemento a ser pedagogizado dentro do arranjo doméstico. “Sublime Obsessão” pode ser compreendido como um melodrama que conta a história do casal Helen Phillips (personagem interpretada pela atriz Jane Wyman) e Bob Merrick (interpretado pelo ator Rock Hudson), mas também é sobre a história de comprometimento de um homem consigo mesmo e com o balanço das energias cósmicas do universo. Embora o arco narrativo abarque as peripécias e dificuldades que venham a fazer com que o casal seja feliz somente ao final do filme, sabemos que desde o começo o assunto principal que “Sublime Obsessão” irá tratar é sobre a transformação do personagem Bob Merrick de um macho inconsequente e viril para um homem respeitável e capaz de realizar auto sacrifícios em busca da felicidade de sua amada, resultando por consequência, na prosperidade do núcleo familiar.

“Sublime Obsessão” começa com Bob Merrick (o personagem de Rock Hudson) desafiando a morte em uma corrida de lancha. Um acidente em uma dessas corridas faz com que ele perca a consciência e fique quase perto da morte. A única forma de restabelecer a vida do rapaz é recorrer a um aparelho ressuscitador, único da região e sob a posse do médico responsável pelo hospital mais famoso da região, Dr. Phillips. Enquanto o ressuscitador é utilizado em Bob Merrick, Dr. Phillips sofre um ataque cardíaco e morre. Todos então acusam Merrick de causar indiretamente a morte de Dr. Phillips. Inclusive a viúva do médico, Helen Phillips, que se recusa a perdoá-lo. O comportamento agressivo e genioso de Bob Merrick corrobora a opinião da comunidade, pois muitos afirmam que Dr. Phillips merecia estar vivo no lugar do personagem de Rock Hudson. Bob Merrick foge do hospital ainda fraco, e quase desmaia no caminho. Uma coincidência de roteiro faz com que Helen Phillips encontre Bob Merrick na estrada, e então ela dá carona para ele

chegar até a cidade. No caminho, Bob Merrick aproveita a situação e flerta com ela, sem que ambos saibam a real identidade um do outro (o que viriam a descobrir logo depois). Helen Philips o encontra e o leva de volta para o hospital e descobre que ele é Bob Merrick. Em seguida, outro acidente faz com que Bob Merrick atraia mais antipatia da população local. Após encontrar por acaso a viúva de Dr. Philips pela segunda vez, e já convencido da ideia que precisa mudar seu comportamento para atrair a atenção de Helen, Bob Merrick tenta convencer Helen que mudou a forma como pensa a vida. No entanto, Helen ainda não consegue perdoá-lo e o afasta. Mesmo assim, Bob Merrick continua forçando uma aproximação que culmina numa acidente que faz com que Helen fique cega. O personagem de Rock Hudson decide começar uma nova vida: sem bebidas, sem farras e sem demonstrações de masculinidade. Ele continua perto de Helen, agindo como um guardião agora que ela está cega. Conforme ele vai demonstrando que sua transformação é sincera, sua aproximação é paulatinamente aceita por todos à sua volta, inclusive por Helen e sua família.

Após a personagem de Jane Wyman ficar cega, Bob Merrick continua ao seu lado, mas esconde de Helen sua identidade verdadeira. Com o tempo, a paixão entre os dois vai surgindo e em determinado momento Helen precisa decidir se continua fiel à sua raiva anterior ou se transforma o sentimento que tem por Bob Merrick (ela se resolve pelo último, permitindo que o amor acontece entre eles e seja recíproco). A partir disso, a narrativa de “Sublime Obsessão” acompanha de que forma este casal conseguirá superar as dificuldades para ficar junto, mas principalmente, acompanhará a trajetória do personagem de Bob Merrick em busca de se tornar um verdadeiro homem digno de formar uma família e conquistar o lugar que um dia já foi do Dr. Philips no coração de Helen. É quando, enfim, Bob Merrick assume o papel de um bom marido, um bom profissional e um bom membro da sociedade que de fato ele é reconhecido por isso, possibilitando o final feliz (que nos filmes de Sirk nunca é encenado, ele existe apenas como um horizonte fora da narrativa). É quando a família é restaurada que o equilíbrio é novamente alcançado, contrabalançando as tragédias que ocorreram durante a narrativa. Noel Carroll defende que “Sublime Obsessão” cria uma ecologia moral que liga os eventos do cotidiano à ordem moral vigente:

“O que tem-se é que a trama é estruturada como se existisse uma forte interdependência causal entre uma ordem moral fundamental (que é acionada através do recurso do auto-sacrifício) e os eventos da uma vida cotidiana. Uma violação dessa ordem moral, como o desequilíbrio causado pela egoísmo do personagem de Bob Merrick, causa certos desdobramentos, que por conseguinte, causam novos eventos até que o desequilíbrio do sistema é resolvido e o equilíbrio novamente volta a existir entre o ordem moreal e os assuntos mundanos. O melodrama, geralmente, enfatiza as fortes dicotomias entre o bom e o mau, assim como procura estabelecer as correspondências exatas entre conflitos morais e os dramáticos. Em “Sublime Obsessão”, a metáfora do poder é o dispositivo que mistura a ordem moral e os eventos cotidianos em uma só estrutura (ecológica) sincrônica.”¹² (CAROLL, 1991, p. 189)

“Sublime Obsessão” proporciona então uma retórica moralizante que visa reivindicar que o personagem masculino não apenas deva ser bonito por fora, mas também por dentro. Não basta que o personagem de Rock Hudson seja belo e rico, ele precisa demonstrar que é capaz de ter uma personalidade exemplar, ser um homem bondoso e fiel, capaz de perpetuar os valores familiares e transmitir tais valores para o resto da comunidade. Bob Merrick começa sua trajetória com uma personalidade que ainda apresentava lacunas em sua formação, um indivíduo cuja identidade sexual ainda era muito marcada pelos traços viris e grosseiros de uma certa masculinidade hegemônica. Ao fazer com que a personagem de Jane Wyman fique cega, a narrativa não se contenta apenas com as demonstrações de que Bob Merrick foi aceito por seus pares, mas também por sua amada. Para que Helen realmente seja capaz de perceber as mudanças que ele engendra dentro de si, é preciso que ela fique cega e acesse apenas o que ele possui de mais sincero nos seus aspectos mais

¹² [tradução minha] “That is, the plot is structured as if there were a strong causal interdependency between a fundamental moral order (which is geared toward producing self-sacrifice) and everyday events. A violation of the moral order, an imbalance like Merrick’s selfishness, causes a repercussion which, in turn, causes further events until the imbalance in the system is adjusted and equilibrium again obtains in the relationship between the moral order and the human affairs. Melodrama, in general, emphasizes strong dichotomies of good and evil as well as exact correspondences between moral conflicts and dramatic ones. In *Magnificent Obsession*, the metaphor of “the power” is a device that conflates the moral order and everyday events into one synchronised (ecological) structure.”

íntimos, pois o resto não importa para ela, somente o sentimento que eles tem uma para com o outro. Aqui, a cegueira é utilizada como um símbolo máximo da pureza e retidão moral. A presença de uma personagem cega reforça a mensagem que o melodrama doméstico precisa passar: um homem de família verdadeiro só é reconhecido quando suas qualidades são perceptíveis até por aqueles que não conseguem observar seus atos, mas que recebem os efeitos de suas ações.

Em se tratando das questões sobre o masculino em seus melodramas, dois alinhamentos são recorrentes nos filmes que Douglas Sirk dirigiu durante esse período. Em especial em filmes como “Palavras ao Vento” e “Almas Maculadas”, um eixo bastante presente é aquele que coloca dois personagens masculinos em posições antagônicas: enquanto um deles representa o homem egoísta e másculo assombrado pelo fracasso em assumir as obrigações do patriarcado, cuja virilidade exacerbada só traz a danação moral ao terreno familiar, o outro é o homem responsável e trabalhador que tem a capacidade de curar esse núcleo disfuncional e capaz de render bons frutos mesmo nesse mesmo terreno manchado e difamado por todos em seu entorno. No entanto, é em obras como “Tudo o que o Céu permite” e “Sublime Obsessão” que Douglas Sirk apresenta de forma contumaz um tema que expõe o projeto primordial do melodrama doméstico: é somente com a castração do poder masculino que a união do casal se faz possível para que então o terreno familiar possa crescer fértil e saudável. Entretanto, nesse filmes o casamento e a família não são suficientes. Não é apenas a revisão dos papéis masculinos tradicionais que são repensados nessa nova ordem social, mas a condição em que o homem se encontra num contexto histórico e social diferente e que vai exigir novas noções dentro desses mesmos papéis que os homens estavam acostumados a desempenhar: o homem não apenas tem que ser um bom homem de negócios, mas também um bom pai; não apenas um profissional dedicado ao trabalho, mas que apresente ética no trabalho; deve ser um homem que entenda que faz parte de um extrato social em que obtém privilégios por ser homem mas que não faça uso dele de forma leviana. Dessa forma, Douglas Sirk apresenta nesses filmes estratégias formais e narrativas que culminam

num projeto de neutralização dos caracteres sexuais masculinos em função do projeto de pedagogização moral do melodrama.

Enquanto a história em torno do casal vai se desenvolvendo, acompanhamos uma outra linha narrativa que explica o que a existência do Dr. Wayne Philips significava para todos na comunidade. Após a morte de Dr. Philips, Helen acaba descobrindo que seu marido tinha um estranho hábito: ele fazia doações de dinheiro para pessoas que estivessem necessitadas, sem pedir nada em troca e também delicadamente pedindo sigilo das pessoas que ajudou. Mesmo aqueles que tentavam devolver o dinheiro não o conseguiam, pois o médico lhes dizia que tudo já estava resolvido. Em resultado desses atos de bondade, na ocasião da morte de seu marido, Helen percebe que o dinheiro que imaginava ter não existia, pois a situação financeira da família Philips era precária. Ela só vai entender o que esses atos de seu falecido marido significavam quando conversa com Edward Randolph (um artista plástico amigo do casal) que explica para ela que Dr. Philips praticava esta forma de caridade como uma das prioridades de sua vida: essa é a “sublime obsessão” que o roteiro do filme sempre se refere.

“Sublime Obsessão” apresenta Dr. Wayne Philips como o protótipo do homem ideal: um bom homem de família, o provedor eficiente que nunca trouxe nenhum tipo de preocupação financeira para dentro do ambiente doméstico; um bom profissional, pelo fato de ter sido um médico respeitado e admirado por todos e responsável por administrar o hospital mais importante da sua região; um bom membro da comunidade, pois a posição de figura pública que o hospital lhe garantia trazia a possibilidade de perceber as necessidades da população e ajudar quando preciso. É o modelo personificado na figura de Dr. Philips que Bob Merrick precisa alcançar, caso queira se redimir de seus erros no passado e se tornar um homem respeitável e merecedor do amor de Helen. Esse legado é assumido pelo personagem de Rock Hudson, que ao longo da história acaba se tornando também um médico respeitado. No entanto, ser um profissional dedicado e demonstrar um amor verdadeiro não é o suficiente para a possibilidade de redenção: Bob Merrick precisa também adotar a filosofia de vida que Dr. Philips adotava, praticando sempre que possível boas ações no seu cotidiano e promovendo uma ética de serviço social e auto-sacrifício. É interessante

notar que a presença de Dr. Philips nunca é materializada. Quando o personagem é mencionado durante a narrativa, sua morte já é um fato consumado e só observamos o efeito desse evento na vida dos outros personagens (em especial, na rotina de Helen e sua família). Esse não-presença de um masculino idealizado é uma decisão de *mise-en-scène* que traz significados importantes para a economia moral que é trabalhada no filme, pois é possível apreender que cabe aos personagens masculinos observar somente uma forma de comportamento que é aceitável para a performance de gênero, performance essa que é sugerida por um modelo que não se encontra no mundo físico, mas que existe como uma fantasia implantada no inconsciente coletivo das pessoas daquela comunidade, e, portanto, impraticável em termos de execução fiel dos moldes propostos.

No começo da trajetória do personagem de Bob Merrick, ele é caracterizado como um homem rude e egoísta que não pensa em outra coisa senão nele mesmo. Conforme a narrativa vai avançando, Bob Merrick conhece a retórica do auto-sacrifício que é tão cara aos personagens que fazem parte da ecologia moral de “Sublime Obsessão”. Este é um melodrama que constata que não apenas quando a mulher deva praticar o auto-sacrifício, mas também a sua contraparte masculina no casal. Nos melodramas domésticos, a trama se desenvolve a partir dos problemas e dilemas que afetam as personagens femininas da história. É possível admitir que em grande parte dessas histórias um dispositivo usual para que as personagens femininas encontrem a redenção final é praticar o auto-sacrifício. Personagens como Stella Dallas (no filme homônimo) ou Cary Scott (em “Tudo o que o Céu Permite”) são personagens femininas marcadas pela escolha de abdicar dos seus próprios desejos em prol do bem dos filhos e da sua família, um vislumbre de felicidade possível somente através do brilho nos olhos daqueles que são mais estimados por essas personagens. O melodrama doméstico consagrou o auto-sacrifício como um recurso narrativo associado ao universo da feminilidade. Em “Sublime Obsessão”, no entanto, a operação que se efetua é diferente: o auto-sacrifício é um dispositivo narrativo usado pelos personagens de ambos os sexos. A abnegação e a humildade são as principais características associadas ao personagem de Dr. Wayne Philips, o modelo por excelência de equilíbrio das identidades sexuais

defendido pelo roteiro. Dessa forma, cabe ao personagem de Rock Hudson também se utilizar desse dispositivo para que alcance uma certa feminização na performance de seus caracteres sexuais. Aos poucos, Bob Merrick percebe que o auto-sacrifício não significa apenas ajudar os outros com a possibilidade de ter algo em troca, quando, por exemplo, ele tenta comprar a casa de Helen por um preço muito maior do que vale ou quando tenta reparar seus erros acompanhando Helen enquanto ela tenta se curar de sua cegueira. Somente quando Bob Merrick enfim completa a curva de transformação de sua personalidade, é que ele é capaz de praticar de forma verdadeira o auto-sacrifício, colocando seus anseios pessoais em segundo plano e praticando a bondade em seu entorno. Como recompensa, o universo um dia lhe trará a felicidade ao lado de sua amada (o que acaba se anunciando ao final do filme, pois Helen volta ao seus braços finalmente curada de sua cegueira).

A contenção emocional também é uma estratégia a ser empregada pelo filme como forma de encontrar uma equalização entre as performances de ambos os personagens que fazem parte do casal romântico. É desejável que o homem burguês seja cortês e respeitoso para com os outros (em especial, para suas contrapartes femininas), e que não deixe que suas emoções influenciem suas ações sem antes passar por um julgamento racional do que é certo ou errado. Bob Merrick é retratado como um homem desajuizado e amoral, que se deixa levar ao sabor de suas emoções mais primárias. O começo do filme enfileira situações nas quais as emoções tomam conta do comportamento do personagem: seja ao lidar a sensação de perigo ao dirigir em uma lancha em alta velocidade, seja em não aceitar ser hospitalizado e fazer questão que suas vontades sejam feitas no ambiente do hospital (fugindo do lugar à revelia da autorização dos médicos que o cuidavam), seja ao forçar que todas as mulheres ao seu entorno cedam aos seus encantos como macho viril e conquistador. No entanto, conforme seus desejos vão sendo frustrados ao encontrar resistências e forças que não se dobram às suas vontades, Bob Merrick aprende como domar seus caracteres sexuais e regular sua masculinidade compulsória. Cabe à audiência observar de que forma a narrativa de “Sublime Obsessão” irá mostrar ao personagem de Rock Hudson como um homem de família deve se comportar para que

assim essa audiência possa reproduzir esses mecanismos em busca da felicidade dentro do núcleo familiar.

Tanto Bob Merrick quanto Helen Philips sofrem fisicamente e emocionalmente, e resistem com resiliência ao eventos que fazem com que não sejam felizes mesmo que estejam juntos durante boa parte da narrativa. Helen sabe que sua situação física traz complicações e tenta não causar desconforto ao seus entes queridos devido à sua cegueira, já Bob precisa esconder sua verdadeira identidade durante muito tempo para que possa estar fisicamente próximo a sua amada, sem poder declarar seu amor de forma aberta e intensa. Uma prática do estoicismo que funciona como uma ética a ser praticada pelos personagens, sendo uma “fonte de infinito poder” capaz de regular o equilíbrio da ordem social vigente, trazendo como recompensa a restauração do núcleo familiar doméstico. No sistema formal do melodrama, essa estratégia se instala por meio de uma parametrização das emoções que fazem parte do regime sentimental do par romântico, o que irá se refletir na mise-en-scène do filme através de uma economia de toques e gestos que expressem tais sentimentos. A partir do momento em que Helen fica cega, Bob Merrick procura sempre estar por perto, no entanto, apesar do seu desejo em exprimir plenamente o desejo que sente por ela, ele preserva uma certa distância para que sua identidade real não seja um problema para esta desejada aproximação. Sua esperança é que com o tempo a relação dos dois seja estabelecida lentamente entre os dois elementos do casal, para que Helen consiga ter o tempo para redescobrir a nova personalidade de Bob que está surgindo. Os dois vão se conhecendo aos poucos, e vão construindo um sentimento que explode somente quando os dois se aceitam completamente (é quando Helen também finalmente admite conhecer a real identidade de Bob). Nesse momento, é o que o verdadeiro amor surge entre os dois. Essa contenção emocional praticada pelo protagonista masculino é então recompensada na forma desse sentimento verdadeiro que floresce no coração de Helen.

A etiqueta funciona como método de educação sentimental para a virilidade. Antes de começar a sua transformação, Bob Merrick é visto praticamente como um vilão da história. O enredo trata de deixar claro que todas as tragédias que aconteceram foram de alguma forma causadas em

decorrência da personalidade agressiva e irascível do “playboy” interpretado por Rock Hudson. A polidez, a humildade e a cortesia são entendidas como signos que denotam uma personalidade harmoniosa e funcional, cuja capacidade de eficiência é valorizada na lógica produtivista do capital. Ao internalizar essas características, ele consegue se incorporar ao sistema produtivo e ser considerado como parte de um contexto social que sinaliza que ele também é um “bom homem”.

Ao ser apresentado à filosofia de vida de Dr. Philips através das palavras de Edward Randolph, Bob Merrick é catequizado: ele também passa a ser um meio para a disseminação do sistema de valores que é defendido pelo patriarcado. Quando os dois personagens se conhecem, uma dinâmica se forma a partir desse primeiro contato: Edward Randolph passa a existir com a figura paterna que Bob Merrick precisava. Antes desse contato, é possível apreender que um homem fora de um eixo familiar não tem a possibilidade de articular a organização familiar de forma produtiva e benéfica. O artista plástico é o emblema da autoridade paternal, funcionando como um guia moral para Bob Merrick que será importante para que o mesmo encontre o seu destino como o marido ideal de Helen, moldado a partir do protótipo de Dr. Wayne Philips. O filme retoma então o discurso do melodrama doméstico que acredita na estrutura do núcleo familiar como um instrumento de poder restaurador da ordem e de regulação das identidades sexuais.

É essa autoridade paterna que irá revelar para Bob Merrick os caracteres da masculinidade que ele precisa incorporar em sua essência. Edward Randolph repetidamente é mostrado como aquele a quem Bob recorre quando toma as decisões mais importante de sua vida. É ele o primeiro a ouvir que o playboy irá abdicar da sua vida de excessos e dedicar-se à medicina, caminho esse adotado como a ponte entre o discurso e a prática da caridade defendida pelo discurso do filme. Quando já reconhecido como um grande cirurgião, Bob finalmente descobre o paradeiro de Helen que há muito havia se isolado como forma de não provocar o sofrimento a todos que a rodeavam. Assim que recebe a notícia que ela está muito doente, ele parte junto com seu mentor para a clínica que Helen está internada. O único jeito de salvar a vida de sua amada é ele mesmo atuar

como cirurgião. No entanto, minutos antes de entrar em ação, Bob titubeia e não se acredita capaz de realizar a cirurgia com sucesso. Nesse momento, o filme utiliza uma metáfora visual importante para reforçar a relação paternal entre os dois: uma fusão no cenário revela a figura de Randolph dentro de uma abóboda de vidro acima dos personagens. A presença do conselheiro se faz presente como uma aparição divina dentro do centro cirúrgico, e seu olhar demonstra carinho e serenidade, manifestando apoio para com seu pupilo apenas com um aceno. Com isso, Bob Merrick consegue a tranquilidade para realizar a cirurgia e restaurar a saúde de sua amada, que enfim consegue recuperar sua visão.

“Sublime Obsessão” é o filme de Douglas Sirk que praticamente inaugura um elemento importante que estaria presente em muitas das obras mais importantes que ele realizou na década de 50: é o primeiro melodrama sirkiano que conta com a presença de Rock Hudson como protagonista. Embora Rock Hudson já tivesse trabalhado antes com Douglas Sirk em outros filmes, é apenas em “Sublime Obsessão” que o ator desponta como o principal protagonista masculino da história, fazendo par romântico com outra atriz recorrente do universo de Sirk, Jane Wyman (que viria a contracenar novamente com o ator em “Tudo o que o Céu Permite”). A escolha do ator Rock Hudson aqui é sintomática. Um dos principais galãs de Hollywood na década de 50, Rock Hudson trazia em si a imagem perfeita que Sirk acreditava que um herói masculino deveria apresentar: um corpo que transmite força e potência, mas também segurança e tranquilidade que se encaixa no modelo de um macho provedor dentro do seio familiar.

A imagem de Rock Hudson como símbolo sexual (ou seja, como símbolo de uma masculinidade hegemônica propagandeada pela cultura de massa na qual Hollywood estava inserida) foi cuidadosamente construída por meio de revistas, festas e os muitos dos filmes em que trabalhou durante as décadas de 50 e 60. Para alcançar essa representação do ideal do masculino no cinema, foi necessário um esforço que não somente se restringia à performance do ator na elaboração da cena das narrativas melodramáticas em que Rock Hudson tanto atuou. Essa performance é criada também por um trabalho conjunto que envolve tanto os agentes que cuidavam da carreira do ator quanto dependia dos acordos entre os estúdios e as revistas de

fofoca, para que estas transmitissem a imagem que os estúdios determinavam para seus contratados. Rock Hudson é fruto desse cenário que gerou muitos dos famosos galãs que vieram a povoar o imaginário não somente dos espectadores desses filmes, mas de uma totalidade do sistema cultural, fazendo com que a influência dessas imagens persistissem também no imaginário coletivo mundial.

É após sua participação em “Sublime Obsessão” que Rock Hudson se transforma em astro, posição esta que irá se perdurar durante um bom tempo, em especial durante toda década de 50 quando o ator desempenha muitos dos papéis mais marcantes de sua carreira, dentre os quais podemos citar “Assim Caminha a Humanidade” (dirigido por George Stevens em 1956) e “Adeus às Armas” (dirigido por Charles Vidor e John Huston, em 1957), além daqueles feitos em parceria com Douglas Sirk. O trabalho do ator foi uma constante nos melodramas que o cineasta dirigiu no período como por exemplo “Tudo o Que o Céu Permite”, “Palavras ao Vento”, “Almas Maculadas”, além de outros filmes que não necessariamente pertencem ao gênero melodramático mas que mesmo assim carregavam a persona de Rock Hudson como principal chamariz. Carismático, bonito e musculoso, Rock Hudson era um ator cuja virilidade brotava do seu próprio corpo. Considerado por muitos como um ator de alcances dramáticos limitados, Douglas Sirk encontrou no “underplaying” de Rock Hudson um corpo perfeito para ilustrar o efeito que o intruso-redentor provocava nas narrativas melodramáticas: um homem cuja virilidade oferecia segurança e proteção para as personagens femininas com quem contracenava, cujo corpo era colocado como função do olhar dessas mulheres, e não o contrário. Rock Hudson era esse corpo-performático.

A construção performativa de gênero estabelecida na persona de Rock Hudson operava como um paradigma em que o espectador masculino podia estabelecer pontos de identificação. Apesar de normalmente desempenhar papéis cujas personalidades eram suaves e gentis, a performance da masculinidade era evidenciada pelo seu corpo atlético e seu grande tamanho frente aos outros personagens masculinos. Essa presença em cena era um dos fatores determinantes que faziam com que a performance do Rock Hudson nos filmes de Douglas Sirk fosse internalizada

pela plateia como modelo a ser apreendido como ideal. A imagem de Rock Hudson no cinema revelava traços visuais e psicológicos que facilmente se encaixavam na projeção de masculinidade que uma plateia masculina acreditava como aceitável, pois a figura de Rock Hudson era habilmente desenhada para que os efeitos de sua construção performativa fossem próximos da experiência cotidiana dos homens de família que levavam suas mulheres e filhos para ver os melodramas domésticos que repetidamente eram trazidos à tela do cinema naquela época. Rock Hudson não era somente um ator, mas a representação de uma instituição (a masculinidade hegemônica difundida na cultura de massa), um homem em que os outros homens podiam se identificar, pois personificava uma masculinidade comum e ao mesmo familiar àqueles que iam ao cinema para encontrar os modelos de conduta que o contexto social lhes proporcionava.

Embora seja um símbolo importante de um padrão de performance da masculinidade difundido por Hollywood, Rock Hudson não era o único galã da época que também resumia as qualidades do arquétipo do macho dentro do contexto da representação cinematográfica. A principal característica que distinguia Rock Hudson de outros atores como Marlon Brando, John Wayne ou Robert Mitchum é que os personagens do astro dos melodramas sirkianos ofereciam um equilíbrio que não se refletia na persona cinematográfica desses outros atores. Em contraposição, a performance da masculinidade desses atores eram carregadas de elementos que cultivavam a virilidade como principal componente da masculinidade como modo de experiência. São filmes em que o protagonista masculino era muito másculo, carregando uma virilidade retratada de forma exacerbada, nos quais o controle das emoções não era cultivado como hábito, o que acarretava em desenvolvimentos erráticos dos personagens durante a trama desses filmes (os personagens de John Wayne invariavelmente encerravam suas trajetórias sozinhos e longe do ambiente familiar, enquanto Marlon Brando tipificava o macho rebelde que não acreditava na família como um lugar sagrado, símbolo de um mundo burguês que era desprezado por esse tipo de personagem).

Rock Hudson era considerado um ator com pouco potencial dramático, o que de certa forma facilitava a construção da persona do ator como o

homem perfeito segundo os ideais do melodrama. Ao priorizar sua grandeza física, diretores como Douglas Sirk procuravam trabalhar outras características que esta imagem era capaz de transmitir, como a segurança e integridade. Esses eram atributos basilares ao projeto de formação das identidades sexuais no processo civilizatório burguês, sendo de fundamental importância que o herói masculino no melodrama projetasse tais características para a audiência. Ao contrário dos atores mais associados ao Método, emocionalmente mais complexos, Rock Hudson oferecia uma forma de “underplaying” que estava mais colada à sua presença física do que à sua personalidade. A forma complexa como a emoção era estruturada no trabalho do ator do Método, com o objetivo de estabelecer um campo verossímil do jogo performativo das masculinidades não necessariamente interessava à economia moral do melodrama, pois as demandas emocionais dos personagens eram geralmente mais superficiais, dando espaço para que as contradições inerentes desse processo ideológico aparecessem no jogo social e não somente no campo psicológico.

O estilo de atuação de Rock Hudson trazia uma materialidade que não faz emergir em primazia os elementos psicológicos que motivam os personagens, permitindo aos diretores uma certa restrição do campo de significados obtidos na performance. Por isso, as qualidades físicas dos personagens de Rock Hudson eram colocadas em primeiro lugar nos filmes em que ele atua, pois era através dessas características que outros significados eram associados à construção do homem burguês que os melodramas domésticos queriam alcançar. “Sublime Obsessão” confirma esse discurso ao destacar características do ator que são atreladas à composição do personagem Bob Merrick. Rock Hudson concentra os olhares sempre que está cena, seu personagem sempre que possível é quem movimenta a narrativa e mobiliza as ações dos outros personagens. Aqui, Rock Hudson é alvo de um olhar explícito e autorizado. O filme ressalta as qualidades físicas do ator, e em determinadas cenas essas qualidades são mencionadas mesmo que elas não sejam necessariamente importantes para o desenvolvimento da narrativa. Um exemplo claro desse expediente sendo usado durante a narrativa de “Sublime Obsessão” é quando após Helen ficar cega, Bob tenta se aproximar de Helen sem chamar sua atenção. No entanto,

sua presença é percebida por sua amiga Judy, que sendo uma criança, precisa da ajuda de um homem forte para puxar o seu barco. As falas aqui são explícitas em sua intenção de exploração das qualidades físicas do corpo do ator¹³ mesmo que não haja decupagem do corpo, pois o olhar aqui não é erotizado, como é característico do universo formal do melodrama doméstico dessa época.

Rock Hudson encarna de forma bastante eficiente essa ideia do herói masculino do melodrama pois ele é um avatar da performance da masculinidade que pode ser pedagogizada. No começo do “Sublime Obsessão”, o personagem de Bob Merrick é retratado como um típico “bad boy”, cuja identidade sexual ainda é muito concentrada em demonstrações de virilidade e dominação sexual. O filme mostra que, mesmo acidentado e preso a um leito de hospital, Bob continua a manifestar traços de prepotência social e intelectual: ele dá ordens a pessoas que não conhece, autodiagnostica sua própria situação hospitalar para o médico que o atende, e não satisfeito, tenta conquistar as enfermeiras. Em outra oportunidade, Nancy (interpretada por Agnes Moorehead), repreende Bob ao criticar o fato de que ele não controla o que sente, pois “fala demais”. Mais tarde, quando Bob Merrick já pode ser considerado um homem capaz de se encaixar nos padrões de normatividade social para os quais a masculinidade está sujeita, sua personalidade não mais apresenta traços de falta de controle emocional, pois agora suas ações são dominadas pelo pensamento racional e pela domínio dos efeitos sociais que elas podem causar. Sirk consegue então transmitir a imagem de segurança que é necessária para que um homem consiga estabelecer um núcleo familiar funcional e saudável.

A transmutação de um Bob Merrick viril e grosseiro para um exemplo de homem burguês coerente com as expectativas de um padrão de normatividade masculina ocorre apenas ao final do filme, no entanto. É somente após a fuga de Helen e depois de um bom tempo que ele consegue se encaixar no papel que ele vai melhor exercer: a de um médico reconhecido dentro da comunidade por ser um dos melhores médicos neurocirurgião da região. As marcas da encenação visam corroborar esta

¹³ “Oi bonitão!” (“Hey, handsome!”) e “Sim, você Tarzan” (“Yes, you Tarzan!”) são falas da menina Judy que fazem referência direta às qualidades físicas do corpo de Rock Hudson.

sensação de proteção e solidez que um médio de sucesso deve transmitir. Seu cabelo fica mais branco, suas roupas se tornam cada vez mais sóbrias, seu trato social se torna mais suave e gentil. Dessa forma, o personagem dá a ver que sua transformação foi bem sucedida não apenas para os outros personagens masculinos dentro da diegese, mas também para a audiência. É quando enfim mais um personagem de Rock Hudson encontra o modelo de homem ideal que a persona do ator (e sua dimensão pública) destina a todos seus personagens introduzidos no universo do melodrama doméstico sirkiano.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É praticamente uma obrigação compulsória que o homem socialmente inscrito na sociedade burguesa contemporânea assuma certas identidades sexuais para cumprir um determinado roteiro de ações determinado pelos papéis reservados ao masculino dentro da arquitetura social do patriarcado. Ao homem é reservado muitos papéis: o de pai de família, o de trabalhador ajustado às demandas do mundo do trabalho, o de membro sociável e exemplar na comunidade. O sucesso nessa empreitada é medido pelo grau de capacidade do homem em se adequar às pressões sociais que esses papéis exigem. O melodrama doméstico, como parte de um aparelho cultural que replica as estruturas da sociedade, reflete essas identidades na construção de seus personagens, e por isso é preciso que as performances de gênero sejam bem marcadas e estejam de acordo com a ordem social vigente. A operação que é efetuada pelas narrativas melodramáticas é a de confirmação da construção desses caracteres, garantindo que os significados sejam evidentes e coerentes com uma previsão antecipada de performance das identidades sexuais domesticadas pelo patriarcado. Por conseguinte, a comunidade e a família servem como um ambiente de repressão dessas identidades, acomodando apenas aqueles que sejam adequadas aos códigos impostos. Cabe então ao melodrama doméstico testemunhar a trajetória dos personagens masculinos em busca de uma atenuação de suas características sexuais, em especial aquelas que tangem à um desempenho de uma virilidade exacerbada.

Em seu objetivo primordial de expor as contradições do projeto civilizador burguês, é possível admitir que uma das implicações adjacentes dessa função do melodrama doméstico visa pedagogizar o componente masculino dentro da unidade básica familiar em prol de um projeto que equalize as identidades sexuais no tecido social. Dado a demanda de uma identidade ativa por parte do homem, o melodrama coloca em cena as formas com que essas identidades são trabalhadas em busca de uma equalização dos gêneros, medida que é vital para a plena comunhão do casal e que é capaz de produzir uma relação harmoniosa e produtiva. O que se

estabelece é um procedimento de feminização do homem tradicional e a criação de um novo de tipo de homem, mais ajustado à sociedade moderna. Para alcançar essa nova masculinidade negociada, é necessário uma separação entre a sexualidade de outras dimensões da vida cotidiana. O melodrama doméstico então acompanha essa divisão no processo de formação de identidade dos indivíduos, processo esse que acarreta alguns problemas que derivam da incapacidade dos personagens masculinos de responder às necessidades dos papéis que são designados pelo patriarcado. Os personagens masculinos que compõem dessas narrativas suavizam a performance da masculinidade hegemônica e finalmente se encontram adaptados ao padrão de masculinidade desejável num modelo de sociedade produtiva que estão inseridos. O melodrama apresenta na sua narrativa então as ferramentas que são usadas pelo tecido social em busca de uma diminuição do poder masculino que possibilita uma vislumbre de final feliz para o casal romântico ou núcleo familiar.

O cinema entende as masculinidades como uma imagem a ser performada e procura explorar os modos como essas masculinidades são colocada em discurso e representação. As identidades sexuais implicam em certas performances que devem estar associadas a certos papéis sociais. Dessa forma, o cinema encapsula uma forma padrão de comportamento que é desejável como performance da masculinidade. No entanto, as identidades são múltiplas, o que produz um certo angústia de performance por parte do homem que é obrigado a exercer um certo papel social determinado. Esse processo de conformação de uma performance unívoca das identidades sociais que é o interesse estético do melodrama como parte do processo de adequação do homem tradicional para as novas formas de sociabilidade mais contemporâneas. O ator dessas narrativas deve ter esse diagrama em mente quando da necessidade de proporcionar uma performance verossímil do homem moderno e que funcione como um protótipo a ser apresentado para às plateias masculinas que serão influenciadas por esses filmes. Cabe então a esses filmes evidenciar a da masculinidade não apenas como uma performance do ator a ser desempenhada, mas como uma performance social que estabelece um diálogo entre o cinema e o contexto sociocultural

cujo discurso afeta não somente a performance do próprio ator, mas os outros homens que são afetados por essas performance.

Os melodramas dirigidos por Douglas Sirk na década de 50 apelam com frequência a este tipo de recurso narrativo: apresentam personagens masculinos envolvidos em certos procedimentos de feminização de suas características mais evidentes de uma masculinidade hegemônica. Em seus melodramas, Sirk registra a crise do homem moderno em busca de padronizações de conduta esperadas dentro do organismo social. Mesmo quando parte de um quadro estável e capaz de desenvolver uma ambiente saudável, os personagens masculinos sirkianos encontram as dificuldades já clássicas do entrecho melodramático que determinam que negociem suas identidades sexuais em busca de um equilíbrio que será necessário para que o final feliz possa ocorrer. Nesses narrativas, Sirk se utiliza de uma configuração recorrente que apresenta personagens masculinos que são assombrados pelo fantasma do fracasso em assumir as posições exigidas pelo patriarcado, e muitos de seus melodramas testemunham a descida ao inferno reservada à trajetória desses personagens, que não possuem redenção pois são incapazes de se adaptar aos processos de equalização dos gêneros. Somente quando pedagogizados é que é possível aos personagens masculinos dessas histórias um vislumbre de felicidade, que nunca é apresentado dentro da narrativa, mas apenas indicado no final desses filmes.

Com “Sublime Obsessão”, Sirk inaugura uma série de melodramas que consagram o lugar do masculino dentro da sociedade americana. O personagem de Bob Merrick é usado como um exemplo de trajetória que deve ser replicado pelas plateias desses filmes, um experimento social que encontra na persona de Rock Hudson o molde mais acabado para corroborar a performance de uma masculinidade equalizada. A narrativa de “Sublime Obsessão” se dedica a mostrar a trajetória de desvirilização do homem tradicional e sua adaptação às convenções sociais que o fazem se transformar no herói moderno. Uma movimento que demanda uma pedagogização do homem moderno, pois a desvirilização um procedimento necessário dado que na cultura burguesa ainda há resquícios de uma elaboração cultural que entende o ideal masculino como o macho viril, forte e

vigoroso. O que se instala a partir da lógica apontada nesse filme é um ecologia moral no melodrama doméstico que permite a construção de um novo tipo de homem que também esteja apto a uma nova ordem social.

Apesar de sua obra estar associada de modo íntimo com o *american way of life*, os melodramas de Douglas Sirk não endossavam o estilo de vida americano já que os mesmos revelavam as contradições que a América procurava dissimular numa aparente imagem de harmonia e tranquilidade. O cineasta conseguiu antever algumas questões que somente viriam à tona (como a emancipação feminina) após as revoluções comportamentais no fim da década de 60, ocasionando a libertação sexual e o florescimento de movimentos críticos que abrangeriam novas correntes de pensamentos, movimentos estes que abarcavam as críticas ao modo de vida burguês que sempre estiveram presente no “sistema sirkiano”, finalmente encontrando as suas vozes cada mais potentes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAECQUE, Antoine de. “Projeções: a virilidade na tela.” In: COURTINE, Jean-jacques (org). *História da Virilidade 3. A Virilidade em Crise? Séculos XX-XXI*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013, p. 519–553

BALTAR, Mariana. “Metáforas à flor da pele – Os excessivos símbolos que antecipam nossa comoção.” *Contracampo – Revista de Cinema*, v. 71, p. 71, 2005.

BALTAR, Mariana. “Moral Deslizante – Releituras da matriz melodramática em três movimentos.” Artigo apresentado na XV Encontro da Compós, na Udesp, Bauru, São Paulo, 2006.

BAUBEROT, Arnaud. “Não se Nasce Viril, Torna-se Viril.” In: COURTINE, Jean-jacques (org). *História da Virilidade 3. A Virilidade em Crise? Séculos XX-XXI*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013, p. 189–220

BRAGANÇA, Maurício de. “O Melodrama.” In: BRAGANÇA, Maurício de. *A Traição de Manuel Puig: melodrama, cinema e política em uma literatura à margem*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2010, p. 27–80

BYARS, Jackie. “Race, Class and Gender: Film Melodramas of the late 1950s.” In: BYARS, Jackie. *All That Hollywood Allows. Re-reading Gender in 1950s Melodrama*. Routledge, 1991.

COHAN, Steven. “Feminizing the Song-and-Dance Man. Fred Astaire and the Spectacle of Masculinity in the Hollywood Musical.” In: COHAN, Steven; HARK, Ina Rae. *Screening the Male. Exploring Masculinities in the Hollywood Cinema*. Routledge, 1993, p. 46–69

CAROLL, Noël. "The Moral Ecology of Melodrama. The Family Plot and *Magnificent Obsession*." In: LANDY, Marcia (org). *Imitations of Life. A reader on film & television melodrama*. Wayne State University Press, 1991, p. 183–191

CORDOVA, Richard de. "A Case of Mistaken Legitimacy. Class and Generational Difference in Three Family Melodramas." In: GLEDHILL, Christine (org). *Home Is Where The Heart Is. Studies in Melodrama and The Woman's Film*. British Film Institute, 1987, p. 255–267

ELSAESSER, Thomas. "Tales of Sound and Fury. Observations on the family melodrama." In: GLEDHILL, Christine (org). *Home Is Where The Heart Is. Studies in Melodrama and The Woman's Film*. British Film Institute, 1987, p. 43–69

KLEIHANS, Chuck. "Notes on Melodrama and the Family under capitalism." In: LANDY, Marcia (org). *Imitations of Life. A reader on film & television melodrama*. Wayne State University Press, 1991, p. 197–204

LUTZ, Tom. "Men's Tear and the role of Melodrama." In: SHAMIR, Milette; TRAVIS, Jennifer. (org) *Boys Don't Cry. Rethinking Narrative of Masculinity and Emotion in the U.S.* Columbia University Press, 2002, p. 185–204

MULVEY, Laura. "Notas sobre Sirk e o melodrama." In: GUIMARÃES, Pedro Maciel; STARLING CARLOS, Cássio. (org.). *Douglas Sirk: O Príncipe do Melodrama*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil; Ministério da Cultura, 2012, p. 105 – 112

NEALE, Steve. "Masculinity as Spectacle. Reflections on Man and Mainstream Cinema." In: COHAN, Steven; HARK, Ina Rae. *Screening the Male. Exploring Masculinities in the Hollywood Cinema*. Routledge, 1993, p. 9–19

NEALE, Steve. "Melodrama and tears." *Screen*, volume 27, número 6. Novembro-dezembro, 1986.

PEBERDY, Donna. Performance and Masculinity. In: PEBERDY, Donna. *Masculinity and Film Performance – Male Angst in Contemporary American Cinema*. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2011, p. 19–43

RODOWICK, David N. "Madness, Authority and Ideology. The Domestic Melodrama of the 1950s." In: GLEDHILL, Christine (org). *Home Is Where The Heart Is. Studies in Melodrama and The Woman's Film*. British Film Institute, 1987, p. 268– 280

SCHATZ, Thomas. "The Family Melodrama". In: LANDY, Marcia (org). *Imitations of Life. A reader on film & television melodrama*. Wayne State University Press, 1991, p. 148–167

SMITH, Greg. "'Couldn't You Read Between Those Pitiful Lines?': Feeling for *Stella Dallas*" In: SMITH, Greg. *Film Structure and the Emotion System*. Cambridge University Press, 2003, p.85-107

SMITH, Paul Julian. "The Emotional Imperative: Almodóvar's *Hable con Ella* and Television Española *Cuentame como Pasó*." The Johns Hopkins University Press, 2004.

TORRES, Sasha. "Masculinity and the Family: *Thirtysomething* as Therapy." In: PENLEY, Constance; WILLIS, Sharon (org.) *Male Trouble*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993, p. 283–302

WEXMAN, Virginia W. "Masculinity in Crisis: Method Acting in Hollywood." In: WOJCIK, Pamela R. (org) *Movie Acting, The Filme Reader*. New York: Routledge, 2004, p. 127-142

XAVIER, Ismail. “Melodrama ou a sedução da moral negociada.” In: XAVIER, Ismail. *O Olhar e a Cena: Melodrama, Hollywood, Cinema Novo*, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p. 85–99.

XAVIER, Ismail. “Os excessos, a dupla moldura e a ironia do mestre do melodrama.” In: GUIMARÃES, Pedro Maciel; STARLING CARLOS, Cássio. (org.). *Douglas Sirk: O Príncipe do Melodrama*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil; Ministério da Cultura, 2012, p. 87–104.