

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL  
COMUNICAÇÃO SOCIAL – CINEMA

GUILHERME BEZZI CONDE

A MORAL ENCENADA  
Uma análise crítica do filme *Tudo o que o céu permite*

Niterói  
2012

GUILHERME BEZZI CONDE

A MORAL ENCENADA  
Uma análise crítica do filme *Tudo o que o céu permite*

Projeto experimental apresentado ao Curso de Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social.  
Habilitação: Cinema

Orientador: Prof. Dr. FABIÁN RODRIGO MAGIOLI NÚÑEZ

Niterói  
2012

## **AGRADECIMENTOS**

Aos meus pais e meu irmão, pelo apoio ao longo de todo o curso.

À Tatiana, que me acompanhou por quase todos esses anos.

À Catarina, por me ensinar muito mais do que posso ensinar a ela.

À Priscilla, companheira dos ansiosos momentos finais.

Ao Fabián, pela paciência, disponibilidade e dedicação.

## RESUMO

Esse trabalho tem como objetivo investigar os mecanismos retóricos utilizados pela instância narradora do filme *Tudo que o céu permite*, especialmente na maneira com que esses recursos se relacionam com estratégias formais comumente associadas ao melodrama. A partir principalmente dos textos de Xavier e Brooks, será dada ênfase à maneira com que o discurso fílmico é capaz de retratar um universo ficcional pautado por determinados valores morais, ao mesmo tempo comentando de maneira crítica tais valores e propondo a valorização de outro tipo de panorama moral. Nesse processo, o filme se filia à tradição consagrada dentro do gênero em questão, ao mesmo tempo em que faz uso de recursos estranhos ao melodrama mais canônico, particularmente ao propor ao espectador de maneira contundente a possibilidade de uma abordagem mais distanciada e crítica sobre a obra.

**Palavras-chave:** Melodrama; Douglas Sirk.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO, p. 6

CAPÍTULO 1 - ALGUMAS NOTAS SOBRE O MELODRAMA, p. 8

CAPÍTULO 2 - CARACTERIZAÇÃO DE AMBIENTES, p. 17

CAPÍTULO 3 - OLHARES EM CENA, p. 42

CONCLUSÃO, p. 68

BIBLIOGRAFIA, p. 69

FICHA TÉCNICA, p. 71

## INTRODUÇÃO

Esse trabalho surgiu a partir do desapontamento encontrado em uma primeira tentativa de escrever um TCC, ainda em 2011. Na realidade não posso sequer falar em uma tentativa de escrita, porque esse primeiro momento não passou das fases de leituras de alguns textos e do esboço de algumas ideias no papel. O que me desestimulou na ocasião foi a rápida percepção de que não existia nenhum tipo de empolgação da minha parte com o tema escolhido para ser estudado; o que me motivara a tal escolha fora na realidade muito mais uma preocupação em enquadrar o futuro trabalho em determinados parâmetros que à época eu julgava importantes. No entanto, após algumas tentativas de iniciar a escrita, ficou claro para mim que na verdade eu não fazia ideia de porque estava prestes a dedicar boa parte de um semestre da minha vida a um tema com o qual, agora eu percebia, eu não tinha nenhuma afinidade em particular.

O tempo passou e por motivos diversos fui obrigado a adiar por alguns meses o início do processo de escrita. Nesse ínterim, resolvi que me desobrigaria de escolher um novo tema rapidamente, e que só me envolveria novamente com a tentativa de fazer um TCC quando estivesse realmente interessado em algum objeto de estudo, empolgado a me dedicar a algum assunto. Essa hora chegou quando assisti ao filme *O Medo devora a alma* (*Angst essen Seele auf*, Rainer Werner Fassbinder, Alemanha Ocidental, 1974), em uma mostra no Instituto Caixa Cultural, voltada a ilustrar temas relevantes da história da filosofia a partir dos enredos e questões de determinados filmes. Durante a discussão que se seguiu à exibição do filme, lembrei que já havia assistido àquela história de um amor improvável duas vezes antes, filmadas pelas mãos de Douglas Sirk e Todd Haynes. Nesse momento de empolgação inicial, o tema do trabalho me pareceu surgir com clareza: uma comparação ampla do estilo dos três filmes, discutindo suas semelhanças e diferenças.

Levou certo tempo e algumas conversas com o Fabián até eu me dar conta de que na verdade mais uma vez eu não tinha um assunto propriamente, não havia definido ainda um objeto de estudo. No entanto dessa vez eu realmente tinha a empolgação, e já com o relógio correndo contra mim – até esse ponto a perspectiva de uma greve estava completamente distante do horizonte – decidi que tentaria focar esse estudo comparativo em uma discussão formal sobre o estilo de filmagem usado por cada um dos três diretores nas cenas em que os casais de seus filmes são flagrados por um olhar público. Me parecia que essa era uma questão chave para o enredo de todos os filmes, e que entendendo as diferentes opções de cada diretor seria possível traçar algumas linhas delimitando com clareza as diferentes posturas estéticas e políticas presentes nos filmes. Também achava que através da discussão

específica sobre esse tipo de cena conseguiria compor um painel amplo, apontando mudanças significativas na linguagem cinematográfica e na sua relação com os espectadores ao longo de cinco décadas.

Após sentar para escrever sobre o primeiro filme, compreendi em termos práticos o tamanho da loucura que me propusera. Em apenas duas semanas escrevendo sobre *Tudo o que o céu permite*, havia escrito mais de trinta páginas, ainda assim apenas tocando em assuntos fundamentais, apontando as discussões sobre as quais gostaria de me debruçar com maior dedicação. A escolha por me restringir ao estudo desse filme surgiu, portanto, de um imperativo prático algo óbvio, mas que só se fez valer no momento em que comecei a escrever. Assim, acabei conduzindo o rumo do trabalho na direção de uma análise crítica, tentando entender como se dava a construção de sentido dentro da obra e quais eram as nuances mais sutis de seu discurso que num primeiro olhar poderiam passar despercebidas.

Dentro desse novo projeto, a relação do filme com o gênero melodramático me serviu como uma ferramenta que permitisse isolar alguns focos de interesse mais específicos, como se ao entender a estrutura narrativa do gênero, partindo dessa base, fosse possível identificar como ela se aplicava de modo particular no filme em questão. Dessa forma, escolhi os dois pontos de interesse que dão nome aos capítulos dois e três do trabalho (“Caracterização de ambientes” e “Olhares em cena”), características centrais do gênero, mas que me parecem encontrar um tratamento absolutamente particular dentro do filme que analiso. Antes de partir para a análise propriamente dita, faço uma breve recapitulação das questões que encontrei quando comecei a ler os textos chaves para esse trabalho, as discussões de Ismail Xavier sobre o melodrama em *O Olhar e a Cena* (XAVIER, 2003) e o clássico *The Melodramatic Imagination*, de Peter Brooks (BROOKS, 1995).

Acredito que esses foram os ingredientes que me permitiram terminar o trabalho sem um sofrimento excessivo: o interesse pelo assunto, o recorte mais restrito e o uso de reflexões sobre o gênero melodramático como ferramenta. Espero que também a leitura do trabalho possa ser fonte de poucos sofrimentos, e se possível de algum prazer.

## CAPÍTULO 1 - ALGUMAS NOTAS SOBRE O MELODRAMA

A percepção de um sentido político no gênero melodramático é um dado relativamente recente dentro da crítica e da academia, que parece ecoar de forma ainda tímida fora do nicho de alguns campos de estudo específicos e ter ressonância quase nenhuma no discurso social mais cotidiano. Ao falarmos de melodrama, estamos em geral associando o gênero a histórias de personagens majoritariamente femininas, notadamente inocentes e virtuosas, em confronto com forças cruéis e poderosas, num regime de encenação maniqueísta. Essas histórias seriam destinadas a um consumo em massa e acrítico, pautado por uma relação excessivamente calcada num engajamento emocional, conquistando o interesse de um público disposto a embarcar numa fantasia de vitimização em última instância consoladora e alienante (XAVIER, 2003).

Em termos estéticos, o gênero costuma ser desvalorizado por sua “retórica do excesso”, em que os significados simbólicos das estruturas imagéticas de superfície são por demais aparentes, “saltam aos olhos”, por assim dizer, não deixando margem para ambiguidades e restringindo o espaço para uma abordagem interpretativa mais incisiva. Dotado de uma carga emocional transferida a ele diretamente, o mundo visual dessas narrativas possui um aspecto demasiadamente significativo, o que se traduz costumeiramente em uma paleta de cores carregadas de saturação, num excesso de elementos cenográficos, na presença de símbolos visuais de significado inequívoco, formulando uma estética que costuma ser entendida como simplesmente cafona ou “de mau-gosto”.

Essa visão predominante sobre o gênero começou a ganhar contornos novos principalmente a partir da segunda metade da década de 1970, quando a influência de movimentos mais amplos dentro do campo teórico contribuiu para o deslocamento do melodrama de uma posição de margem, para outra, menos periférica. Podemos identificar aqui predominantemente a presença de análises pautadas pelas teorias psicanalítica e marxista, seguidas por outras de cunho feminista. No campo específico do cinema, o potencial crítico do gênero é destacado “principalmente no que diz respeito à crítica à família e à sociedade americana do pós-guerra presentes nos filmes de melodrama hollywoodiano de Douglas Sirk, Sam Wood, Vincent Minelli, dentre outros” (BRAGANÇA, 2007, p. 29).

Assim, diversos autores se debruçam sobre o gênero, percebendo seu caráter potencialmente subversivo, destacando, por exemplo, a forma com que as representações dos papéis masculino e feminino encontram-se problematizadas pela inserção do homem no espaço da casa; a presença constante de conflitos explosivos no interior da família e a



possibilidade de um deslocamento da predominância de um olhar normalmente incorporado por uma personagem masculina, para outro, agora de uma personagem feminina. Vale lembrar que esse tipo de problematização não se dará de forma generalizada na representação melodramática, que, pelo contrário, na maior parte das vezes irá cumprir à risca o seu papel de disseminadora de uma cultura burguesa e machista. No entanto, por encenar questões relativas ao núcleo familiar, se dirigir a um público majoritariamente feminino e retirar a figura masculina de um espaço de produção econômica, o melodrama estará constantemente lidando com questões estruturais das sociedades modernas e contemporâneas: família, sexualidade e capitalismo (COOK, 1985; MULVEY, 1987 apud HAYWARD 2006).

Tal relação entre modernidade e melodrama foi assinalada de maneira contundente principalmente por BROOKS (1995), ao dotar o gênero de um sentido histórico, pensando-o como uma reação no campo das produções narrativas e de representação às mudanças estruturais significativas ocorridas na sociedade europeia a partir do século XVII, e consolidadas ao longo do século XVIII. Como coloca o autor:

O Melodrama parece ser um formato peculiarmente moderno, e existe uma relevância específica na forma com que o gênero surge dentro de um contexto histórico. As origens do melodrama podem ser corretamente localizadas no contexto da Revolução Francesa e seus desdobramentos. BROOKS, 1995, p. 14. A tradução é nossa)

O ponto chave da argumentação do autor é a constatação de um gradual esfacelamento das instituições em torno das quais a sociedade europeia se organizava até aquele momento, representado em termos práticos pela destituição de poder da Igreja e da Monarquia e sua consequente substituição por um Estado laico e republicano. Tal mudança determinaria gradualmente o fim de uma separação das classes por direito divino, a dissolução de uma sociedade hierarquicamente organizada, o embaralhamento dos papéis sociais e valores morais. A síntese dessa ideia está no conceito da passagem de uma sociedade estruturada ao redor de uma ordem relativa ao Sagrado, para outra, denominada de “pós-sagrado” (BROOKS, 1995, p. 15).

Dessa maneira, os elementos constitutivos do que o autor passa a denominar de *modo melodramático* podem ser entendidos dentro de uma moldura histórica que contribui para a percepção de seus significados sociais e políticos a partir de uma abordagem mais sofisticada. XAVIER (2003), ao comentar as reflexões do autor, destaca que

Se a moral do gênero supõe conflitos, sem nuances, entre bem e mal, se oferece uma imagem simples demais para os valores partilhados, isso se deve a que sua vocação é oferecer matrizes aparentemente sólidas de avaliação da experiência num mundo tremendamente instável, porque capitalista na ordem econômica, pós-sagrado no terreno da luta política (sem a antiga autoridade do rei ou da Igreja) e sem o mesmo rigor normativo no terreno da estética. (XAVIER, 2003, p. 91)

Portanto, a composição de eixos dramáticos excessivamente caracterizados por uma polarização “Bem” x “Mal” termina por cumprir um papel na reorganização social do período, servindo como contraponto a essa passagem para um mundo marcado pela instabilidade e desorganização em diversos campos. O melodrama ofereceria um eixo moral sólido a uma sociedade desprovida de seus antigos valores, daí que seu aparente maniqueísmo terminaria por se revelar atributo de uma função pedagógica na sociedade. De forma sucinta, pode-se dizer que “o melodrama foi o principal modo de revelar, demonstrar e tornar operante um universo essencialmente moral na época pós-sagrada” (BROOKS, 1995, p. 15).

Assim, se esse universo essencialmente moral precisa ser trazido à superfície de maneira vigorosa pelos modos de representação filiados à matriz melodramática, isso se deve ao fato de que sua presença encontra-se despercebida ou sob ameaça na rotina da experiência social. Ao ficcionalizar tal rotina, o *modo melodramático* trabalha no sentido de compor o retrato de uma sociedade em que os valores morais estão postos em xeque e, ao mesmo tempo, dentro desse mesmo retrato, indicar a permanência insuspeita de alguns desses valores e ativar o seu reconhecimento e valorização.

Ao explicar o funcionamento desse mecanismo, o autor cunha o termo *moral occult*, conjunto de valores morais e espirituais ainda operantes dentro da sociedade, mas encobertos, “que o drama, visando sua elevação, tenta fazer presentes no dia-a-dia, na dimensão da ‘vida comum’” (BRAGANÇA, 2007, p. 30). De acordo com BROOKS (1995),

A moral oculta não é um sistema metafísico; ela é na verdade o repositório dos restos fragmentados e dessacralizados do mito sagrado. Ela pode ser comparada com a mente inconsciente, pois é uma área da existência aonde nossos desejos e repressões mais básicos se alojam, um espaço que pode parecer fechado para nós na experiência cotidiana, mas ao qual nós nos precisamos acessar, pois é o espaço do valor real. O modo melodramático existe em grande medida para localizar e articular a moral oculta. (BROOKS, 1995, p. 5. A tradução é nossa)

Assim, nesse movimento de indicar uma carga moral e espiritual por trás de um nível mais imediato e cotidiano da ficção encenada, o *modo melodramático* usa como estratégia

justamente a adoção de uma “estética do exagero”, compondo um aparato cênico e uma narrativa dotados de hipersignificação. O universo do texto e a sua própria formulação se apresentam como que demasiadamente tensionados pelo acúmulo de simbolismos depositados em suas superfícies. Portanto, se na presença do *modo melodramático* nós experimentamos um sentimento de que “o mundo representado não irá aguentar o peso das significações depositadas sobre ele, isso se deve ao fato de que constantemente o mundo representado está sendo usado metaforicamente, como símbolo de alguma outra coisa” (BROOKS, 1995, p. 11).

Nesse sentido, ganha força também a incidência da presença da voz narrativa, que irá apontar esse tensionamento e acentuá-lo por meio de figuras de retórica, a fim de finalmente indicar com clareza a existência de um drama moral mais agudo sendo encenado por trás de um enredo aparentemente cotidiano.

A voz narrativa, com suas questões e hipóteses grandiosas, nos leva em um movimento por dentro e além da superfície das coisas, para aquilo que existe por de trás, para a realidade espiritual que é o verdadeiro cenário do drama hipercolorido que se desenvolve no livro. (...) O enredo é constantemente tensionado para alcançar aquele que é o drama essencial, para ir além da superfície, em direção a uma realidade mais verdadeira, escondida, a fim de acessar um universo espiritual. (BROOKS, 1995, p. 2. A tradução é nossa)

Assim, a partir de uma perspectiva histórica, passa a ser ressaltado no melodrama um caráter que poderíamos chamar de pedagógico: a demonstração de um conjunto de valores morais ainda atuante na sociedade e a sua revitalização e valorização a partir dos dramas encenados ou narrados. Estariam associadas nesse processo a apresentação de instâncias de valor moral destacadas e antagônicas; a sobrecarga simbólica das estruturas de superfície dos universos cênicos e textuais e a recorrência de inflexões e pontuamentos por parte da figura do narrador.

Essa formatação da encenação dramática como responsável por uma pedagogização da vida moderna é em certa medida derivada do projeto teórico e político elaborado por Denis Diderot para o teatro do século XVIII. Ao tentar definir os fundamentos do *drama sério burguês*, o filósofo iluminista buscava justamente fazer dos palcos dos teatros um campo de exemplificação moral e de exaltação de um ideal de civilidade moderna que deveria ser estabelecido dentro de um espaço urbano. Por ter como pressuposto a bondade natural do homem, Diderot acreditava que a encenação de dramas familiares, com tramas distantes de um espaço público corrompido, teria caráter edificante e serviria para afirmar o espaço

privado como palco possível para uma harmonização social e resolução de eventuais conflitos.

Assim, a relação direta com o melodrama será dupla: por um lado, a exploração do potencial dramático de situações cotidianas, a busca da “articulação de verdades e relações simples, a clarificação de um senso moral cósmico nos gestos do dia-a-dia” (BROOKS, 1995, p. 13-14); por outro, a concepção de que tal projeto deveria ter por base o protagonismo dos aspectos visuais sobre as palavras, a “exploração da expressividade do gesto e da composição visual da cena” (XAVIER, 2003, p. 38).

Ao comentar o primeiro desses aspectos, SZONDI (1986, apud XAVIER, 2003) considera a valorização feita pelo filósofo iluminista de aspectos cotidianos e familiares da vida moderna uma maneira de dissociar o teatro de um tipo de dinâmica dramática por demais calcada em reviravoltas exageradamente abruptas. Esse tipo de procedimento estaria relacionado “aos termos da vida pública no Antigo Regime, marcada pela corrupção do arbítrio do rei, pela ciranda dos favores e traições, pela galeria de degenerados de uma ordem em decadência que daria lugar a todos os caprichos da sorte e traições” (XAVIER, 2003, p. 23).

Ainda dentro desse projeto de formatação de um gênero dramático novo, a força excessiva das palavras em detrimento da composição visual das cenas é vista como um aspecto dos gêneros clássicos a ser superado, em busca de uma expressividade calcada na potência dos gestos. Define-se aqui um novo tipo de *teatralidade*, em que o significado moral do texto encenado estará presente de maneira definitiva não nas falas dos personagens, mas na posição que eles ocuparão no palco, nas roupas que estarão vestindo, nas relações que seus corpos estabelecerão fisicamente uns com os outros. Esse é um projeto tipicamente iluminista: o empenho em trazer à tona algum tipo de atributo moral que se encontre encoberto na Natureza, para que, sob a luz adequada, uma Verdade possa ser compreendida e assimilada. Uma ilustração, literalmente.

É nesse momento também que se consagra o uso da “quarta parede” no desenho cênico teatral. Se o drama encenado passa a ter relação direta com os ritos de civilidade coletivos e o seu caráter de exemplificação moral consolida-se em definitivo, é importante que o mundo em cena encontre-se isolado daquele da plateia. Dessa forma, disfarçando-se enquanto espetáculo, o mundo ficcional insinua-se autônomo e a experiência do público aproxima-se da de flagrar por acaso aquilo que se desenrola no palco. Assim, a carga moral depositada no drama é transmitida de maneira mais espontânea, o seu atributo pedagógico é como que “disfarçado”, mascara-se certa intencionalidade contida na performance.

Como queria Diderot, a ‘quarta parede’ significa uma cena autobastante, absorvida em si mesma, contida em seu próprio mundo, ignorando o olhar externo a ela dirigido, evitando qualquer sinal de interesse pelo espectador, pois os atores estão em ‘outro mundo’. (XAVIER, 2003, p. 17)

Percebe-se aqui um aspecto duplo dessa estrutura cênica: tornar visível uma moral enquanto esconde seu caráter de espetáculo. Uma encenação excessiva, a fim de evidenciar o tipo de predicado moral que a motiva e, ao mesmo tempo, dissimulada, no intuito de se fazer passar por situação cotidiana, igualar seu estatuto ao da vida privada de cada uma das pessoas sentadas na plateia. Essa configuração paradoxal está já na gênese do melodrama e da formatação de cena que se consolida paralelamente ao gênero.

Indiferença ao olhar (simulada) e exibição (de fato); viver da condição da quarta parede e, no entanto, saber onde está o olhar para o qual tudo se faz. Essa astúcia da representação – ou esse paradoxo, para usar o vocabulário de Diderot quando aplicado à condição do ator – compõe o solo do efeito ilusionista. (XAVIER, 2003, p. 19)

Tendo feito até aqui um pequeno resumo de algumas das reflexões teóricas sobre esse momento de consolidação do melodrama como gênero, podemos agora ampliar o sentido da discussão e passar a focar o momento em que boa parte dessa tradição melodramática se transfere dos palcos teatrais para as telas dos cinemas. As considerações aqui serão mais breves e trabalharão no sentido de tentar entender em que medida e com que propósitos o cinema se coloca como um meio pertencente a essa determinada tradição.

Podemos partir da constatação de que no começo do século XX, num período normalmente apontado como tendo se iniciado por volta de 1908, os filmes clássico-narrativos passam gradativamente a se sobrepor em volume de produção e atenção do público aos gêneros dominantes até então, os denominados *chase films*. Estes se caracterizavam por ser o registro de toda uma gama de curiosidades e variedades, que atraíam os espectadores através de uma relação mais próxima de uma excitação calcada nos aspectos lúdicos do que se encenava do que pela “transmissão de mensagens, ou pela composição de lições morais” (XAVIER, 2003, p. 66). O cinema estava até então majoritariamente associado às feiras de variedades, frequentadas por um público proletário e iletrado, distante da elite social e considerado uma mera curiosidade popular. O processo de enobrecimento daquela que mais tarde se tornaria conhecida como a “sétima arte” se deu como um projeto plenamente

consciente e se caracterizou principalmente pela filiação do novo meio aos modos narrativos e postulados morais do melodrama consolidados ao longo do século XIX.

O exemplo paradigmático desse processo é o cinema de David Wark Griffith, e é justamente comentando um filme do diretor norte-americano que XAVIER (2003) ingressa no tipo de consideração que nos interessará mais particularmente dentro desse trabalho. Em *A drunkard's reformation*, de 1909, Griffith desenvolve a história de um alcoólatra que, indo ao teatro, termina por assistir a uma peça cujo protagonista inicia o enredo numa situação idêntica a sua e termina gradativamente por se reabilitar do vício. Consequentemente, ele próprio, o herói do enredo de Griffith, também volta para casa após o fim do espetáculo reabilitado e reconcilia-se com a família. Através de um jogo de campo/contracampo, o filme empenha a maior parte de sua duração demonstrando de que maneira as experiências encenadas pelo ator do drama teatral refletem-se nas expressões do herói do filme que nós, por nossa vez, assistimos. Recupera-se aqui integralmente a ideia de uma função social do espetáculo e o cinema, ao destacar a efetividade moralizante de determinada peça fictícia, evidentemente coloca-se também como potencial agente de possíveis purgações morais. O notável é que justamente num momento essencial de sua inserção em um modelo clássico-narrativo, de adesão a uma tradição de “contar histórias”, o cinema explore de saída as possibilidades de um desenho de cena tão autorreflexivo e próximo ao metalinguístico.

Essa aproximação com uma reflexividade da cena, muitas vezes originada, como no caso citado, justamente da necessidade de dotar o enredo encenado de um sentido político específico, irá por vezes alcançar graus elevados. Dessa maneira, também no cinema de Griffith, existirão momentos em que a decupagem irá apresentar “um imperativo de figuração alegórica nas angulações e máscaras, um uso não raramente descontínuo de primeiros planos ou de grandes *tableaux* que introduzem composições emblemáticas, inclinadas ao conceitual” (XAVIER, 2003, p. 110). É evidente que essa não será a tônica do processo de desenvolvimento de uma linguagem narrativa para o cinema, mas é interessante notar o quanto esse tipo de procedimento é consequência do mesmo projeto de legitimização social que justamente insere o cinema num regime de encenação ficcional mais rigorosa, ancorado exatamente na simulação de uma autonomia do espaço diegético.

Décadas mais tarde, na chegada dos anos 1950, essa mesma tradição clássico-narrativa se encontrará em um momento de tensionamento das regras formais e temáticas que a definia até aquele momento e abrigará traços de estilo em diversos cineastas que alguns anos mais tarde serão apontados como indícios autorais e da passagem da gramática cinematográfica para um momento “moderno”. Essa discussão é ampla e foge muito do tema do trabalho, o

que eu gostaria de apontar aqui é o fato de que o filme que será analisado surge num momento em que diversos cineastas passam, de dentro do sistema de produção estabelecido em Hollywood, a desenvolver estratégias para assumir um papel de maior controle dos filmes que dirigiam. Uma dessas estratégias, entre outras, será justamente a ampliação desse caráter autorreflexivo do modo de representação cinematográfico e uma ligeira perda de inocência na relação entre câmera e cena (XAVIER, 2003). O procedimento aqui é embrionário e não aponta demasiadamente para a sua execução, mas surgem momentos em que a narratividade cinematográfica parece piscar o olho de maneira cúmplice para o espectador. A figura emblemática desse período é Alfred Hitchcock e XAVIER (2003) comenta a ironia com que o diretor inglês encena, em filmes como *Um corpo que cai* ou *Janela indiscreta*, situações dramáticas que funcionam como alegorias da própria condição do espectador na sala de cinema.

Retomando o foco do trabalho e deixando de lado essa ligeira digressão, podemos terminar nossas reflexões tentando situar Douglas Sirk como um dos representantes desse momento do cinema. Se, na época em que os realizava, seus filmes foram praticamente ignorados pela crítica mais séria, a sua valorização, a partir da década de 1970, será em geral associada a um posicionamento crítico e irônico diante dos modos de representação clássicos e da ideologia burguesa dominante reproduzida por esse tipo de representação.

Uma série de artigos aparece na revista *Screen* dedicados a fazer de Sirk um cineasta brechtiano, no sentido de que seus filmes, embora compartilhassem de estratégias de produção e de narrativas dos sistemas industrial e ideológico burguês e comercial, também traziam marcas de ironia desse mesmo sistema ideológico, e tais marcas viriam exatamente na exacerbação do modo de excesso melodramático. (BALTAR, 2006, p. 3)

Explorando as tensões implícitas ao gênero, Sirk construiria uma carreira de sucesso popular transitando entre o tradicional e o moderno, deixando margens para uma leitura de seus filmes como críticas sociais contundentes, muito embora tais filmes fossem consumidos justamente por um público representante dessa mentalidade que estaria sendo criticada. Ao valorizar os procedimentos do diretor, costuma-se destacar o quanto estariam presentes em sua obra estratégias formais que convidariam a um distanciamento do espectador em relação àquilo que é encenado. Meu intuito aqui será o de buscar destacar esses tipos de procedimentos e tentar entender de que maneira eles dialogam com a inserção dos filmes numa tradição melodramática. O ponto de partida é justamente perceber que em certa medida, o próprio *modo melodramático* e a forma com que se deu sua adoção pelo cinema, fazem do

controle de sentido da ficção não só um atributo do autor de determinada obra, mas um aspecto muitas vezes constituinte da própria cena, em caráter próximo ao explícito. Ao ampliar demasiadamente a potência de alguns dos princípios típicos dessa tradição e operar deslocamentos ocasionais em outros, Sirk parece ter conseguido se filiar fortemente a essa matriz melodramática ao mesmo tempo em que a subvertia e problematizava. A análise que se segue é uma tentativa de apontar algumas das estratégias que tornaram isso possível.



## CAPÍTULO 2 - CARACTERIZAÇÃO DE AMBIENTES

Se a composição de polos ficcionais antagônicos e facilmente reconhecíveis é uma característica do *modo melodramático* no seu projeto de promover uma pedagogização de seu público, através da denotação de um sentido moral inequívoco a cada um desses polos, ela também pode ser considerada, deslocando-se brevemente o foco da análise de um sentido estritamente político e incorporando a ela uma reflexão acerca da narrativa propriamente dita, justamente a origem do drama de uma história, a fonte básica de seu conflito. Assim, em *Tudo que o céu permite*, ainda que o sentido moral da trajetória empreendida por Cary, que começa o filme vivendo em Stoningham e chega à última cena chamando o moinho reformado por Ron, na floresta que cerca a cidade, de casa, seja evidente e em última análise constitua propriamente o “tema” do filme, a simples formatação espacial dessa trajetória já seria suficiente para a elaboração de um drama. Com isso, o que quero dizer é que poderíamos definir sucintamente o enredo do filme como sendo o de uma mulher que tenta se mover de um espaço em direção a outro. Traçar um desenho da narrativa do filme nessa escala mínima me parece importante aqui por dois motivos: primeiro, definir de saída os elementos constitutivos da história a que assistimos e assinalar a composição de um binômio especificamente espacial como um desses elementos; segundo, apontar que a associação de cada um desses espaços a um panorama moral é em certo sentido um movimento opcional para o funcionamento do filme, e que é justamente ao fazer essa opção que o filme começa a se definir como um melodrama.

Partindo dessa constatação dupla, podemos iniciar nossa análise do filme investigando como se dá a construção dessa geometria ficcional caracterizada pela disposição de dois espaços antagônicos e, ao mesmo tempo, tentando destacar os procedimentos retóricos que irão permitir à instância narradora do filme associar cada um desses extremos a determinada carga moral. Nesse sentido, é importante perceber que o empenho do filme em articular seu discurso justamente a partir da composição de retratos espaciais bem definidos se manifesta de imediato, já no primeiro plano que vemos na tela: uma cidade, mais especificamente a praça de uma cidade, sob a tutela de uma torre de igreja e seu relógio (Figuras 1 e 2).

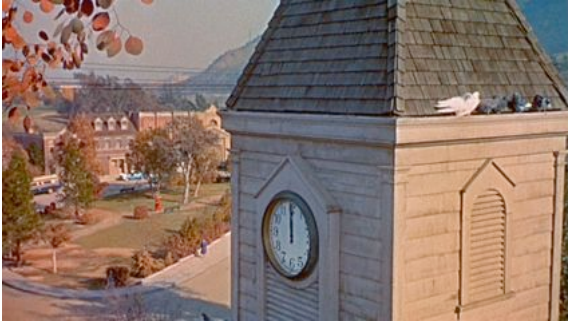


Figura 1



Figura 2

Junto com a apresentação explícita de um espaço, o que me interessa assinalar aqui é o uso de um procedimento descritivo que de saída encaminha a caracterização de Stoningham nos termos de um sistema coordenado, uma coletividade regida por um conjunto de valores e convenções simbólicas. Digo isso não só porque o quadro se compõe destacadamente pela sobreposição espacial dessa torre de igreja, que se ergue exibindo seu relógio, em relação a essa praça da cidade, que se achata ao fundo do quadro, mas também porque todo o deslocamento e caracterização de pessoas dentro da cidade, essa breve rotina que flagramos sendo filmada à distância e de um ponto de vista coincidente com a posição dessa torre, parecem em alguma medida igualmente achatados e encolhidos diante dessa presença maciça. Dessa maneira, temos a submissão da praça, espécie de espaço central na tessitura (sub)urbana, ponto de convergência de pessoas e ruas, símbolo da convivência pública em uma cidade, a uma organização espacial elaborada em função de símbolos de uma ideologia específica, no caso da igreja, e de convenções arbitrárias em termos gerais, no caso do relógio. Assim, o plano termina por sintetizar pictoricamente o quanto o peso exercido por um conjunto de valores e convenções está implicitamente pautando o cotidiano dentro da cidade, e em que medida isso determina a formatação de um cenário sistemático e despersonalizado, sugerindo também certa expectativa de que tudo permaneça como está, porque a rotina da cidade parece seguir a orquestração proposta por uma determinada ordem. Em seguida, o *fade out* dos últimos créditos na tela; a adoção de um ponto de vista ao nível da rua e o *raccord* de um corte acompanhando especificamente a movimentação de um carro (Figuras 3 e 4) nos indicam que estamos deixando essa espécie de pequena introdução ao filme, em que as marcas narrativas se fazem evidentes, e que começamos a nos posicionar não mais diante da apresentação declarada de um espaço, mas sim do desenrolar de um drama em particular. A fim de ressaltar a importância simbólica dessa caracterização inicial, podemos assinalar que, ao elencar os procedimentos discursivos típicos do cinema clássico americano, David

Bordwell destaca o quanto os primeiros momentos de um filme encontram-se justamente já codificados como sendo dotados de uma comunicabilidade excessiva.

A abertura e o final do filme são caracteristicamente as passagens mais oniscientes, autoconscientes e comunicativas. A sequência de abertura com os créditos e os planos iniciais em geral exibem traços de narração aberta. Porém, uma vez iniciada a ação, a narração torna-se mais velada, permitindo que os personagens em sua interação assumam o controle da transmissão de informações. (BORDWELL, 2003, p. 285)



Figura 3



Figura 4

Outra ideia importante, sutilmente presente ainda nesse primeiro plano do filme, e que junto com as outras destacadas até agora será retrabalhada já na cena seguinte, nos termos indicados por Bordwell, de passagem aos personagens da transmissão de sentido dentro da narrativa, é a de que Stoningham é de certa maneira um espaço submetido a algum tipo de vigilância. A palavra carrega talvez um sentido excessivamente contemporâneo para descrever o tipo de olhar que o filme associa a esse espaço, mas, se ao longo da análise espero ir justificando essa escolha, já aqui posso indicar uma curiosa semelhança formal entre essa primeira tomada e o tipo de filmagem que modernamente acabou se associando justamente às chamadas “câmeras de vigilância”: ambas se dão como a varredura de um espaço. A semelhança obviamente não é intencional, até porque as câmeras de segurança surgem somente na passagem dos anos 1960 para os 1970, mas é interessante perceber que tanto o ângulo de filmagem quanto o movimento de câmera em questão favorecem ao mesmo tempo a descrição e a observação de um local, exercendo nesse caso um tipo de codificação e condensação de uma ampla área da cidade em imagem. Temos, então, nesse primeiro plano do filme, um tensionamento que se desdobrará ao longo de todo seu desenrolar e que definirá nossa relação com Stoningham: a transformação excessiva daquilo que se dá no espaço público urbano em imagem e a associação dessa transformação excessiva com as expectativas

presentes dentro desse espaço; expectativas essas que o filme irá associar a uma submissão quase automática de indivíduos a um conjunto determinado de valores.

Não pretendo me estender muito, por agora, em questões relativas a essa presença constante de um olhar debruçado sobre a cidade ou de um olhar da cidade sobre ela mesma, tentarei realizar esse tipo de análise no próximo capítulo. Entretanto, ao discutir os termos em que se dão a apresentação de Stoningham, é inevitável ressaltar o quanto a sensação de claustrofobia e aprisionamento que gradualmente vão se associando à cidade estão relacionadas intimamente com a presença e a progressiva acentuação desse tipo de olhar. Nesse sentido, a chegada de Sara ao jardim da casa de Cary demarca um momento na história em que essa vigília é ainda apresentada sob um aspecto aparentemente amistoso, próximo ao banal. Estamos aqui no ponto de partida do enredo, antes das perturbações na ordem social apresentada que irão deflagrar um estiramento desse esquema e um escancaramento dos princípios que o regem. Mesmo assim, a força da invasão exercida por esse tipo de olhar sobre a intimidade alheia é evidente tanto na forma despudorada com que Sara passa em revista o jardim da Cary e inspeciona o espaço fora de quadro (Figuras 5 e 6), quanto na maneira com que a sua linha de raciocínio na cena coloca lado a lado, no mesmo campo dos desarranjos sociais enfadonhos que precisam ser de alguma forma reconciliados com uma ordem pressuposta, tanto as árvores que precisam ser podadas, as louças que precisam ser devolvidas e as tediosas festas no clube que precisam ser marcadas, quanto a tarefa de encontrar um companheiro para Cary.



Figura 5



Figura 6

A viuvez não aponta aqui a disponibilidade para algo novo, mas uma espécie de ferida, tanto pessoal quanto no tecido social, que precisa ser remediada a partir do mesmo tipo de princípio que pauta todos os outros compromissos sociais da comunidade. A morte de seu marido, no limite o ponto de origem da engrenagem dramática do filme, representa a associação imediata de Cary ao papel de nova viúva da cidade, associação essa que já é um

indício da colocação em movimento de uma espécie de mecanismo ideológico sub-reptício que parece orientar de maneira determinante o rumo das vidas dos moradores de Stoningham.

Entretanto, já a primeira cena do filme nos coloca diante de uma fissura na orquestração proposta por esse mecanismo. O cancelamento do almoço entre Sara e Cary é um acontecimento banal, um mínimo deslocamento em um arranjo previsto, mas é justamente essa ruptura mínima que irá permitir o início da apresentação de um panorama moral, de um ambiente, no sentido amplo do termo, diferente do que começa a se associar à cidade. Aqui, o importante é perceber que o encontro inicial entre Cary e Ron se dá sob esse signo de um acontecimento fortuito, inesperado e espontâneo. É o primeiro investimento do filme em uma forma de caracterização dos espaços por contraste direto, da apresentação de situações simétricas, mas pintadas em tons opostos. O procedimento se repetirá diversas vezes: a mesma situação, por vezes o mesmo plano, filmado duas vezes, e em cada uma dessas vezes, a associação da cena a valores absolutamente antagônicos. Aqui, como apontei, existe a substituição de um encontro agendado, dentro de uma pauta de compromissos comunitários inevitáveis, por outro, absolutamente casual. Essa diferenciação surge já acompanhada da caracterização de Ron como uma pessoa que não é de Stoningham, mas chega à cidade vindo de outro espaço: um viveiro de árvores. Assim, liberdade e natureza começam a ser tratados como um binômio pelo filme, do mesmo modo que cidade e aprisionamento. O drama do filme se inicia no momento em que Cary é ela própria também associada a esse binômio natureza/liberdade. Teremos a partir daí cada vez mais a evidenciação do quanto ela encontra-se encarcerada dentro desse jogo de expectativas e olhares e do quanto algo em sua própria natureza não consegue se resignar a esse cárcere. O primeiro símbolo declarado dessa associação é a presença em seu quintal de uma “*golden rain tree*” (em Português, Coreutéria, Saboeiro ou Flor da China), árvore chinesa que, segundo a lenda, só pode nascer em uma casa aonde exista amor. No entanto, desde o início da cena, a presença de árvores no quintal de Cary já é evidente, inclusive, com trepadeiras crescendo sobre as paredes da casa (Figura 7), e no momento que Ron e Cary deixam a parte mais exposta do quintal - esse espaço intermediário entre casa e rua, fronteira entre o que se dá no espaço público e o que se reserva ao espaço privado - eles o fazem “rompendo” um plano lateral, o único da sequência, composto justamente por árvores em frente à fachada da casa (Figura 8).





Figura 7



Figura 8

Mais do que amor, o que parece estar em jogo no início do filme é a inserção dos personagens no terreno do desejo, representado aqui como uma força da natureza que brota inesperadamente, fora de qualquer tipo de controle, como as árvores no quintal de Cary podem se sobrepôr à sua casa. Aqui, valem as palavras de Laura Mulvey sobre a tradição subversiva do melodrama, ao se compor um retrato das mulheres como “um símbolo de desejo que as torna potencialmente um elemento de ruptura na estrutura ideológica” (Mulvey, 1989, p. 46. A tradução é nossa). Quando Ron oferece a Cary um galho da tal árvore do amor, o que ele está realmente oferecendo é a possibilidade de uma relação pautada pelo desejo, e o deslocamento mais amplo que isso significa, de uma inserção na cidade para uma reinserção na natureza.

No plano seguinte terminamos definitivamente nosso movimento de um espaço público para um privado dentro da cidade. Se na tomada geral de Stoningham a composição do quadro indicava a presença de um olhar pairando sobre toda a cidade e no quintal presenciamos a poda das árvores, a manutenção de um espaço de fachada, destinado exatamente a se dispor a uma visibilidade vinda da rua, aqui, em seu quarto, Cary está novamente se preparando para ser vista, se maquiando em frente a um espelho, ao mesmo tempo em que já é obviamente observada por nós, flagrada em sua intimidade. O que vemos aqui é a sua imagem emoldurada pelos limites de seu espelho, de certa maneira aprisionada dentro desses limites, literalmente conformada. A alternativa ao destino que essa imagem parece apontar está posta ao lado dessa moldura, fora de seu alcance, mas dentro de quadro: o vaso com o galho dado por Ron se torna aqui mais ainda o símbolo de um aspecto determinante da personagem, um elemento de superfície revelando uma característica mais profunda de Cary (Figura 9). Em seguida, o famoso movimento de câmera vem substituir a presença em campo desse vaso, pelo abraço familiar, resumindo visualmente a impossibilidade de conciliação entre os dois aspectos de Cary, e sintetizando o conflito da personagem (Figura 10).



Figura 9



Figura 10

A caracterização da casa de Cary como palco de um julgamento moral de suas atitudes, bem como de seus filhos como os principais agentes desse julgamento, se inicia aqui, no momento em que é dada a notícia de seu encontro com Harvey, numa festa à noite, no clube da cidade. A surpresa inicial de Ned e Kay destaca novamente o quanto existe uma expectativa de comportamento implícita, mesmo nas relações familiares, e em seguida o olhar dos dois em direção um ao outro demonstra que no momento em que uma atitude destoava daquilo que se espera, ela é imediatamente posta sob avaliação, tornando a atmosfera da cidade constantemente tensa, como se houvesse um limite de movimento previsto para seus habitantes, e que qualquer aproximação das fronteiras desse limite causasse uma espécie de alerta (Figuras 11 e 12).



Figura 11



Figura 12

Nesse primeiro momento a pequena ousadia de Cary é tolerada, e a resolução do conflito se dá com a reinserção da situação imprevista em um painel de códigos sociais compartilhados por todos, no caso a disposição de Ned em preparar um coquetel para Harvey: “*Está tudo bem, eu vou preparar os coquetéis! Harvey adora meus martinis*” (a tradução é nossa). A situação, ainda que imprevista, não chegar a ser incontornável, mas sua encenação já aponta para o fato de que Cary, como presumidamente toda Stoningham, está sob aquela

vigília que comentei acima, e que em algum momento esses limites de tolerância e reconciliação poderão se romper, mais um motivo para o clima de tensão que associamos a esse espaço. Dentro da estratégia de contraste na descrição dos espaços, quando Ron vier à casa de Cary pela primeira vez, será novamente ao redor de um martini que mãe, filhos e pretendente irão se reunir, mas nesse momento a atmosfera será absolutamente diferente, como coloca FASSBINDER:

O filho de Jane [Wyman] prepara um drinque para cada um dos dois, Rock [Hudson] e o cara mais velho. Ambos elogiam o drinque. Ambas as vezes, vemos o mesmo quadro. Com o velho, os filhos estão completamente à vontade. Com Rock a atmosfera na sala está à beira de uma explosão. Ambas as vezes o mesmo quadro. (FASSBINDER, 1992, p. 81. A tradução é nossa)

Harvey não representa, na verdade, nenhuma novidade dentro do universo da cidade, ele é como uma repetição do ex-marido de Cary, com quem compartilha inclusive um passado em comum, conforme ficamos sabendo quando ele conta a Ned e Kay a origem do troféu que atualmente enfeita a lareira da sala de visitas da casa (Figura 13). Seus trejeitos também se assemelham muito aos de Sara, a vizinha de Cary que a visitara na primeira cena do filme, na forma com que parece se comportar seguindo os pressupostos de uma mesma cartilha não declarada, uma mistura de formalidade e conformação, inclusive reinserindo no conjunto de signos do filme um relógio, tirado de seu bolso, e apontando a hora correta de irem para a festa, após “apenas um coquetel”, nessa dinâmica controlada, sem excessos, previsível e contingenciada (Figura 14).



Figura 13



Figura 14

A época de possíveis celebrações, eventualmente desmedidas, parece ter ficado definitivamente para trás, na juventude que Harvey e o marido de Cary compartilharam, no porre que tomaram impulsivamente, bebendo champanhe direto desse troféu que agora se tornou apenas a indicação de uma ausência, símbolo que aponta tanto para a morte do



“homem da casa” quanto, conforme ficará claro mais tarde no filme, para o peso que essa tradição familiar, esse passado “respeitável”, exerce sobre o presente de Cary. Mais uma vez temos a presença simétrica no filme de dois elementos apontando para valores absolutamente opostos: por um lado, o relógio e a contenção do presente; por outro, um momento de euforia do passado, representado pelo troféu que se tornou mero *souvenir*. A esse respeito, no caso do troféu, que mais tarde será o primeiro indicador de uma cisão entre mãe e filhos, valem de certa forma as palavras de Xavier ao descrever o uso costumeiro que o melodrama faz da presença desses tipos de adereços de cena, na maneira com que o peso do passado

(...) em muitos casos se acresce do olhar que vem de um retrato como pressão moral dos ausentes sobre a cena dos vivos; presença direta, a mais elementar, da própria representação dentro da cena. O quadro ou a fotografia na parede é na maioria dos casos parte de uma decoração pomposa do espaço doméstico, não aquele simples objeto disposto pelo estratagema da personagem na mesinha ao lado do sofá. Em geral, o que temos são retratos emoldurados, mais comumente pinturas a óleo, que exercem uma função no drama, porque sentinelas de uma tradição. (XAVIER, 2003, p. 21)

A festa à qual Cary e Harvey estão indo tem uma função dupla dentro da construção discursiva do filme: em primeiro lugar, ela consolidará definitivamente o tipo de valores morais presentes dentro da cidade, confirmando e explicitando todas as tensões que já se insinuaram até esse momento da narrativa. Além disso, dentro especificamente da trajetória dramática de Cary, representará o quanto a sua inserção dentro do grupo social ao qual ela antes pertencera está já ameaçado, o quanto já existe uma desarticulação dos papéis a ela associados e como em um primeiro momento ela se encontra desarmada e desorientada para lidar com o tipo de negociação social que esse deslocamento passará a exigir. Na verdade, esse aspecto duplo pode ser simplificado em um só, que se revela na verdade o mote de todo o filme: a inadequação de Cary ao ambiente de Stoningham. A história se desenrolará em torno das tentativas de Cary em exercer ao mesmo tempo uma ruptura e uma conciliação, tarefa obviamente impossível, como, inclusive, fora explicitado simbolicamente já na cena do espelho, comentada acima.

O primeiro plano da sequência seguinte, a festa no Country Club, não deixa dúvidas do que está em jogo: à porta da entrada do clube, uma placa avisa que a entrada ali é “Restrita a sócios” (Figura 15, a tradução é nossa). A festa, organizada para que se faça a apresentação de Tom Allenby, quarentão local, a uma moça muito mais nova, candidata a sua noiva, tem esse caráter ritual, de separação entre os que pertencem ou não ao grupo. A situação de Cary é indefinida: o que presenciaremos será o início da negociação sobre que tipo de posição ela

passará a ocupar agora, depois da morte do marido e no momento em que volta a frequentar esse tipo de evento social. Assim que ela dá os primeiros passos no salão da festa, ainda com a porta aberta ao fundo do quadro, é imediatamente abordada por um casal, que reclama do quanto “ela andava sumida” (Figura 16).



Figura 15



Figura 16

No entanto, curiosamente, agora ela encontra-se aqui excessivamente visada, destacada do fundo da festa, como a cor de seu vestido torna evidente, e ponto de convergência de todo tipo de olhares, mais uma vez objeto de uma visibilidade que se pode chamar de abusiva. Nesse primeiro momento, como praticamente em toda a festa, ela não terá tempo de sequer balbuciar as primeiras palavras, será imediatamente resgatada por Sara, inserida em outra roda, a fim de que fique como que mais à vontade. No entanto, esse relaxamento, esse ato de deixar-se estar, se revelará impossível nesse ambiente. O tempo todo o que estaremos presenciando será a encenação de um teatro, uma farsa à qual para aderir será necessário, como esclarece ironicamente George, marido de Sara, bem mais do que o único drinque que Harvey tomara. Assim, entre sorrisos afobados e copos de martíni, Cary passará de roda em roda, tornada pura imagem, destacada de todos com seu vestido vermelho, deslizando pelas conversas que se desenvolvem ao seu redor, sem nelas se inserir nem as recusando, apenas tentando permanecer sorrindo.

Por fim, Cary finalmente é apresentada ao casal que na realidade motivou toda a elaboração da festa: o “senhor Allenby” e a sua pretendente, muito mais nova e obviamente interessada em seu dinheiro. O curioso aqui, como na segunda sequência de festa na cidade (muito mais à frente no filme e organizada justamente para comemorar o início do noivado do casal), é que existe a celebração explícita de uma relação interesseira, pautada por um lado em um desejo de se ter uma mulher mais nova (como o diálogo entre Sara e Cary, logo na primeira cena do filme já deixara claro: “Ele tem 40 anos, o que significa que considera qualquer mulher com mais de 18 velha demais” – a tradução é nossa) e por outro, no desejo

por dinheiro, como fica evidente no tipo de olhar maldoso lançado por Sara sobre a moça (Figura 17) e no modo como ela diz que Tom Allenby fora “fisgado”. No entanto, nas duas sequências, os olhares estarão incidindo diretamente sobre Cary, aqui inclusive posta em destaque de certa maneira por vontade própria, ao escolher o vestido com o qual iria à festa. Já na segunda sequência, quando estará já ciente das consequências de uma exposição pública em seu ambiente, Cary se vestirá de maneira obviamente discreta - de preto - mesmo assim, a censura pela qual passará será incomparavelmente maior, vindo a ser francamente tratada como uma prostituta. O detalhe irônico é justamente esse, que as duas festas são, no fundo, a celebração da prostituição de outra mulher, a nova “senhora Allenby”, e mesmo assim será Cary quem sofrerá todo o tipo de reprovação e agressão. O tema da prostituição permeia o filme não só aqui, com a demonstração de como Cary é associada a esse papel, sendo inclusive nessa sequência da segunda festa, assediada por Howard exatamente nesses termos, avisada de que ela não o enganava mais, que ele agora entendera bem qual era “o seu tipo”; mas também na insinuação constante e por vezes escancaradamente declarada de que para todos na cidade, o que Cary pretende com Ron é na verdade prostituí-lo. A cidade é evidentemente um local de circulação de mercadorias, de associação de valores a tudo e a todos e não poderia ser diferente com a sexualidade de Cary, que agora se encontra “disponível”. E é essa disponibilidade, ponto de origem de todo um desconforto por parte dos personagens do filme, que é imediatamente associada a uma liberdade excessiva, uma tendência à libertinagem, revelando o quanto a estrutura de repressão montada no interior de Stoningham existe para dar conta de uma força que ameaça explodir à primeira oportunidade.



Figura 17



Figura 18

É nesse momento, após a apresentação ao futuro casal, que surge Mona, representante de um aspecto cruel mais descarado de Stoningham, contraponto à aparentemente amistosa Sara. Na roda em que Cary, Sara, Tom Allenby e sua pretendente se reúnem, ela se insere de repente, vinda pelas costas de Cary, como fará ainda outras vezes ao longo do filme, fechando

o círculo ao redor dela, compondo definitivamente um tom claustrofóbico à situação e solicitando, com suas tiradas maldosas, algum tipo de performance por parte de Cary (Figura 18). Fica evidente que Cary não está preparada para lidar com essa colocação repentina sob os holofotes, arma-se um palco repentinamente, mas ela não é capaz de desempenhar uma encenação. Constantemente atônita, Cary dá indícios claros de não pertencer mais a esse teatro social ou de pelo menos não estar mais confortável no papel reservado a ela.

Por último, encerrando a apresentação dos principais personagens de Stoningham, vemos a chegada de Howard, também surpreendendo Cary, vindo do fundo do quadro, pelas costas da personagem (Figura 19). Ele reforçará a ideia de que o ambiente em que Cary está inserida é dominado pelo cinismo, tanto por trair despudoradamente sua esposa, tanto por suas traições serem tratadas com banalidade pelos moradores da cidade, todos sabendo do que acontece - inclusive a sua própria esposa - mas mesmo assim preocupados essencialmente em manter as aparências, sustentando o peso de uma vida pública que simplesmente não faz sentido na esfera particular. Além disso, ele consolidará em definitivo as duas alternativas afetivas que parecem definidas para Cary dentro de Stoningham: por um lado, uma relação fria e racional, visando um envelhecimento conjunto, com Harvey; por outro, uma relação escondida, sem nenhum envolvimento, tornando-se a amante de um homem casado, aceitando no fundo o papel de objeto que fora a ela associado de saída por Mona. Mais uma vez o filme é muito feliz na forma de trabalhar visualmente as situações dramáticas de seu enredo e, ao vermos Cary e Howard dançando, aquilo que se esperava ser uma movimentação fluída, livre e alegre, se torna rapidamente motivo de tensionamento, inclusive com a passagem de um quadro aberto, cheio de espaço para o trânsito dos personagens, em um quadro fechado, enclausurando Cary sob o olhar de Howard (Figuras 20 e 21).



Figura 19



Figura 20



Figura 21



Figura 22

A apresentação de Stoningham se encerra após a volta de Cary para casa e a consolidação de uma proposta de relacionamento tranquilo feita por Harvey, elaborada de maneira absolutamente racional, à soleira da porta. No entanto, diante das possibilidades que se apresentam, a adesão de Cary é claramente à aventura que vislumbra com Ron e o indício de que ela irá se envolver numa relação pautada não pelos códigos sociais vigentes em seu ambiente, mas justamente por aquela força da natureza que parece tentar brotar a qualquer custo dentro da cidade, surge justamente no último plano dessa sequência final de apresentação da cidade, com ela acariciando, esperançosa e sonhadora, o galho de árvore com que Ron a presenteara, tirado de seu próprio jardim (Figura 22).

A possibilidade de uma alternativa aos rumos aparentemente definidos pelo ambiente em que Cary se encontra começa a ganhar corpo de forma concreta na sequência seguinte, que de certa maneira também marcará uma primeira virada na estrutura de roteiro do filme, ao apresentar de forma clara um cenário novo no horizonte da personagem, absolutamente diferente daquele que nos fora mostrado até então. Quando Ron e Cary se esbarram de maneira novamente casual no jardim da casa dela, o convite feito por Ron para irem juntos ao viveiro onde ele cria suas árvores é a correspondência direta aos anseios alimentados por Cary tão logo os dois se conheceram. É também, de maneira simbólica, o convite a que ela se engaje em um universo novo, desconhecido. O interessante nesse primeiro momento é que essa novidade, que Cary intimamente tanto desejava, é obviamente também assustadora para a personagem, representa justamente a incursão em um projeto não planejado, impulsivo, que exigirá uma capacidade de improviso que parece excessivamente distante de tudo que estava reservado a ela até então. A sua resposta imediata é sintomática da dificuldade em se lidar com algo inesperado, quase que por impulso ela tenta reenquadrar a situação nova em um perfil de envolvimento ao qual ela esteja acostumada e que a permita de alguma forma iniciar o estabelecimento de certo controle da situação: ela recusa o convite, obviamente fazendo “charme”, requisitando o início de uma corte, propondo de forma velada uma formatação



específica para essa atração que acaba de se tornar evidente. No entanto, o envolvimento com Ron determinará um afastamento não apenas das expectativas que envolviam o destino de sua nova vida de viúva, mas de forma muito mais ampla e importante, de todo um estilo de vida e padrão de comportamento que estavam por trás dessas expectativas em particular. Não será possível, por mais que Cary mais tarde venha a tentar isso, inserir Ron em seu universo atual; a separação entre os dois mundos é de tal maneira brutal que parece impossível que eles possam coexistir. Conforme o filme caminha, e o significado simbólico desse universo representado por Ron se desenha de forma mais clara, se tornará possível identificar essa diferença como sendo em um primeiro momento obviamente de fundo econômico e político, mas também, e mais sutilmente, de caráter temporal.

O filme apresenta dois diferentes períodos temporais de maneira paralela: por um lado, existe o presente em que ele está sendo produzido: os anos 1950, representados pelo mundo de Cary; e por outro, um mítico passado pastoril americano que o filme deseja usar como base para sua crítica do presente, representado pelo mundo utópico de Ron. O mundo de Ron representa um espaço de inocência. Uma marca central do modo melodramático é que ele se inicia e deseja terminar em um espaço desse tipo. (SKVIRSKY, 2008, p. 205)

Assim, é natural que Ron recuse de saída a tentativa de Cary de uma conciliação simbólica, de transformação do desejo que de alguma maneira misteriosa os une, em um modo de relacionamento já codificado. Ao primeiro sinal de recusa por parte dela, ele imediatamente a interrompe, aceitando suas explicações ainda mal iniciadas, e se prepara para sair do seu quintal, nessa que seria a última vez que eles se veriam. No entanto, Cary está já movida por um impulso e decide romper pela primeira vez de maneira clara o papel que representara até então, dando um início concreto a sua relação com Ron e iniciando também sua aventura em outro mundo, simbolizada pela incursão no viveiro de Ron e na Natureza que o cerca (Figura 23).



Figura 23



Figura 24

Quando os dois chegam ao viveiro, duas coisas chamam logo a atenção de Cary: primeiro, o fato de aquela ser também a moradia de Ron, e depois, e conseqüentemente, que ele more em uma casa “feita de vidro” (Figura 24). A surpresa de Cary, no fundo, vem do fato de que Ron tornou-se dono de seus próprios meios de produção, está prestes a largar o trabalho de jardineiro e se emancipar economicamente, deixando de ser um proletário, mas ao mesmo tempo não iniciando a exploração de mão de obra de nenhum tipo. Além disso, estabelece uma relação direta com aquilo que produz, numa atividade de cultivo manual, primária, distante da relação alienada de trabalho que existe entre os habitantes de Stoningham. Está inserido em um estilo de produção econômica pré-capitalista, que o filme irá rapidamente associar a um projeto de realização pessoal e social, e a qualidades como autenticidade, coragem e espontaneidade. Seu trabalho pode, portanto, conviver tranquilamente e em harmonia com sua vida doméstica. Na verdade, não existe separação de nenhum tipo entre esses dois aspectos do personagem, tamanha é a sua dignidade e honestidade diante da vida. Já aqui, nessa primeira cena no “campo”, a surpresa de Cary diante de uma casa com paredes de vidro evidencia o quanto o estilo de vida adotado por Ron o torna independente de uma submissão a olhares externos, o quanto sua vida pode ser devassada, porque absolutamente coerentes com seus ideais e como, dentro desse universo utópico, vidas particulares e públicas não entram em conflito, dispensando-se, portanto o uso de todo tipo de máscaras, o que, no fundo, são as festas, os jardins e as fachadas das casas de Stoningham. Ao longo do filme, o tema da oposição entre mascaramento e transparência irá se desenvolvendo, compondo de maneira evidente, como é característico do modo melodramático, uma tensão entre dois campos ficcionais.

O conflito central se dá então entre autenticidade e hipocrisia, traços de caráter que se oferecem aos nossos olhos de forma clara e distinta, mesmo que, para isso, haja nas falas e nos gestos um excesso alheio ao gosto clássico. O principal é garantir a pedagogia que requer a resolução das ambigüidades mesmo que tudo se apoie no terreno por excelência das incertezas: o mundo das imagens. Isto se faz possível porque a premissa do gênero é a de que o ser autêntico é transparente, se expõe por inteiro, sem zonas de sombras; o ser hipócrita é turvo, se cobre de máscaras, exhibe sua duplicidade. (XAVIER, 2003, p. 95)

Anexo ao viveiro/casa existe um velho moinho (Figura 25), desativado desde os tempos em que o avô de Ron ali vivia. Se o primeiro espaço que visitamos é um local de

produção e de moradia, esse antigo moinho é uma herança direta de outros tempos, remotos; recolhido no fundo do terreno, ele parece ser uma espécie de reserva de valores herdados durante gerações, à primeira vista deixados de lado, mas na verdade com a sua duração e manutenção garantida, pois, como Ron comenta a respeito das vigas de carvalho que sustentam a construção: “são sólidas e podem durar mais cem anos”. Vale apontar que também Cary é uma herdeira, tendo tomado posse da casa em que vive após o falecimento de seu marido. Novamente, de maneira sutil, temos uma oposição direta entre os dois universos, dessa vez na forma de uma herança, que se torna gradualmente um peso para Cary - vindo a ser mais tarde, como veremos, retratada literalmente como uma prisão - e do moinho que Ron herdou, um espaço de liberdade, aonde Cary inclusive pode, desde esse primeiro momento, circular absolutamente à vontade e, mais importante, aonde será possível construir uma nova história, pois o passado aqui não se tornará uma espécie de cativo, mas sim um manancial de potências a serem vividas plenamente “nos dias de hoje”.



Figura 25



Figura 26

A transformação desse moinho em um espaço de convivência, um lar, se tornará o projeto de Ron em sua aproximação de Cary, a domesticação desse passado mítico, sua atualização através do amor entre os personagens, é a conciliação que será possível de ser tentada dentro do filme, fora da cidade, longe da família e da casa de Cary. Nesse momento, essa possibilidade ainda é remota e no fundo assustadora; evidentemente os dois personagens vislumbram o que está por vir e, se as possibilidades que se desenham são absolutamente excitantes, são também assustadoras, especialmente para Cary: sem dúvida existem sustos e percalços no caminho que eles agora ensaiam percorrer. Dessa forma, quando Cary se aventura em direção à parte de cima do interior do moinho, subindo uma antiga escada, em direção a um espaço ainda mais misterioso, numa incursão pautada justamente pela excitação dessa descoberta de novidades, ela é surpreendida por um pombo - que voa vindo do fundo do quadro - e quase cai no chão, sendo salva por Ron. Mais uma vez o filme trabalha de forma



bastante didática o seu universo simbólico e, se o moinho se tornou um representante da possibilidade de conciliação entre esse passado pastoril americano e uma vida afetiva dentro de um espaço doméstico, ainda que fora da cidade, o susto de Cary e seu tombo apontam imediatamente para o fato de que a trajetória que surge diante da personagem trará não apenas momentos de empolgação e novidades, mas também ameaças diretas a sua segurança e tranquilidade. Da mesma forma, logo após o casal se beijar pela primeira vez, vemos os dois saindo de quadro, mas deixando sob nosso olhar justamente esse pombo que assustara Cary, agora tranquilamente posto sobre a escada (Figura 26). O plano dura alguns segundos a mais do que esperaríamos em uma decupagem comprometida apenas com o andamento do enredo, e percebemos que temos aqui mais um desses pequenos comentários da voz narrativa do filme, momentos de ligeira estranheza, como o reenquadramento na cena do espelho no quarto de Cary, ou a atenção deliberadamente ostensiva à placa na entrada da festa do Country Club. Nesse caso, o simples olhar do pombo em cena, sua permanência em quadro por mais tempo do que inicialmente esperamos, parece sugerir a existência de um universo ao redor do casal, em certa medida alheio ao encantamento em que os dois estão no momento envolvidos, capaz de elaborar seus próprios juízos de valores e julgamentos; de forma simples, podemos dizer que temos literalmente um olhar em cena, olhar esse que aponta para o fato de existir um cenário específico (e potencialmente hostil) em torno desse romance que se inicia.

Ao invés de continuar comentando o filme em sua ordem linear temporal, pretendo nesse ponto fazer um pequeno pulo na estrutura da análise a fim de permanecer atento ao que me parece ser esse movimento inicial principal, de definição bastante clara dos dois ambientes presentes no universo da narrativa. Farei isso porque logo após essa cena do primeiro beijo entre Cary e Ron, temos já um primeiro “curto-circuito” na separação entre esses dois espaços, tanto no momento em que Ron leva Cary até a sua casa – e ela fica evidentemente tensa com a possibilidade de que os dois estejam sendo vistos por alguém – quanto quando, após uma passagem de tempo, ele retorna a sua casa, no intuito de convidá-la a uma festa e a encontra na companhia de Sara. Essas duas cenas começam a botar em questão um tipo de tensão nova, que surge justamente do contato entre os dois universos absolutamente distintos. Essa tensão me parece ser o mote principal da segunda metade da história, mesmo que ela já esteja claramente insinuada desde seu início, por exemplo, no momento em que Ron aparece pela primeira vez em quadro, aparando o quintal de Cary, tanto através do olhar entre curioso e reprovador de Sara quanto através do interesse e identificação de Cary, como comentei acima, no início desse capítulo. No entanto, entre essas duas cenas (de chegada à casa após o beijo e do convite para a festa) e o que me parece ser a virada definitiva do filme em direção a

esse tensionamento, encenado na maior parte das vezes a partir da exposição do casal ou de Cary a algum tipo de olhar público reprovador, teremos uma sequência longa, que situa de forma bastante clara o pano de fundo político, econômico e moral que sustenta o universo de Ron. Estou falando justamente dessa festa aonde Ron leva Cary, na casa de Mick e Alida, casal que ele - como ficaremos sabendo - “salvou” da vida na cidade, através somente do seu exemplo de vida, de maneira quase que espontânea, natural e inevitável. Nessa ocasião veremos os valores de Ron sendo expostos de maneira inequívoca e teremos também uma espécie de apresentação oficial de Cary a esses valores, inclusive através da leitura de um livro com o qual esses valores se identificam, mas principalmente através do tipo de experiências que lá ela irá viver. Assim, no intuito de terminar de analisar essa polaridade trabalhada pelo filme, parece ser mais coerente me debruçar agora sobre essa sequência, agrupando assim as análises mais detidas sobre a composição de ambientes dentro da narrativa para em seguida passar a observar mais atentamente as consequências da sobreposição cada vez mais acentuada de tais espaços, partindo inclusive de comentários sobre essas duas cenas que agora deixo de lado.

A sequência em questão é longa e se divide em diversas cenas, quase todas ambientadas no mesmo espaço, inicialmente o lado de fora da casa de Alida e Mick, indo em seguida para o interior dessa casa. Veremos primeiro a chegada de Ron e Cary ao local e a apresentação dela ao casal. Na sequência, teremos o início dos preparativos para a festa, a chegada dos convidados e, por fim, a festa propriamente dita. Em seu conjunto, as cenas terminam por formar um painel amplo do universo que orbita ao redor de Ron, caracterizando o personagem de maneira mais sólida, permitindo assim uma aproximação definitiva entre ele e Cary e a compreensão mais clara do que em um e no outro permitiu uma identificação mútua. Portanto, no começo da sequência, temos ainda uma situação indefinida, Cary encontra-se de certa forma numa posição de vulnerabilidade, se aventurando ainda em terreno desconhecido, insegura do papel que está a representar. A sua disponibilidade e sujeição a um olhar externo são as mesmas de quando ela está na cidade e quando Ron e Mick sorriem juntos ao olhar para ela e em seguida fazem algum comentário em voz baixa, sua reação é imediatamente de um tensionamento, de pôr-se em estado de alerta por ter perdido o controle sobre a composição de sua própria imagem (Figuras 27 e 28).



Figura 27



Figura 28

Se em alguma medida o movimento que Cary faz ao longo do filme em direção à Ron e à Natureza é também um movimento de desprendimento dessa sujeição a um olhar externo, por diversas vezes a sua atitude continuará sendo a de alguém que realiza uma performance; a fronteira entre aquilo que é por ela representado e aquilo que é “verdadeiramente vivido” nunca fica absolutamente definida, somente nas sequências finais do filme essa definição surgirá de maneira mais clara, ainda assim, permanecendo algo obscura, pois teremos um final cujo significado permanece ligeiramente “em aberto”.

Esse breve desconforto inicial irá se desfazendo ao longo da sequência, na medida em que Cary aprofunda seu mergulho em direção ao universo de Ron e começa a entender de forma mais clara e racional quais são os atributos presentes nesse universo que a despertaram para algo em seu interior que até então parecia adormecido, realizando uma ligeira transição de uma primeira atração por Ron - que se poderia chamar de superficial, intuitiva, originada de uma espécie de vibração numa mesma voltagem dos corpos dos dois – para outra, racional ou moral – no fundo talvez política, fruto da percepção de que Ron encarna de forma bruta uma série de valores sofisticados e nobres. Essa tomada de consciência será mais potente por vir embalada em um contexto de uma validação prática de seus pressupostos, através do testemunho direto de Mick e Alida sobre as consequências diretas da influência de Ron sobre suas vidas e também de um embasamento teórico consistente de seus fundamentos, através da entrada em cena de um livro de Henry David Thoreau, com toda a carga de autoridade que esse tipo de citação carrega. São exemplos de ênfase em uma transformação individual como resposta a questões sociais e econômicas que em determinadas análises do filme deram margem a uma crítica que destacava uma abordagem política esmaecida em detrimento de uma excessiva valorização do plano moral:

Thoreau estava escrevendo no período entre a Guerra Revolucionária e a Guerra Civil, quando a Nova Inglaterra passava por uma enorme “transformação ecossocial”. A ordem agrícola e mercantil do período

colonial estava sendo substituída pelos primeiros estágios do capitalismo moderno. O resultado era uma sociedade radicalmente dividida em classes, com níveis inéditos de miséria, exploração e inovação tecnológica. Misturados a esses desenvolvimentos nos anos 1830 estavam greves de trabalhadores, crescimento da insatisfação geral, e prenúncios de um violento choque de classes. Diante de uma classe trabalhadora organizada enfrentando uma crise econômica, o modelo de Thoreau para uma transformação social propunha como prioridade a autotransformação. (SKVIRSKY, 2008, p. 206. A tradução é nossa)

Se essa concepção de sentido político me parece um pouco restrita e excessivamente vinculada a uma abordagem historicamente determinada, sendo falha ao perceber aspectos mais sutis de um engajamento pessoal em processos teoricamente utópicos, aprofundar essa discussão seria me desviar bastante do foco dessa análise. Portanto, me parece mais interessante destacar que essa mesma leitura termina por aproximar a construção dramática do filme do modelo ficcional melodramático explicado no primeiro capítulo, o que em última instância vem validar uma associação entre o enredo dessa história e um modo narrativo surgido como resposta a transformações econômicas e sociais historicamente determinadas, modo esse que, como vimos anteriormente, surge desde sua origem imbuído de um sentido político amplo. Assim, ainda que os valores destacados no filme sejam mais morais do que políticos, isso está em consonância com uma estrutura ficcional que permite fazer da abordagem insuspeita de temas morais uma atitude política. Dessa forma, dentro desse mesmo tipo de análise, podemos ver a associação entre o enredo do filme e o gênero ao qual ele se filia através dos postulados morais que ele apresenta.

O texto melodramático adquire sua legibilidade moral ao focar em vítimas e heróis e no reconhecimento de suas virtudes escondidas ou incompreendidas. Em *Tudo o que o céu permite*, Ron é o personagem da virtude não reconhecida: é a virtude dele que Cary e os espectadores em algum momento passam a enxergar, e que a elite de Stoningham permanece o tempo todo ignorando. (SKVIRSKY, 2008, p. 202. A tradução é nossa)

Mas em que consiste exatamente a virtude de Ron? Podemos ver de imediato, assim que os dois casais entram na casa, as primeiras consequências do estilo de vida organizado a partir desse tipo de virtude: todos estão à vontade. Pela primeira vez no filme temos a sensação de um relaxamento das tensões: os quatro rapidamente retiram seus casacos - o que em alguma medida denota uma exposição física maior -, se reúnem ao redor de uma lareira, aquecidos pelo mesmo fogo e começam a beber drinques, empolgados, desmedidamente, indiferentes a qualquer tipo de convenção (Figura 29). O mesmo tipo de plano, na realidade

realizado a partir do mesmo ponto de vista, irá se repetir um pouco mais tarde, após a chegada do restante dos convidados. Novamente próximos a esse fogo que aquece a cena toda, Ron, Cary, Alida e Mick encontram-se reunidos, ao redor de uma garrafa, que Ron abre com os dentes, para delírio e gargalhada de todos no quadro (Figura 30).



Figura 29



Figura 30

Serão constantes as referências ao fato de que na festa a bebida será farta e de que nunca se sabe exatamente quanto seria o suficiente para aplacar a sede de todos. Todos os presentes estão, portanto, desinibidos em exibir sua vontade de álcool, de diversão, seu apetite pela vida; e o senso de camaradagem que impera no ambiente permite que cada um contribua de sua maneira para a criação de um sentimento de fartura, de disponibilidade, seja pelo fato de cada um dos convidados levar alguma comida ou bebida para a festa, seja porque mais tarde serão os próprios convidados que tocarão, ao vivo, os instrumentos que embalarão as danças de todos. Assim, parece surgir uma noção de coletividade justamente a partir do momento que individualmente cada uma daquelas pessoas se torna independente da aprovação das outras. Essa ideia é apresentada logo no início da sequência, quando Ron comenta que, por incrível que possa parecer, Mick um dia fora um “VIP” em Nova Iorque. A esse comentário, Alida retruca: “Não, mestre! Você que nos ensinou a sermos pessoas muito independentes (*Very Independent People*, em oposição obviamente a *Very Important People*)”. Aqui a chave do valor de Ron é exposta com clareza, ele é alguém *independente* desse senso de *importância* que dominaria a vida na cidade, senso esse que estaria sujeito necessariamente a uma aprovação ou desaprovação externa. É essa sujeição, essa dependência a uma validação, que termina por minar a própria liberdade dos habitantes de Stoningham; eles estão na verdade presos aos esquemas sociais em que eles próprios se inseriram, o que explica a alta dose de cinismo, hipocrisia e rancor com que conduzem suas vidas.

A explicação mais direta sobre os valores de Ron é dada por Alida a Cary, assim que as duas ficam pela primeira vez sozinhas em cena, no momento em que Ron e Mick descem

até o terraço da casa a fim de pegarem mais garrafas de vinho para a festa que está prestes a começar. Cary começa a folhear o primeiro livro que encontra pela frente e esse livro é exatamente *Walden*, de Thoreau. Os trechos que ela lê em voz alta destacam justamente um senso de individualidade e independência em relação a “uma massa de pessoas que vive uma vida de desespero silencioso”. Existe também a apologia de que cada indivíduo leve a sua vida dentro “de seu próprio ritmo”, ao invés de se engajar “em uma corrida desesperada pelo sucesso”. Essas ideias irão rapidamente se alinhar ao testemunho que Alida passa a dar sobre como Ron, mesmo sem nunca ter lido tal livro, foi capaz, com apenas o seu exemplo de modo de vida, de resgatar a ela e Mick de uma vida sem sentido e angustiada. Em resumo, o drama do casal seria ter se inserido sem se dar conta nesse tipo de jogo social que definiria a vida da maioria das pessoas, dedicando sua energia e empenho numa espécie de disputa velada com aqueles que o cercavam, oprimidos pelas estruturas sociais e de convivência que de alguma forma eles mesmos contribuíam para sustentar: “nós dedicávamos a vida a manter as aparências para os vizinhos”, diz Alida. Enfim, eles viviam uma espécie de ficção, e não uma *vida de verdade*. Essa oposição entre uma passagem de um estilo de vida determinado por circunstâncias externas, tenso, ignorante da própria condição, ou seja, “alienado”, e um modo de vida consciente de seu verdadeiro propósito, leve, após uma espécie de iluminação, é posta em cena de maneira literal, pela composição do quadro, que se divide entre uma Cary literalmente nas sombras, sob o peso do interior da casa, e uma Alida filmada cheia de luz, tendo por fundo a natureza que surge através de uma claraboia (Figura 31).



Figura 31

Temos nesse quadro, portanto, uma síntese do drama encenado no filme: a oposição, frente a frente, entre dois estilos de vida, cada qual assinalando a presença de uma das polaridades morais que usualmente compõem a geometria ficcional de um melodrama. Ao longo dessa sequência que agora analisamos, e inclusive no quadro acima reproduzido, teremos a associação direta entre cada um desses estilos de vida e determinadas relações com a natureza e os meios de produção econômicos, relações essas que se apresentam desde o início do filme, mas somente a partir daqui, próximo à metade de sua duração, são expostas em termos quase explícitos. Se a ênfase inicial, como coloca SKVIRSKY, é em uma postura pautada por determinada moral individual diante da vida, as consequências práticas desse tipo de postura, ao menos na forma com que o filme as representa, carregam um teor político claro, que se torna mais forte na medida em que percebemos como sutilmente determinados aspectos da vida dos personagens que nos são apresentados se encaixam numa leitura motivada por esse tipo de viés. Assim, podemos traçar um paralelo entre a narrativa de vida que Alida relata a Cary e o futuro que se desenha para os filhos desta, inseridos num momento de transformação econômica evidente. Ned, por exemplo, diz pouco mais à frente no filme que pretende em breve se mudar para Paris e depois ir trabalhar no Oriente Médio, num movimento dramático que termina por associá-lo a uma passagem para um novo estágio do capitalismo internacional, agora controlado por indústrias que passam a transpor as fronteiras entre países; enquanto isso, Kay representa uma primeira geração de mulheres teoricamente emancipadas (e o filme não falha ao ironizar essa suposta emancipação, ressaltando o quanto ela é insuficiente enquanto for de fundo somente intelectual, na medida em que Kay, mesmo prestes a ingressar no mercado de trabalho, permanece vinculada a uma autoimagem infantilizada e dependente tanto da família quanto do namorado – jogador de futebol americano – com quem afinal de contas ela termina por decidir se casar) e academicamente atuantes, também uma espécie de “fruto” das transformações sociais que os Estados Unidos passavam naquele momento. De certa forma, Ned e Kay ensaiam, agora na época deles, aqueles que provavelmente também foram os primeiros passos na vida adulta de Mick e Alida, e agora nós temos – em primeira mão – um relato do tipo de consequência que esse engajamento numa vida “tradicional” traz para aqueles que o adotam. Se o exemplo de vida de Ron terminou por redimir Mick e Alida de uma vida egoísta e fútil (valores evidentemente morais), também é inegável que esse mesmo exemplo os retirou de uma vida inserida num contexto capitalista e urbano (valores econômicos e políticos) e os realocou, espacialmente, próximos à fronteira de saída da cidade e, economicamente, em um modelo de produção autônomo, sem empregados e diretamente vinculado à natureza.



Essa associação entre o universo de Ron e uma relação direta com a natureza se expande no momento em que a sequência se encaminha para a apresentação dos convidados da festa. Teremos, assim, um pescador de lagostas e sua família de imigrantes; uma ornitófila e um apicultor, todos evidentemente ligados à natureza e tirando seus meios de sobrevivência da terra, do ar e do mar. Como foi dito acima, também é interessante perceber que cada um deles traz algo para contribuir para a festa, o que, de forma inusitada, reforça o quanto aquele universo é regido por um valor de produção comunitária e ao mesmo tempo de celebração conjunta. Após Ron abrir uma garrafa de vinho com os dentes, a festa propriamente dita finalmente se inicia e o que vemos é o conjunto desses valores que foram sendo enumerados ao longo da sequência sendo postos em prática para nossa admiração. Ao contrário da festa no Country Club, aqui os convidados estão todos à vontade e empolgados, não se trata de uma formalidade tensa e entediante, mas de uma celebração animada e verdadeiramente festiva. Se existe aqui também um senso de teatralidade, de representação, ele se manifesta não como uma obrigação a fim de que se sustente uma farsa, mas sim através de seu caráter lúdico, leve, que permite uma espécie de libertação do peso dos corpos das pessoas ali presentes, um tipo de transe alegre e relaxado. Assim, Cary e Ron podem *encenar* uma cena de ciúme quando ela dança com um dos convidados, da mesma forma que esse convidado pode *encenar* um atrito com Ron (Figura 32). Tratam-se no fundo, somente, de brincadeiras, jogos, que só são possíveis quando existem liberdade e autonomia frente à situação vivida. Assim, através desse caráter lúdico, se revela o quanto aquelas pessoas podem controlar as situações em que se inserem, ao invés de serem feitas prisioneiras à revelia de suas vontades.



Figura 32



A sequência termina com o fim de uma dança também algo tresloucada de Ron e Cary e o aviso aos berros de que a lagosta está servida. Acredito que neste instante o filme finaliza de maneira contundente a apresentação de seus dois cenários e a valoração clara de cada um deles. No capítulo seguinte pretendo me deter na segunda metade do filme e na forma com que o choque entre esses dois universos passará a ser filmado, na medida em que a presença de Ron na vida de Cary se tornará cada vez mais indisfarçável. Se para a personagem os valores representados por ele são de nobreza e liberdade, ela será muito rapidamente associada a uma degradação moral por seu envolvimento com seu novo namorado. O que espero perceber é como esse tipo de julgamento é posto em cena dentro do filme e o quanto as instituições de *vizinhança* e *família* serão os principais agentes de uma espécie de linchamento. Podemos então passar para o próximo capítulo.

### CAPÍTULO 3 – OLHARES EM CENA

Tentei, no capítulo anterior, ao descrever a abordagem exercida pelo discurso narrativo do filme sobre a cidade de Stoningham, assinalar o quanto tal descrição busca construir uma associação entre esse espaço urbano e um estatuto de *previsibilidade*. A palavra me parece adequada na medida em que carrega um sentido não apenas temporal - apontando para uma determinação *a priori* e inescapável em relação aos destinos daqueles que estão sob esse estatuto que eu pretendo destacar - como também cênico, ao nos ajudar a lembrar que tal determinação se faz concreta na forma com que seria possível especificamente *visualizar* os rumos dos dramas ali apresentados, antes mesmo que eles ganhem corpo, se realizando propriamente. Assim, o cotidiano dentro da cidade se desenha como sendo o de uma consolidação e sustentação de imagens já antecipadas, já *previstas*. O que teríamos em Stoningham, portanto, seria um tipo de padronização da rotina, a atualização inconsciente de determinados padrões de comportamento (no sentido amplo do termo, englobando formas de se vestir, falar, relacionar, morar, etc.) por meio de sua adoção automática, e a definição de uma perspectiva em que não se vislumbra nada além da reiteração dessa repetição. Essa formatação termina por emprestar um tom excessivamente teatral - cenográfico e coreografado - a essa rotina, enquanto ao mesmo tempo acentua o quanto existe ali dentro a preocupação constante em relação à construção de certa visualidade: uma aparência que se coloca a disposição de um olhar que paira sobre tudo e todos. Destino e imagem caminham lado a lado em Stoningham, parecem ser a mesma coisa.

Dessa maneira, repetidamente, o futuro inesperado que surgirá como uma possibilidade para Cary, através de sua aproximação da figura de Ron, será retratado dentro do espaço da cidade justamente através de uma maior tensão visual no interior do quadro. Nesses momentos, será enfatizada, por vezes, a excessiva incidência de olhares sobre o casal, e, em outras ocasiões, o que na nova composição visual formada pelos dois, tem de destoante, seja em seu conjunto interno, seja na relação com o cenário que a cerca. Como espero ter explicado acima e no capítulo anterior, esse tipo de tensão tem ressonâncias mais profundas do que meramente uma ansiedade imediata com a forma com que se é visto em uma situação específica; não se trata, nessas cenas, apenas do risco de um constrangimento pontual. Ao iniciar a elaboração de uma imagem (literalmente, de certa forma) diferente da que lhe fora reservada, Cary ameaça romper e evidenciar o que dentro de Stoningham possui esse caráter teatral; ao mesmo tempo, e curiosamente, passa ela própria a encenar um novo drama, transferindo-se, de certa maneira, de um palco inicial, comum a todos que a cercam, para um

novo, agora em desempenho solo e destacado. Portanto, quando vemos Cary, sozinha ou acompanhada de Ron, sendo flagrada em alguma cena que seja parte de seu projeto ligeiramente estabonado de transformação pessoal, compreendemos que o olhar que se dirige a ela se origina não especificamente de determinado personagem em quadro, mas, de maneira mais ampla, é uma espécie de materialização das expectativas e imposições da estrutura ideológica que organiza a vida no interior da cidade.

Formalmente, a presença desse tipo de olhar dentro de quadro ganha peso na medida em que a decupagem do filme opta por abrir mão quase completamente de Planos Ponto de Vista, transformando em matéria-prima da *mise-en-scène* do filme a própria *visão*, encenando constantemente esse ato de olhar sem nele se engajar, sem operar uma conjugação plena entre o discurso fílmico e os atos dos personagens que vemos no interior do quadro. Assim, poderemos nós mesmos observar aqueles que observam, justamente no momento em que o fazem, sendo o próprio olhar de determinados personagens sobre os atos de Cary – olhares esses que transformam tais atos em cena – o conteúdo de outra cena, justamente aquela que o filme exhibe para nós. O procedimento é recorrente e aparece já nas primeiras sequências do filme, no interior da casa da personagem, tanto quando Cary conta a seus filhos que pretende ter um encontro com Harvey àquela noite (Figura 33), quanto quando ela surge na sala com seu vestido vermelho, para espanto de Ned e Kay (Figura 34). Dessa maneira, fica destacado o peso que tais olhares depositam sobre a personagem, através dessa espécie de “materialidade” que eles ganham ao serem intencionalmente filmados (inclusive gerando tensões nas linhas gráficas trabalhadas pelos quadros), mas também o tipo de movimento narrativo que existe no interior do filme, com a progressiva inserção de Cary em um espaço simbólico - um campo - de sujeição a um julgamento, uma tomada de vista.



Figura 33



Figura 34

Não é de se estranhar, portanto, que a preocupação imediata da personagem ao término de seu primeiro encontro *às escondidas* com Ron, quando os dois se beijam pela

primeira vez, no moinho, seja o de manter a situação sob sigilo, oculta. A própria imagem de Ron traz em si uma carga de potente subversão aos valores do círculo social de Cary; para começar, como observa Fassbinder, “não existe nenhum outro homem no filme além de Rock [Hudson], as espreguiçadeiras e os drinques são mais importantes” (FASSBINDER, 1992, p. 78, a tradução é nossa). De fato, ainda que existam mais homens em Stoningham, não são apenas a atividade econômica que Ron exerce e seu estilo de vida que destoam do panorama da cidade; a sua própria figura é evidentemente transgressora àquele ambiente. Diversas vezes ao longo do filme isso será apontado: veremos Ned acusar sua mãe de ter se encantado por uma “montanha de músculos”; Mona ridiculariza a cor da pele de Ron, afirmando que provavelmente ele era assim “por trabalhar ao ar livre” (e complementando, com ironia: “mas tenho certeza de que ele também faz um bom serviço dentro de casa”). O próprio Ron tentará tranquilizar Cary em relação à resistência de seus filhos em aceitar o relacionamento, explicando-lhe que ela deveria ser paciente, pois Ned e Kay certamente esperavam que ela se casasse com alguém que usasse terno e gravata, e fosse um “pilar da comunidade”.

De certa forma, a natureza de Ron é retratada como tão diversa da daqueles que habitam Stoningham, que essa distinção é indisfarçável, gritante, expressa, como é típico do melodrama, na própria superfície do personagem. Assim, quando Ron deixa Cary em casa, após os dois se beijarem no moinho, a sensação que temos é de que ela se sente como tendo sido marcada de alguma forma, sendo agora a portadora de uma espécie de signo constrangedor, envergonhada de sua própria figura, furtiva, tentando se disfarçar debaixo de seu sobretudo (Figura 35). O fato de ele levá-la em seu carro de trabalho, na verdade o fato dele usar o mesmo carro para trabalhar e como veículo pessoal, reforça a sensação de intrusão dele dentro daquele espaço. Estamos, inclusive, diante da mesma calçada que vemos no começo do filme, aonde Sara estacionara seu carro azul, tão diferente do carro cor de terra e folhagem de Ron (Figura 36). A preocupação de Cary nesse primeiro momento é de não ser vista nessa situação, não se transformar em um tipo específico de imagem para a cidade, não ser definida através desse olhar constantemente presente.



Figura 35



Figura 36

Se nessa breve cena, ponto de partida para o início dos contatos gradativamente mais escancarados entre os dois mundos, a presença de um olhar sobre o casal é incorpórea e se manifesta através da preocupação de Cary em não ser vista, logo na cena seguinte teremos um exemplo de uma situação diversa, aonde esse olhar estará corporificado dentro de quadro, e simbolizará menos o risco de se transformar em determinado tipo de imagem, e mais a expectativa de manutenção da situação atual de Cary, a predeterminação de seu destino. Trata-se da cena que se inicia com Cary sozinha em sua sala de visitas, tocando piano, aérea, ainda provavelmente sob o efeito da vaga promessa feita anteriormente por Ron de que, assim que resolvesse questões relativas ao seu trabalho fora da cidade, voltaria a visitá-la (Figura 37). A concentração de Cary em sua música é interrompida pela campainha da casa, e sua surpresa aumenta quando ela descobre que quem está à porta é Sara, e não Ron. Nesse momento, novamente, tudo na postura de sua amiga denota o tipo de intromissão sobre a vida alheia que pauta as relações em Stoningham. Da mesma forma que ocorrera na primeira cena do filme, no jardim, a entrada de Sara em quadro é abrupta, próxima de uma invasão, não dando sequer tempo a Cary de fechar a porta antes que ela já esteja no meio de sua sala (Figura 38).



Figura 37



Figura 38

Também sua voz estridente e aguda, seu sotaque excessivamente carregado, sua afetação, de modo geral, destoam imediatamente do ambiente bucólico e harmonioso que Cary acabara de conhecer, ao visitar a casa e o moinho de Ron. Sara é uma espécie de personagem síntese de Stoningham, uma vizinha aparentemente amistosa, mas que progressivamente passará a ser retratada como uma figura castradora, boicotando recorrentemente as tentativas de emancipação e individualização empreendidas por Cary e reforçando a voltagem das expectativas e obrigações que operam sobre esta. Neste momento, além de um convite para uma festa em que Mona – a vilã oficial da cidade, desinibida no papel de fofoqueira local – estará, Sara traz também a sugestão de que Cary compre logo uma televisão, arrume o que fazer com seu tempo livre, algum tipo de ocupação, novamente insinuando para a amiga os termos velados de sua reinserção no seu grupo social, os códigos necessários para receber o rótulo de normalidade dentro daquele ambiente.

É nesse momento que Ron entra em cena, tocando também a campainha e vindo compor um quadro que resume o jogo de expectativas presente no filme a esta altura, destacando-se o papel central e constrangido desempenhado por Cary dentro desse esquema. Ron se coloca à beirada da porta, espaço indefinido entre o que se insere ou não na vida de Cary, enquanto Sara domina o espaço da sala, ao fundo. Entre os dois, Cary novamente encontra-se sem posição exatamente definida, a meio caminho de um e de outro, ao mesmo tempo flagrada em uma situação inusitada por sua vizinha e empolgada com as perspectivas que se materializam na figura de Ron (Figura 39). Desconcertada, ela demora um pouco até conseguir reagir; rapidamente sua intimidade, dentro de casa ao piano, transformou-se em retrato de uma cena pública, um possível encontro amoroso pretensamente clandestino, agora posto sob os olhos de sua vizinha – e, por extensão, possivelmente de toda a cidade. Além da ameaça do fim dessa clandestinidade, está em questão aqui claramente uma oposição entre imagens possíveis para uma representação de Cary: enquanto Ron a visualiza por um viés afetivo/erótico, alguém com quem deseja viver uma possível história de amor, Sara personifica esse olhar que pretende recolocá-la em seu papel previsto, antecipado pela comunidade.



Figura 39

O uso desse tipo de enquadramento é frequente dentro do filme, e colabora na associação entre o que se passa dentro de Stoningham e uma encenação. O choque entre os papéis que Cary precisa/deseja desempenhar se dá na nossa frente, exibindo-se como espetáculo e o recorte da figura em primeiro plano reforça a ideia de que existe um olhar além do nosso se debruçando sobre a cena que observamos. Como coloca BALTAR, “não se trata apenas de usar ‘planos ponto de vista’ do olhar externo, trata-se de formar o quadro de tal maneira que percebamos a presença óbvia de um olhar atento ao personagem.” (BALTAR, 2006, p. 6). Da mesma forma, não apenas esse olhar e seu significado simbólico de coação e julgamento moral vão ganhando densidade no desenrolar do filme, também os percalços vividos pelo casal, sua vitimização em certo sentido, vão se consolidando através da excessiva transformação de seus encontros em *cenar*; nosso senso de solidariedade a essa tentativa de relacionamento aumenta na medida em que presenciamos essa espécie de apedrejamento coletivo a que os dois se submetem, num procedimento que também se vincula a um modo de operação tipicamente melodramático.

Nesse sentido, o tema do par amoroso vai ocupar papel central como cenário perfeito para colocar em cena o grande eixo do melodrama: a exposição de polaridades morais face à vida privada que é trazida ao olhar público – e assim, submetidas ao olhar público, as ações da vida privada constituem-se em modelos moralizantes. (...) No universo fílmico, o olhar público está mais frequentemente encenado através de personagens que incorporam o julgamento social, a constrição moral, os obstáculos que a virtude tem que ultrapassar até a sua exaltação e reconhecimentos finais. Dentro do regime de obviedade estratégico ao melodrama, o olhar público precisa ser personificado, incorporado na figura de um personagem, que vai encenar o olhar de todas as maneiras possíveis; os melodramas canônicos, então, tiram proveito de toda uma coreografia de olhares possibilitada pela *mise-en-scène* de personagens e, especialmente, da câmera e dos planos do filme. (BALTAR, 2006, p. 6.)

Tendo até o momento feito uma rápida recapitulação das duas cenas que havia deixado de fora da análise realizada no segundo capítulo, por acreditar que ambas apresentam questões relativas a esse segundo momento que identifico na trama, posso agora retomar a lida com o filme em sua ordem temporal linear, e passar a tratar do momento em que a aproximação inicial entre os dois personagens principais deixa de ser somente a expressão de um impulso e inicia-se a tentativa da formatação de um relacionamento, mudança que determinará de maneira definitiva o andamento dos fatos deste ponto em diante. É justamente essa mudança que está em jogo já na sequência seguinte à da festa na casa de Ron, quando Cary se dirige ao moinho e o encontra reformado, transformado em uma casa, espaço possível de ser habitado, num movimento que vem ao encontro da sugestão que ela própria fizera a Ron, na primeira vez que conhecera o local. Existe nessa transformação realizada por Ron, principalmente, uma atualização dos objetos que compõem o local, a passagem deles de um estado inicial, de símbolos de um passado remoto, para uma nova ordem, não mais mítica, mas agora doméstica e funcional. Assim, a velha mó, em desuso desde os tempos em que o avô de Ron ali vivia, transformou-se em mesa; a lareira, que também estava desativada, foi consertada e está agora aquecendo todo o ambiente, e uma parede lateral transformou-se em ampla janela de vidro, integrando o espaço interno da nova casa à paisagem natural que a cerca, num movimento de aproximação entre vida doméstica e vida na natureza semelhante ao da antiga casa/viveiro de Ron e ao da cozinha com claraboia na casa de Mick e Alida. Uma nova casa, para um novo casal, essa é claramente a proposta feita neste momento à Cary. Evidentemente o que está em jogo aqui é um projeto de vida, a oficialização de uma relação e, principalmente, o fim da clandestinidade que de certa maneira até agora protegia o casal.

É esse aspecto da reforma que assusta Cary de imediato e a sua recusa inicial em aderir à proposta de Ron é tratada pelo filme em termos simbólicos, com ela derrubando e quebrando justamente uma peça de louça que Ron, assim como fizera com todo o ambiente ao redor, encontrara inutilizada e consertara. A louça Wedgwood, que chamara a atenção de Cary, mesmo estando partida em cacos, na primeira vez que ela ali estivera, fora cuidadosamente reparada por Ron, numa materialização concreta de todo o empenho e comprometimento afetivo que ele mobilizara em prol de seu ideal de uma vida a dois (Figuras 40 e 41). Chamo a atenção para esse procedimento do filme porque me parece que ele se coloca lado a lado com outros, como os reenquadramentos evidentemente dotados de significado e a composição de quadros como os que reproduzi acima (com a tensão de um olhar em campo sendo claramente destacada). A recorrência desses mecanismos me parece uma forma clara da instância narrativa do filme conduzir a adesão simbólica dos espectadores



em determinada direção e, ao mesmo tempo, ironicamente, apontar para a existência dessa condução, chamando a atenção para si própria de maneira mais contundente do que estaríamos acostumado em um filme construído a partir de uma linguagem absolutamente clássica. A presentificação dessa instância, entretanto, não causa um incômodo na nossa fruição do filme, pois parece que desde um primeiro momento identificamos o fato de estarmos diante de um espetáculo que realizará comentários de cunho moral sobre aquilo que é encenado.



Figura 40



Figura 41

No prosseguimento da sequência, observamos que a oficialização da relação dos dois, que deveria ser um projeto racional, ao menos na formatação inicial proposta por Ron, só se concretiza através da afloração de uma afetividade, exteriorizada na forma do choro compulsivo de Cary, quando ela, prestes a sair em definitivo do moinho e da vida de Ron, é por este lembrada de calçar suas botas. A atenção e o cuidado dele para com ela são o suficiente para tornar evidente, fazer vir à tona, a situação paradoxal em que ela se encontra: embora racionalmente saiba que o futuro que começa a se desenhar seja absolutamente assustador, sua própria natureza a impele no sentido de tentar efetivar essa relação e transformá-la em um projeto de vida, encarando assim, em definitivo, seus maiores medos. É só a partir desse momento, em que cede a seus impulsos emocionais e aceita tentar encampá-los em sua vida social, que a ideia de uma vida em comum com Ron pode passar a ser encarada como uma possibilidade real; a dificuldade prevista nesse tipo de movimentação é evidente no modo quase lamurioso em que ela se declara: "Oh, Ron, eu o amo tanto!" .

Na continuação da cena, após uma breve enumeração dos obstáculos que os esperam, Ron e Cary protagonizam uma das passagens mais belas do filme. Ao se dirigirem até a janela no canto do quadro e a abrirem, encontram a paisagem tomada de branco, encoberta pela neve que cai ininterruptamente, além disso, a noite vem chegando e o sentimento que temos é de encarar o panorama que se alinha no horizonte do casal. Diante dessa visão tão

desesperançosa, Cary se lamenta: “Está ficando tarde”, ao que Ron replica “Faz diferença? Eu a levarei para casa”, em seguida os dois se olham e se abraçam (Figura 42).



Figura 42

A união dos dois se faz a partir desse pacto, em que apesar da improbabilidade dessa relação e de que algo dentro dela esteja definitivamente em desajuste - com o regime temporal dos dois sendo absolutamente diverso, não apenas em termos concretos, mas também simbólicos, como comentei no capítulo anterior - existe a esperança e a promessa de que ao final do percurso que os dois se propõem a realizar juntos, outro tipo de desajuste terá sido sanado, o da sensação de deslocamento, de não identificação com a vida que se leva. É essa trajetória que os dois a partir dessa cena se põem a percorrer, e que de saída, já no próximo plano - que inclusive chega através de um *fade*, apontando a relação íntima entre as duas situações - será definitivamente posta em julgamento na praça pública, origem de um esfacelamento de toda a rede social e familiar de Cary.

Não existe dentro do filme uma intermediação entre a decisão tomada por Cary de se juntar a Ron e a exposição dessa relação à cidade. As duas situações são mostradas como orientadas por um sentido de causa e consequência, o flagra sendo uma reação inevitável, natural e imediata, à escolha feita por Cary. Inclusive, a partir da primeira exposição pública dos dois, também a notícia irá correr por toda a cidade de maneira aparentemente automática, novamente reforçando-se a associação entre Stoningham e um sistema coordenado, nesse caso, quase um organismo, reagindo defensivamente tão logo surge o primeiro sinal de uma invasão a seu espaço interno. Teremos, na sequência do desenrolar dos fatos, uma sucessão de exposições do casal a olhares públicos em diferentes esferas, com um aumento gradativo do

tom de reprovação e censura em relação à união dos dois, culminando por fim, na decisão de Cary se separar de Ron. O encadeamento desses acontecimentos ocorre de forma precipitada, a margem de manobra reservada aos dois é muito estreita e o que teremos nessas cenas será em grande parte o desvelamento definitivo da perversidade e hipocrisia presentes na cidade, bem como a franca exibição das virtudes e sofrimentos do casal de heróis.

O mecanismo se inicia de maneira cotidiana, com um plano filmado inicialmente na calçada de uma rua de Stoningham, numa situação absolutamente banal. Entretanto, rapidamente, essa situação tão desimportante ganhará a configuração precisa de uma cena teatral, com Mona surgindo em quadro, observando algo que se desenrola por trás da porta de um açougue, interessando-se pelo que vê (embora nós ainda não saibamos do que se trata) e abrindo a tal porta, a fim de que ela, e também a câmera e nós, possamos ver melhor o que ali dentro se passa (Figuras 43 e 44). O “abrir das cortinas” revela Cary e o açougueiro ao fim de uma conversa. Mona permanece sorratamente às costas de Cary, que inicialmente não nota sua presença, e se coloca a escutar o diálogo que está prestes a terminar. Percebendo sua presença, o açougueiro finalmente a cumprimenta e inicia-se então um rápido interrogatório sobre o paradeiro recente de Cary, que ultimamente andara tão sumida da cidade. Após tentar desconversar sobre o assunto, Cary se despede apressadamente dos dois e sai do açougue, permanecendo em quadro somente o riso e o olhar dos outros dois personagens (Figura 45). Quando acreditamos que a situação fora contornada, um corte apresenta o contracampo desses olhares e vemos que o carro de Ron estivera o tempo todo em frente ao açougue, estacionado na rua, tornando-se evidente que Mona agora não tem mais dúvidas sobre o que Cary andara fazendo nos últimos tempos (Figura 46).



Figura 43



Figura 44



Figura 45



Figura 46

O que mais me interessa na sequência em questão é o quanto a presença de um olhar chocado diante do deslocamento no eixo de movimentação previsto para a personagem de Cary é apresentada como uma artificialidade; uma construção deliberada por parte daquele que supostamente se horroriza com aquilo que vê, simulando-se uma surpresa que se revelará no fundo apenas uma engrenagem em um mecanismo de crueldade teatral. Da mesma forma, também é interessante perceber como novamente Stoningham é retratada como um espaço em que as ações públicas rapidamente ganham o *status* de cenas, assinalando-se a presença de um público atento a qualquer sinal de uma performance que destoe do *script* presumivelmente compartilhado por todos que ali vivem e a transposição de tais performances para um espaço de destaque e submissão a um juízo. Ron e Cary estão de certa maneira prestes a serem inseridos em um recorte específico dentro da cidade - como o conjunto das Figuras 45 e 46 parece demonstrar -, transformados em objetos de um olhar; perdendo a autonomia sobre a construção da própria imagem justamente na medida em que tentam buscá-la. A opção por não seguir aqueles rumos que eu chamei de *previstos* carrega essa dupla potencialidade: contraditoriamente, no momento em que se busca um afastamento de uma imagem pública já antecipada - ganhando-se a possibilidade de elaboração de uma nova imagem -, também se é excessivamente colocado sob o crivo e o julgamento do restante do conjunto de atores da farsa que se desempenhava tranquilamente até então. Liberdade e encarceramento surgem claramente nesse momento, apontando um para a presença do outro, por contraste.

Esse desvelamento do jogo presente no interior da cidade surgirá por mais vezes através da demonstração de que a repulsa inspirada pelo novo casal não é uma reação natural a algo de incômodo representado pela união entre Cary e Ron. Se esse incômodo obviamente existe, sua exteriorização, a expressão dessa rejeição, se dará como um espetáculo intencionalmente armado, com o intuito manifesto e consciente de reprimir e humilhar os dois. Esse tipo de procedimento aproximará a reação dos habitantes de Stoningham daquela

caracterização que enfatiza um aspecto hipócrita e de duplicidade, dentro da tradição que apontei acima. Tal procedimento alcançará seu grau máximo na cena da festa na casa de Sara, aonde os convidados se colocarão à janela da casa, ansiosos pela chegada do casal, tomando taças de champanhe euforicamente, apenas esperando o momento de se deliciarem com a encenação de uma indignação. Mas já na cena que comentamos nesse momento, podemos perceber a presença dessa afetação forçada; ela surge acompanhada da evidência de que as caras e fachadas aparentemente amistosas e pacíficas de Stoningham ocultam intenções obviamente hostis e cruéis, definindo um sistema de maquinações. É isso que está expresso no estranho sorriso nos rostos de Mona e do açougueiro (Figura 45, acima), quando Cary deixa o açougue e se dirige ao carro de Ron. É um plano semelhante àquele do pombo que permanecia à escada, no moinho, após o primeiro beijo dos dois; a presença de Cary em cena é seguida da permanência de um olhar que se debruça ostensivamente em sua direção, o que além de evidenciar esse aspecto hipócrita e cínico do par de personagens, também denota uma ideia de que os dois de certa forma detêm a posse de algum aspecto da vida de Cary, podendo em alguma medida torná-la refém dos juízos que estão por trás desse olhar que lançam a ela. Durante a segunda metade do filme, será justamente a posse sobre a elaboração da imagem de Cary, e como pano de fundo, de Ron, que estará sendo disputada pelos personagens. A negociação social, entre familiares e vizinhos, se dará no sentido de estabelecer os termos a partir dos quais essa nova imagem que Cary se empenha em construir deverá ser julgada e o que se torna claro já aqui é que Cary não detém nenhum controle sobre o processo de atribuição de significado sobre suas ações; estando agora em praça pública e disponível ao olhar coletivo onipresente que se empenha em ditar os rumos da sua vida.

A exemplificação indubitável do conjunto de valores a que Cary estará sendo agora associada chega através do discurso de Sara, na sequência dessa cena, ao encontrar pela primeira vez sua “amiga” após o romance por ela vivido ter tornado-se de conhecimento geral. Em sua fala, Sara conjuga desde diferenças de classe e idade, até a insinuação de uma prostituição, por parte de Ron, e adultério, por parte de Cary. Também o papel de mãe (“O que Ned e Kay irão pensar?”) é invocado pela vizinha em sua tentativa de dissuadir Cary da pretensa loucura que está cometendo. Após se tornar claro que pelo menos nesse primeiro momento Cary não está disposta a abrir mão de sua decisão, as duas se colocam a planejar uma forma de atenuar o impacto que a chegada de Ron ao convívio social terá sobre a comunidade de Stoningham. No desenrolar dessa conversa, Cary deixa claro qual é a questão sendo tratada nesse momento; esperançosa de que a situação possa se resolver sem um conflito, ela suspira para a amiga: “Talvez se as pessoas o conhecerem... talvez se o virem...”.

É justamente a partir dessa esperança que Sara sugere a ela que Ron vá até a festa que acontecerá em sua casa, para celebrar o noivado do casal Allenby; sugestão essa que terminará por na realidade deslanchar o processo definitivo de rejeição e exclusão a que o casal será submetido. Inicialmente, entretanto, o plano parece poder ser efetivo justamente por oferecer uma oportunidade de sanar aquela que parece ser a causa da repulsa que Ron inspira aos habitantes locais: eles ainda não puderam enxergá-lo como ele *realmente* é. Para Cary, tudo que seus vizinhos conseguiram ver até esse ponto em questão é uma imagem turva, repleta de preconceitos e suposições, de um homem que, no fundo, fora desse “primeiro olhar”, é repleto de qualidades, a encarnação inequívoca de virtudes valiosíssimas. No entanto, o engano da personagem é justamente acreditar que será possível mobilizar esse olhar descompromissado de pré-juízos por parte da elite de Stoningham e de seus filhos; a todo o momento, os demais personagens permanecerão presos justamente a essa primeira imagem, incapacitados de se descolarem dela, na verdade desinteressados de fazê-lo, porque um movimento desse tipo representaria uma ameaça às próprias estruturas básicas de sustentação das vidas que levam. Será no fundo importante para a afirmação dos valores que pautam suas vidas que eles se engajem nesse jogo de rejeição forçada, nessa representação de um choque, encenando em alguns momentos uma espécie de ritual coletivo, adquirindo prazer em elevar o tom do conjunto de interesses que permeia aquele ambiente, tornando-o explícito.

Um primeiro desarranjo na encenação que encobre a presença de uma vigilância sobre a vida alheia ocorre quando Cary comunica a seus filhos a decisão de casar-se. A alegria inicial de Ned e Kay, a naturalidade com que recebem a notícia, está diretamente relacionada com a suposição feita ao mesmo tempo pelos dois de que tal casamento será com Harvey e segue-se a essa suposição um rápido ritual de aprovação e de satisfação: tapinhas nas costas, sorrisos. “Estamos com você, mãe”, diz Ned (Figuras 47 e 48). De repente, o choque. Os filhos entenderam errado, o futuro marido não será Harvey, mas sim Ron, o filho do antigo jardineiro. A surpresa é tão grande que o teatro da felicidade se interrompe imediatamente, embora não chega a ser substituído por nenhuma outra reação; os filhos ficam atônitos, sem saber como se comportar; a situação toda é tão evidentemente estranha ao universo dos dois que lhes falta um arsenal de códigos para expressar o que se passa em suas cabeças. No quadro, Cary não está mais entre os dois filhos, abraçada a eles, mas em um campo oposto à dupla que eles agora formam; durante a explicação que ela se vê obrigada a dar, o quadro se fecha ainda mais na direção dos três, e mais uma vez temos a presença de um olhar extremamente potente se dirigindo a ela, com a tensão no núcleo familiar se tornando quase tangível através da linha formada por esses olhares dentro do quadro (Figuras 49 e 50).





Figura 47



Figura 48



Figura 49



Figura 50

Mais uma vez Cary é colocada diante de uma “parede de olhares” que a inquire e isola dentro de quadro, achatando o espaço que ela tem ao seu redor para se mover e reforçando o quanto a maneira com que ela é vista pelas pessoas que a cercam não é determinada pelas suas intenções, mas sim pelo quanto suas ações estão ou não de acordo com as expectativas que se lançam sobre ela. O teatro das felicitações é interrompido no momento em que se torna claro que a alegria de Cary não se originava de uma decisão que estivesse em consonância com aquilo que seus filhos esperavam dela. Surge, então, o espaço para uma breve negociação, em que o ridículo da rejeição por parte de Ned e Kay, é expresso pelo caráter de importância que os martinis de Ned ganham. É ao redor da aceitação de Ned em fazer ou não os tais drinques para Ron, que está prestes a chegar, que a discussão se encaminha por alguns momentos. O fato de que a dificuldade dos filhos em lidar com uma situação imprevista seja realçada por esse símbolo tão banal, tão cotidiano, reforça o retrato da família como um lugar de pequenos orgulhos medíocres, mínimos poderes, restrições simbólicas depositadas sobre objetos de fundo prático desprezível. Por fim, os filhos consentem aos pedidos da mãe e, generosidade suprema, Ned aceita preparar um coquetel. O aspecto cômico da cena passa quase

despercebido em um primeiro momento, mas existe aqui uma ironia incidindo de maneira muito violenta. É o retrato de certa idiotia familiar o que estamos presenciando.

É evidente que as resistências não cedem por completo e quando Ron entra na casa, o que ele encontra é novamente essa postura deliberadamente hostil, agora encarnada na forma com que Ned e Kay se postam sobre a escada, dedicados a compor uma encenação de afrontamento imediata, ao mesmo tempo assumindo o papel de guardiões de certo espaço (não apenas no sentido prático, em relação à casa, mas também simbólico, em relação ao espaço familiar e ao papel que Cary até então ocupara ali dentro) e também tentando elaborar novamente uma super incidência de olhares - agora sobre Ron -, numa tentativa de deixar claro que ele está sendo observado (Figura 51). Como já estava explícito dentro do filme, a definição da imagem de Ron está em questão apenas para Cary e para a comunidade de Stoningham, para ele próprio a atribuição de algum tipo de valor a sua figura simplesmente não é uma questão, e já no começo dessa cena é notável o desembaraço com que ele lida com as provocações e hostilidades dos filhos de Cary, em nenhum momento sendo enlaçado por esse jogo de tentativa de dominações simbólicas. Ao contrário de Cary, Ron está o tempo todo absolutamente seguro sobre quem ele é.



Figura 51

No entanto, e esse é o drama do enredo, também as pessoas ao redor de Cary estão absolutamente seguras sobre quem Ron é: um interesseiro, um golpista, no limite, um garoto de programa. É essa diferença de olhares que permitirá novamente vir à tona o quanto existe uma agressividade contida dentro de Stoningham. A partir do momento em que surge um



elemento estranho no interior do horizonte da cidade, os seus habitantes se sentem desinibidos em assumir uma postura explicitamente violenta e a cordialidade é rapidamente posta de lado. Nesse momento, quando Cary, Ron, Ned e Kay se sentam nos sofás e poltronas da sala da casa, numa situação idêntica a vivenciada com Harvey - como aponta Fassbinder (vide o Capítulo 2) -, a amistosidade e as banalidades não possuem vez, a conversa é recheada de farpas e atritos e os filhos fazem questão de demarcar aquilo que eles enxergam como uma incompatibilidade entre dois mundos absolutamente distintos. A própria atividade de Ron é retratada como sendo completamente estranha ao universo dos dois: “A única coisa que sei sobre árvores é que elas fazem boa lenha”, diz Ned. Mais uma vez, os valores associados à cidade são os de modernidade e funcionalidade, um pragmatismo que acaba por dominar todos os campos das vidas de seus habitantes, reduzindo-os por fim a autômatos. Transitando entre esses dois universos, Cary está agora empenhada em buscar novamente um ponto de convergência entre esses olhares, amenizando as divergências, tentando suavizar os contrastes, abastecendo a conversa não só de frases amenas, mas também de sucos e salgadinhos.

A ruptura definitiva dessa tentativa de cena familiar vem quando Ned percebe que o troféu, que até então enfeitava a lareira da sala da casa, fora retirado por Cary e guardado no porão. A ausência de um olhar paterno sobre a casa, o fim da vigília simbólica desse pai, representa a tentativa de Cary em empreender um novo projeto de vida, deixando de ser, também ela, uma espécie de troféu do passado, a sustentadora de uma tradição familiar de “respeitabilidade”, desvinculando-se assim do peso dessa tradição e iniciando um envolvimento em uma nova forma de rotina familiar, em termos bastante diversos. Essa emancipação é vista como uma afronta por seus filhos, uma desonra à “memória” do pai, a um passado que deveria permanecer representado, tornado vivo como símbolo, mas também como estilo de vida; um conjunto de valores, enfim, ao qual Cary presumivelmente deveria se submeter. A ideia de um confronto com uma tradição se acentua quando Ron avisa aos filhos de Cary sobre os planos do casal de vender a casa e se mudar para seu viveiro, fora da cidade. Também a casa forma essa tradição do passado, pois ela estivera “na família por gerações” e o que se espera de Cary é justamente que ela mantenha a linearidade dessa tradição, sem rupturas, sem imprevistos, mas sustentando esse tipo de imagem que se ancora no passado e aponta inevitavelmente para um futuro que se desenha inescapável. A sua reluta em se enquadrar nesse tipo de esquema acaba alimentando a primeira ruptura clara com as pessoas ao seu redor nesse momento, quando seus filhos saem abruptamente de casa, inventando desculpas para irem embora.

A perplexidade de Cary contrasta com a clareza com que Ron entende a situação, apontando que o desejo de Ned e Kay era que Cary se casasse com um homem do mesmo *tipo* de seu antigo marido. A palavra é a mesma usada por Ned quando Cary avisara pela primeira vez com quem pretendia se casar; revoltado, Ned afirmara que talvez não conhecesse Ron, mas conhecia muito bem o seu *tipo*. Ron não é visto aqui em sua individualidade, mas em relação ao conjunto em que se insere, como se ele fosse o desenho determinado por uma forma, por uma *tipografia* capaz de produzir imagens em série. Novamente, me parece que existe uma impossibilidade dentro de Stoningham em se enxergar qualquer coisa fora de padrões pré-determinados e o rumo previsto para seus habitantes é exatamente o de uma reprodução serializada de algo talhado no passado, sua atualização *ad infinitum*, sendo pago para isso o preço da liberdade, da possibilidade de uma alternativa, do surgimento de uma diferença.

Também Cary, após seus filhos saírem de cena, ameaça ceder aos impulsos de tratar Ron como uma imagem, e diante da tentativa de recusa de Ron em ir à festa que Sara está dando para o casal Allenby, Cary explica que é muito importante para ela que eles vão, inclusive porque ela deseja “exibi-lo” (“*I wanna show you off*”, diz ela). Pela primeira vez dentro do filme esse aspecto da relação é explicitado, fica claro o orgulho de Cary em sair com alguém mais jovem e evidentemente mais atraente do que a média da população masculina local. Ironicamente, esse orgulho parece se esvaziar, ao menos parcialmente, no momento em que o casal deixa o interior da casa e se dirige ao carro de Ron, estacionado na rua em frente ao quintal. O desapontamento de Cary é imediato e fica claro que apesar dela estar saindo com um homem interessante, o aspecto da personalidade de Ron que se sobressairá no convívio com a vizinhança de Stoningham certamente não será esse, mas sim o seu estilo de vida exótico e o seu desapego a valores materiais. Cary ainda chega a sugerir que os dois vão à festa com o seu carro, mas o afinco de Ron a seus valores é muito forte e como que se colocando à prova, Cary consente em ir até a casa de Sara no carro dos “Viveiros Kirby”.

Dentro da casa de Sara, antes da chegada de Cary e Ron à festa, o que observamos é a preparação de uma plateia diante de um espetáculo que está prestes a se iniciar. Os convidados se espremem à janela, em busca do melhor ângulo para assistir à chegada do casal; no salão, são feitas apostas sobre se os dois terão mesmo coragem de dar as caras no local; as senhoras, excitadas, se abastecem de champanhe, vivendo o *frisson* do prenúncio de uma grande cena (Figuras 52 e 53).



Figura 52



Figura 53

Como disse antes, além de plateia, os convidados da festa são também atores do drama que planejam encenar, preparam cuidadosamente o teatro de uma indignação, de um ultraje; estão na realidade muito mais empolgados e dedicados a elaboração de uma reação coletiva do que efetivamente em choque. Mais uma vez, é esse aspecto duplo que parece realizar a associação definitiva do núcleo de Stoningham a um palco em que se operam vilanias e crueldades, mascaradas por um cinismo e hipocrisia. Se obviamente desde o início do filme isso já é relativamente posto às claras, nesse momento, a falsidade conjunta dos presentes à cena e sua atitude deliberadamente cruel, evidenciam o quanto os valores que eles seguem estão associados a uma atitude de encenação, de fachada. O que antecede a rejeição e o choque é uma euforia coletiva, a alegria em celebrar uma espécie de rito de confirmação dos códigos que veladamente organizam e determinam a rotina dos presentes. A entrada de alguém estranho a esses códigos, ou de alguém que ousou violá-los, é o gatilho para a disparada de uma energia que se encontrava contida, reprimida; pela primeira vez no filme vemos aquelas pessoas realmente contentes, felizes; o que presenciamos no fundo é a elaboração de um espetáculo de sadismo. Evidentemente, quando finalmente o casal chega até a casa, não existe nenhuma possibilidade de que alguém “veja Ron como ele realmente é”, como em algum momento Cary havia desejado. Os papéis dos dois já estão reservados e caberá a eles simplesmente desempenhá-los, não existindo alternativa para o rumo dos fatos. De roda em roda, Cary e Ron serão humilhados, ignorados, maltratados, passando por uma via-crúcis particular, tornando evidente para nós os seus sofrimentos, bem como a real natureza daqueles que os cercam, numa formatação narrativa recorrente no *modo melodramático*.

(...) o que importa no gênero não é o mal praticado a seco, ação danosa em surdina, mas o mal se exibindo como tal, este que ostenta o prazer e/ou a dor da transgressão, muitas vezes em simbiose com a vítima que, por sua vez, não encarna a ação silenciosa da virtude, mas a afetação desta. (XAVIER, 2003, p. 97)

Em poucos instantes a encenação inicial dá um lugar a uma nova, quando Howard, agora convencido de que Cary na realidade é uma mulher fácil, disponível, decide lançar-se sobre ela sem pudores, agarrando-a e forçando um beijo. A reação de Ron é imediata, empurrando-o em direção a uma poltrona e falando algumas palavras ameaçadoras. No entanto a situação não causa exatamente um embaraço nos convidados da festa, na realidade reforça-se o clima de excitação, de alegria pela exceção que pode ser flagrada e apontada na frente de todos. Rapidamente forma-se mais uma plateia para a briga, isolando-se novamente Ron e Cary em um espaço para onde os olhares se dirigem, separando-os do local de produção desses olhares e de elaboração de juízos sobre o que se passa “em cena” (Figuras 54 e 55). Mais uma vez os dois estão à mercê daqueles que olham para eles e a saída nesse momento é abandonar a festa, deixando para trás os comentários coletivos, a repercussão sobre o fato por eles encenado. Os comentários subsequentes à saída dos dois terminam por recontar o ocorrido, recolocando Howard em um papel de vítima e retratando Ron como um bruto, alguém violento e incivilizado, que inadvertidamente atacara um dos membros da comunidade. O incômodo e a sensação de desajuste de Cary nesse momento são evidentes e ao sair do carro, em frente a seu quintal, ela pede que Ron deixe-a sozinha, indo ela desacompanhada até a porta de casa, aonde, sem que ela saiba, Ned a espera para uma conversa que dará sequência na desconstrução de seus vínculos afetivos e sociais.



Figura 54



Figura 55

A conversa entre Cary e Ned reforça o quanto o surgimento de uma situação nova na vida da personagem terminou por fim evidenciando os aspectos sutis de encarceramento que já operavam sobre a sua rotina. O apelo de Ned é mais uma vez ao passado da família, a uma “certa tradição” que precisa ser mantida de pé, a fim de que se evite o falatório dos vizinhos, as maledicências. De novo, sustentando esse discurso, está a figura de um pai ausente, cuja imagem caberia agora à Cary zelar, tornando-se ela mais um objeto nessa constelação formada por casas, troféus, jardins, símbolos de um passado que se exhibe como

constantemente revivido. Durante a conversa, o agudo da situação permitirá que a casa seja finalmente retratada como essa espécie de masmorra ou de prisão, que ela sempre pareceu ser. Não é mais o espaço público, de fachada, disponível ao olhar externo, cuidadosamente composto, que estará em quadro, mas as entranhas desse ambiente, suas engrenagens internas, seu real significado para Cary (Figuras 55 e 56). A recusa de Cary em ouvir a “voz da razão” e sua decisão de permanecer fiel a seu intuito de casar-se com Ron são motivos suficientes para Ned decretar que de sua parte a relação entre os dois estava agora rompida, sendo impossível para ele lidar com a vergonha e a humilhação de ter uma mãe casada com uma pessoa como Ron. O impacto desse rompimento é reforçado na cena seguinte, quando Kay surge abruptamente pela casa adentro, aos prantos, indo se jogar sobre sua cama, em seu quarto. De saída o que destaca neste momento é o aspecto estranho desse ambiente, excessivamente infantil, banhado por uma luz cor de rosa, pouco mobiliado, passando uma sensação de algo frágil e precário (Figura 57). A impressão coincide com o estado de espírito de Kay, que na realidade está se refugiando em casa, após ter sido vítima de algumas provocações na biblioteca da cidade, motivadas pelo envolvimento de sua mãe com Ron.



Figura 55



Figura 56

Se por diversas vezes durante o filme Kay tentara se apresentar como a portadora de um discurso maduro e racional, quase científico, sobre as relações humanas, agora ela revela toda sua infantilidade, indo pedir socorro à mãe e culpando-a por estar arruinando a vida de todas as pessoas à sua volta. Aqui a casa não é uma masmorra, mas a sua descrição cenográfica atua reforçando um papel maternal - no fundo o mesmo ao qual Ned recorrera pouco antes, ao conversar com sua mãe -, que caberia a Cary desempenhar e que não poderia estar em sintonia com a história que ela se propôs a viver. Com Kay chorando sobre seus ombros e o peso desse papel incidindo fortemente sobre as suas decisões, o próprio olhar de Cary já é indicativo da impossibilidade dela enxergar que seu romance com Ron se concretize da forma como os dois tinham planejado até então (Figura 58).



Figura 57



Figura 58

Quando Cary entra no moinho reformado por Ron, decidida a adiar o casamento entre os dois, pelo menos até um momento em que a ideia esteja sendo mais aceita por seus filhos, temos o segundo plano em *plongée* no filme, com uma tomada de vista realizada a partir do segundo andar do antigo moinho, filmando Ron em um canto do ambiente e indo até a porta, no canto oposto, permitindo a entrada de Cary (Figura 59). O ângulo usado é o mesmo do primeiro plano do filme e é significativo que isso ocorra justamente no momento em que Cary se encaminha para ceder às pressões realizadas no interior da cidade, pressões essas que pareciam se materializar justamente através daquela tomada inicial. Temos aqui novamente destacado o peso tangível de uma moral oprimindo a vida individual de determinados sujeitos, transformando-os em um conjunto amorfo, em um eixo de movimento que se desloca de maneira despersonalizada, descaracterizada. É justamente nesse sentido que se encaminham os pedidos de Cary em relação a Ron, uma negociação sobre a possibilidade de ceder a algumas das convenções na vida da cidade, apaziguando as diferenças, adaptando-se minimamente a um estilo de vida mais convencional, que fosse mais bem aceito pela comunidade, não representando uma ruptura tão radical com a vida em Stoningham. No entanto, a convicção de Ron é a de que esse tipo de mudança não acarretaria apenas uma transformação na rotina do casal, mas sim uma alteração na própria essência dos dois. O seu medo é transformar-se justamente em tudo aquilo que ele abomina e para ele está claro que o que determina seu valor não é algum tipo de atributo interno mágico ou sobrenatural, mas a própria adesão cotidiana a uma rotina pautada por valores conscientemente assumidos. Existe nesse momento uma ligeira desmistificação do valor de Ron, ele deixando de ser retratado como uma força bruta da natureza, impossível de ser modificado, mas sim como alguém que se empenha em viver de acordo com ideais muito claros, envolvido em um projeto de vida racional e deliberado. Surge a partir daí um impasse, pois o “ganho” que Cary teria com o relacionamento, sua aproximação de sua própria natureza, revela-se não uma consequência inevitável de seu convívio com Ron, mas sim o fruto desse mesmo tipo de envolvimento



diário em um conjunto de ideais; um projeto de vida, ao qual é necessário comprometer-se a fim de se obter a paz de espírito e a alegria que ela já pôde brevemente testemunhar e até experimentar. A resposta de Cary a esse impasse é abrir mão de seu relacionamento; motivada principalmente por seu papel de mãe, mas também por certo medo das mudanças que agora começam a se materializar de forma clara, ela parte do moinho, avisando Ron de que aquele é o fim do envolvimento dos dois.



Figura 59

Após esse que, a princípio, parece ser o fim definitivo da relação do casal, os acontecimentos do filme ganham um ritmo mais acelerado, as cenas passam a se precipitar, rapidamente. O que começamos a assistir é como que o eco dessa decisão, suas ressonâncias nas vidas de Ron e Cary. Fecha-se um arco dramático e passamos para o início da conclusão do enredo do filme, com as consequências do fim do relacionamento se atropelando umas às outras. Dentro desse novo esquema temporal, o que se revela paulatinamente logo após Cary retornar ao seu antigo padrão de vida, reencontrando o rumo inicialmente desenhado para ela, é que a solicitação à sua função de mãe fora muito mais um apelo desesperado no intuito de evitar um desvio de conduta que pudesse ser motivo de vergonha para seus filhos, do que uma necessidade real, concreta, de ajuda ou amparo. O desinteresse de Ned pelo assunto, ao telefone, já na cena imediatamente seguinte à do rompimento, é extremo, seus projetos agora envolvem voos maiores, rumo ao exterior, em busca de sucesso na sua carreira. Após esse telefonema apático, ainda na noite do mesmo dia, Cary se dirige em seguida, à estação de

trem quase deserta, a fim de esperar pelo desembarque dos filhos, que viriam visitá-la. No entanto, o tempo passa e eles não aparecem, tudo que ela recebe é um telegrama amassado, avisando da impossibilidade dos dois irem visitá-la em sua casa àquela noite. Ela passará a noite de véspera de Natal sozinha, olhando pela janela os meninos da cidade que cantam anunciando a “boa-nova”, desamparada, chorando. Como ficamos sabendo através de uma rápida conversa com o médico da cidade, ainda na estação de trem, seu abandono é inclusive acompanhado de fortes enxaquecas, indício claro de que a decisão tomada, em prol de um convívio com o mundo dito civilizado, não está em acordo com os impulsos de seu corpo, com as pulsões de sua natureza. A expectativa de uma redenção a essa situação inicial se revela na noite de Natal, com Cary arrumando cuidadosamente a casa, transformando-a no cenário da festa que ela espera celebrar com seus filhos, que, agora sim, irão visitá-la, definindo a composição de família que eles três pretensamente passarão a elaborar em conjunto.

No entanto, a felicidade inicial do encontro dos três rapidamente se transforma em desapontamento e frustração por parte de Cary, quando Ned e Kay contam seus planos de curto prazo a ela. Kay irá casar-se, morar junto de Freddie, seu namorado, e Ned está prestes a embarcar para Paris e mais tarde seguirá rumo ao Irã, terminando seus estudos e iniciando uma vida profissional. São seus filhos agora que determinam o rumo das próprias vidas e o lugar reservado para Cary dentro desse futuro é à margem, como a intenção de vender a casa deixa claro. Aquela que fora a fonte da maior desavença com seus filhos, a venda da casa que estivera na família desde sempre, nunca fora realmente um problema em si, mas apenas na medida em que denotava uma mudança no estilo de vida da mãe. No momento em que passa a ser do interesse de seus filhos que tal venda ocorra, a decisão é tomada sem que ninguém titubeie e Cary é muito mais avisada do que consultada sobre a escolha. Em um só golpe, o papel que fora prometido a ela, solicitado que ela desempenhasse, é abandonado de canto, tornado desimportante e sem sentido. A solidão se apresenta inapelavelmente; não existe uma “outra vida” para Cary, em alternativa àquela que ela sonhara com Ron, o que existe é a sua reinserção em uma não-vida, um anulamento de sua individualidade e também de sua importância.

Cary está prestes a se tornar mais uma das imagens móveis de Stoningham, estátuas-vivas paradas no tempo, se arrastando ao encontro de um futuro já decidido. E o detalhe mais cruel é que quem está a planejar esse destino, a traçar seus contornos com clareza, são seus próprios filhos, de maneira absolutamente cotidiana, como se o que está a se passar não fosse nada além do obviamente esperado. A definição desse futuro, elaborado pelos seus filhos,



surge com clareza exemplar quando chega à casa o presente que Ned encomendara para dar a sua mãe e que estava ansiosamente esperando para entregar a ela: uma televisão, como Sara havia proposto exatamente na cena em que Cary pela primeira vez decidira se aventurar indo à festa na casa de Alida e Mick. Esse panorama novo sumiu de seu horizonte, as pessoas com vidas exóticas, as festas divertidas, as histórias de amor, toda a riqueza de vida que ela pode brevemente experimentar é agora substituída pela possibilidade de tornar-se uma espectadora, alguém que apenas observa, desautorizada a participar verdadeiramente dos dramas que se desenrolam à sua frente. Como diz o vendedor que chega trazendo o eletrodoméstico, toda a companhia que ela possa desejar estará agora naquela tela, a emoção da vida ao alcance de seus dedos. Na verdade o que é proposto aqui é que se abra mão definitivamente da vida, que Cary se conforme em se tornar a imagem que seus filhos e vizinhos desejam que ela seja, aprisionada dentro de um quadro de movimentação estreita definido para ela, como a moldura da televisão representa simbolicamente (Figura 60).



Figura 60

Não apenas Cary enfrenta as consequências da separação, na forma desse isolamento e das enxaquecas que a levam inclusive a procurar novamente o médico local, sendo por ele aconselhada a desistir de lutar contra os impulsos de seu corpo e de seu coração. Também Ron está em um estado debilitado, fraco, incapaz de caçar nas montanhas como sempre fizera, errando seus tiros, movendo-se lentamente. A opção por abrir mão do que a natureza apresentara de maneira tão clara para os dois, leva Cary e Ron a enfrentarem uma distorção de suas próprias naturezas, os protestos de corpos que não estão sendo ouvidos. Na tentativa de

tapar os seus desejos, os dois acabaram traindo a si mesmos e percebendo que já não tem mais a possibilidade de ignorar aquilo que sentem com tanta intensidade. Permanecerem separados parece nesse momento uma opção insuportável, cujas consequências incluem um esvaziamento intenso da sensação de potência, de aproximação com uma maior intensidade na relação com a vida, que os dois haviam experimentado juntos. Entretanto, o reencontro só será possível por um golpe do destino, um acontecimento inesperado e inverossímil, que possibilita a desculpa perfeita para a retomada de uma vida a dois. Justamente após uma dessas caçadas fracassadas, nas montanhas que cercam sua casa, Ron observa Cary parando o seu carro em frente ao moinho reformado e indecisa entre bater ou não à porta. Ansioso, Ron se desespera ao ver que o orgulho falara mais alto e que Cary decidira retornar ao carro para ir embora. É então que o inesperado age e ao correr até a beira do precipício na tentativa de chamar por sua amada, Ron escorrega e despenca sobre um pequeno monte de neve. É a partir do momento que Ron é posto de cama, desmaiado, de repouso por um tempo indefinido, que a história de amor entre os dois pode enfim se consumir. Avisada por Alida do ocorrido, à noite, Cary se precipita rumo à casa de Ron e o encontra ainda desacordado. Ao vê-lo desamparado, pela primeira vez realmente necessitando de sua ajuda, Cary não tem mais dúvidas de que é ao lado dele que deseja passar o resto dos seus dias. É curioso que somente no momento em que o enxerga doente, distante da imagem potente que ostentara durante todo o filme, Cary consegue se decidir em definitivo por optar pela relação.

O significado dessa aproximação final dos dois personagens é algo dúbio. Se por um lado, ao acordar, Ron pode dizer à Cary que ela finalmente “viera para casa”, assinalando que a busca por um espaço de pureza e autenticidade finalmente havia terminado para ela, por outro lado, o destino de Ron é incerto; não conhecemos a real extensão das consequências de seu acidente e é possível que as suas sequelas transformem substancialmente o significado simbólico dele dentro do universo do filme, seu caráter poderoso, de agente catalisador de transformações. Em suma, não sabemos se Cary será sua mulher ou sua mãe, cuidando de um homem entravado; nem mesmo se aquele estilo de vida que ele cultivara e que encantara a Cary, provocando sua admiração, ainda será possível de ser vivenciado. Um final mais aberto do que esperaríamos em um filme clássico, o rumo dos personagens permanecendo obscuro para nós. O último plano do filme começa enquadrando o casal no sofá, finalmente reunido e a impressão que temos é de que a tomada se encerrará ali, apontando para uma união harmoniosa entre os dois. Entretanto, a câmera inicia um *tilt* para cima, e passa a enquadrar mais uma vez o ambiente que cerca os dois personagens, mostrando um cervo que se alimenta do lado de fora da casa (Figuras 61 e 62).

Novamente temos a clareza de que, mesmo no campo, fora das amarras estreitas da cidade, o romance entre Ron e Cary necessariamente estará inserido em algum tipo de contexto social e se um primeiro conflito foi absolutamente resolvido, com Cary finalmente encontrando sua “verdadeira casa”, o tipo de vida que será experimentado ali dentro, a natureza dessa convivência doméstica não se mostra claramente e no fundo não faz parte do conjunto temático do filme. O que sabemos com certeza é que a trajetória de transformação iniciada por Cary se efetivou, ela agora é outra, inserida em uma nova vida, ainda que não tenhamos certeza absoluta de que tipo de vida será essa.



Figura 61



Figura 62

## CONCLUSÃO

Falar em uma conclusão me causa a impressão de que deveríamos apontar uma chave final de compreensão para o filme, um elemento definitivo que se revelasse um orientador ideal em nossa relação com a obra. É evidente que não é isso que eu busco aqui, nem foi meu esse meu objetivo ao longo do trabalho. O que espero ter sido capaz de fazer é mostrar como através de postulados elaborados em um momento histórico determinado, que acabaram determinando a definição de um tipo de gênero narrativo, o discurso do filme é capaz de se organizar para elaborar a composição de suas próprias mensagens, a apresentação de suas próprias tensões.

Muitos dos ingredientes para a elaboração desse discurso são descendentes diretos dessa tradição específica e o filme não se furta em aderir com vigor a grande parte das estratégias tipicamente melodramáticas. Entretanto, através da elaboração de um enredo em que a própria encenação é colocada no centro temático da história, a trama do filme se torna mais complexa e os valores morais estão presentes numa apresentação mais convidativa a uma adesão racional do que apenas afetiva. Essa diferença pode ser fruto da experiência de Douglas Sirk nos palcos alemães ou de sua pretensa orientação política de esquerda, visando um esclarecimento das estruturas dos espetáculos. Pode também ser compreendida como o sinal de uma mudança dentro do próprio modo de produção hollywoodiano, mais afeito a jogos de linguagens e a uma maior elaboração da relação espectador/encenação.

De qualquer forma o que se sobressai para mim é a sofisticação e o domínio narrativo da história, sua beleza, seus aspectos emocionantes. Vendo e revendo o filme diversas vezes, ficamos inevitavelmente impressionados diante de determinadas cenas, abismados com o nível de controle formal presente por um lado, mas também pelo impacto de momentos como o primeiro beijo do casal, o abraço em frente à janela, a chegada da televisão na sala de Cary, e vários outros. Foi orientado por essa admiração que me debrucei sobre o filme, no fundo em uma tentativa de compreender um pouco melhor o que nele me cativava, de onde nasce o prazer em se assistir a uma história contada através de sons e imagens. Um desejo bastante básico, mas que através das ferramentas que vamos adquirindo ao longo do tempo torna-se mais e mais complexo e, por isso, ainda mais interessante.

## BIBLIOGRAFIA

BALTAR, Mariana. *Moral deslizante: releituras da matriz melodramática em três movimentos*. XV Compós, 2006. Bauru.

BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In. RAMOS, Fernão Pessoa (Org.) *Teoria contemporânea do cinema – volume II: documentário e narrativa ficcional*. São Paulo: Editora SENAC, 2005. pp. 277-301.

BRAGANÇA, Maurício de. *Melodrama: notas sobre a tradição/tradução de uma linguagem revisitada*. ECO PÓS – v 10, n. 2. Rio de Janeiro, 2007.

BROOKS, Peter. *The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, melodrama, and the mode of excess*. Nova York: Columbia University Press, 1995.

BROWNE, Nick. O espectador-no-texto: a retórica de No tempo das diligências. In RAMOS, Fernão Pessoa (Org.) *Teoria contemporânea do cinema - volume II: documentário e narrativa ficcional*. São Paulo, Editora SENAC, 2005. pp. 229-249.

COOK, Pam (Org). *The cinema book*. Londres: British Film Institute Publishing, 1985.

FASSBINDER, Rainer Werner. Imitation of life: On the films of Douglas Sirk. In. TOTBERG, Michael; LENSING, Leo (Org). *The anarchy of the imagination: interviews, essays, notes*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1992. pp. 77-90.

HAYWARD, Susan. *Cinema studies: the key concepts*. Londres: Routledge, 2006. pp.236-248

MULVEY, Laura. *Visual and other pleasures*. Bloomington: Indiana University Press, 1989. pp. 47 – 51.

\_\_\_\_\_. Notes on Sirk and melodrama. In GLEDHILL, C. (Org). *Home is where the heart is: studies in melodrama and the woman's film*. Londres: British Film Institute Publishing, 1987. pp. 75-83.

SKVIRSKY, Salomé Aguilera. *The price of Heaven: remaking politics in All that Heaven allows, Ali: fear eats the soul, and Far from Heaven*. Cinema Journal, Spring, 2008

XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003

## FICHA TÉCNICA

Título original: *All that heaven allows.*

Título em Português: *Tudo o que o céu permite.*

País: EUA.

Duração: 89 minutos.

Ano: 1955

Bitola: 35 mm

Janela: 1: 2

Cromia: colorido (Technicolor)

Direção: Douglas Sirk

Roteiro: Peg Fenwick

Elenco Principal:

Jane Wyman (Cary)

Rock Hudson (Ron)

Agnes Moorehead (Sara)

Conrad Nagel (Harvey)

Virginia Grey (Alida)

Charles Drake (Mick)

Gloria Talbott (Kay)

William Reynolds (Ned)

Jacqueline de Wit (Mona)

Donald Curtis (Howard)

Produção: Ross Hunter

Direção de Fotografia: Russell Metty

Som: Leslie I. Carey e Joe Lapis

Montagem: Frank Gross

Música Original: Frank Skinner

Direção de Arte: Alexander Golitzen e Eric Orbom

Figurinos: Bill Thomas

Produtora: Universal International Pictures