

O CINEMA DE LÁGRIMAS E A CRÍTICA DE CINEMA¹

Luiz Gustavo Vilela Teixeira²

RESUMO

Em *Cinema de Lágrimas*, filme para a TV que celebra os centenário da exibição dos irmãos Lumière, Nelson Pereira dos Santos parte do livro de Silvia Oroz sobre o melodrama para fazer um mergulho neste que é um dos gêneros mais importantes para a constituição da ficção latino-americana. A metalinguagem desta obra, porém, vai além do diálogo com o gênero ou os filmes. *Cinema de Lágrimas* é um filme sobre crítica de cinema e como ela é a modalidade capaz de reabilitar o melodrama articulando com a razão de sua popularidade e sua função social. Para compreender como o filme faz essas operações de sentido este artigo parte dos escritos de Oroz a colocando em perspectiva com a própria obra além de autores como Salles Gomes, Bernardet, Bazin, Benjamin, Xavier e Hall.

Palavras-chave: Melodrama; Cinema de Lágrimas; Crítica de cinema; Silvia Oroz; Nelson Pereira dos Santos.

ABSTRACT

In *Cinema de Lágrimas*, film for television that celebrates the centenary of the showing Lumière brothers, Nelson Pereira dos Santos starts from the book of Silvia Oroz on the melodrama to a dip in one of the most important genera for the constitution of the Latin-American fiction. The metalanguage of this work, however, goes beyond the dialogue with the genre or the movies. *Cinema de Lágrimas* is a film about film criticism and how it is the modality able to rehabilitate the melodrama articulating it with the reason for its popularity and its social function. To understand how the film makes these sense operations this article starts with the writings of Oroz, considering her in a perspective with her own work the work itself as well as authors such as Salles Gomes, Bernardet, Bazin, Benjamin, Xavier and Hall.

Keywords: Melodrama; Cinema de Lágrimas; Film criticism; Silvia Oroz; Nelson Pereira dos Santos.

"Dois clichês produzem riso. Cem, comovem"
Umberto Eco

A sequência de abertura de *Cinema de Lágrimas* — filme de Nelson Pereira dos Santos encomendado pelo British Film Institute em comemoração dos 100 anos da exibição mítica dos Irmãos Lumière, convencionado como o nascimento do cinema, em 1995 — se encerra com Rodrigo, personagem de Raul Cortez, jogando

¹ Recebido em 17/08/2016.

² Universidade Tuiuti do Paraná. luizgvt@gmail.com

champanhe em um punhado de jornais espalhados pelo chão. As manchetes envolvem a unanimidade das críticas negativas ao seu mais recente trabalho, uma peça chamada *Amor*. Há pouco espaço para interpretação. A crítica jornalística é colocada ao rés do chão como um exercício indigno e aquém das pretensões dos artistas verdadeiros.

Acontece que *Cinema de Lágrimas* é baseado no já clássico estudo de Silvia Oroz (1992), *Melodrama - O Cinema de Lágrimas da América Latina*, que parte justamente do espaço deixado pela crítica sobre o melodrama, gênero considerado menor. O livro parte do vazio deixado pelos grandes pensadores do cinema que preferiram romper radicalmente com o melodrama, alienando o público no processo, ao invés de usar as estruturas constitutivas deste gênero para daí criar sua arte. Já no prefácio do livro Cristovam Buarque escreve que:

Um dos paradoxos da história da cultura brasileira é o fato de que o povo deixou de ir ao cinema, a partir do dia em que os cineastas passaram a analisar de forma realista a tragédia do povo brasileiro. A esquerda trouxe o povo para a tela e expulsou-o dos cinemas. Mas é um paradoxo com explicação.

O povo foi considerado como tema, mas desconsiderado como beneficiário. O cinema passou a servir na defesa dos interesses do povo, mas deixou de servir a sua principal função: a emoção do povo que vai ao cinema, nas poltronas e não na tela. O povo deixou de ir ao cinema porque não encontrava emoção em assistir aos filmes. (BUARQUE, *apud* OROZ, 1992, p. 11).

Existe uma série de motivos, dos mais prosaicos aos mais elevados, que fazem com que críticos e cineastas tenham rejeitado o melodrama tão veementemente. O primeiro deles, aponta Oroz, envolve o fato deste gênero ser tipicamente burguês, reforçando seu conservadorismo, herança aristocrática que permeia toda a produção popular pré melodramática (como folhetins, óperas e teatro de variedades). Esta é uma crítica de origem marxista, ainda que seja uma leitura equivocada de Marx:

Esta interpretação, dirigida ao conteúdo conservador da novela de folhetim, influenciou as análises posteriores do melodrama. Nestas, não se considerou que a justa observação de Marx correspondia a um contexto de incipiente desenvolvimento do antecedente, que hoje se conhece como cultura de massas, cujos meios de produção característicos do século XX não eram conhecidos. Por outro lado, essa interpretação possibilitou a caracterização de "alienante" a que foi condenado o melodrama. (OROZ, 1992, p. 22).

Esta visão criou uma má-vontade de partida da crítica para o melodrama. "A preocupação fundamental recaiu no mal que o gênero traz. Isto determinou que as perguntas e métodos de resposta sobre o mesmo fossem de caráter anti-séptico" (OROZ, 1992, p. 24). O cinema melodramático dialoga com o público, mas a crítica não dialoga com o cinema, evitando funcionar como uma ponte entre um e outro.

Mas há outras questões que tencionam a relação entre o melodrama e a crítica especializada que circundam a questão marxista. Nos anos 60, André Bazin (2014) junto de seus protegidos da *Cahiers Du Cinema* iniciaram uma revolução com o que chamaram de Política dos Autores, transformando o diretor no grande artista do cinema. "Com raras exceções, como as encontradas no cinema italiano, de Visconti a Bertolucci, a tendência do cinema de autor dos anos 1950 e 1960 era ressaltar o divórcio entre o gênero popular e o cinema crítico" (XAVIER, 2003, p. 82). Se esta visão ajuda a sedimentar o cinema como uma arte, por outro lado não faz muito bem para como os melodramas, muito mais atrelados a um paradigma industrial em seu processo de produção, eram recebidos. Afinal, "qualquer manifestação cinematográfica que excluísse o autor não servia" (1994, p. 24), diz Oroz antes de apresentar que a crítica falhava em perceber que "na cultura Medieval e Renascentista, autor e autoridade estão relacionados" (1994, p. 24).

Por fim, um último motivo pelo qual a crítica encontrou problemas para lidar com o melodrama está no ranço que críticos criam ao se depararem com fórmulas repetidas, o que está no centro deste gênero cinematográfico tanto pela produção industrial (roteiros, cenários e atores são reciclados para atender a demanda e baratear os custos) quanto pela identificação com o público.

O conhecimento do futuro, que, supostamente, tiraria o suspense da história, converte-se num elemento de interesse tão forte quanto a própria trama, e com isto está próximo do domínio do futuro do herói/protagonista. Este domínio permite um certo controle/posse sobre a narração, que tende a provocar um registro inconsciente de propriedade de um bem. (OROZ, 1994, p. 36).

Não ajuda nada o fato de que a pleonástica seja uma das características mais fortes, o que deixa um crítico, naturalmente habituado a assistir muitos filmes, com verdadeiro horror diante da obra. Ver o que está sendo dito através da *mise-en-scène* ser repetido pelos diálogos e, depois, pela canção que o casal apaixonado cantará em dueto (e depois novamente na cena seguinte e novamente na sessão seguinte e assim

sucessivamente), de fato, não é salutar. O público, afinal, não assiste tantos filmes quanto um crítico.

No Brasil o melodrama puro é menos presente do que no México ou na Argentina, como nota a própria Oroz. Mas tivemos um cinema puramente popular manifestado nos filmes de cangaço e nas chanchadas, esta última com eventuais flertes mais assertivos com o melodrama, substituído, até 1964, pelo Cinema Novo.

Os quadros de realização e, em boa parte, de absorção do Cinema Novo foram fornecidos pela juventude que tendeu a se dessolidarizar da sua origem ocupante em nome de um destino mais alto para o que se sentia chamada. A aspiração dessa juventude foi a de ser ao mesmo tempo alavancada de deslocamento e um dos novos eixos em torno do qual passaria a girar a nossa história. Ela sentia-se representante dos interesses do ocupado e encarregada de função mediadora no alcance do equilíbrio social. Na realidade esposou pouco o corpo brasileiro, permaneceu substancialmente ela própria, falando e agindo para si mesma. Essa delimitação ficou bem marcada no fenômeno do Cinema Novo. A homogeneidade social entre os responsáveis pelos filmes e o seu público nunca foi quebrada. O espectador da antiga chanchada ou do cangaço quase não foram atingidos e nenhum novo público potencial de ocupados chegou a se constituir. (SALLES GOMES, 1923, 102-103).

Os cinemanovistas foram celebrados pela crítica pela postura combativa. Mas o desejo desses jovens cineastas era dialogar com o grande público, e não apenas defender seu interesse. Cabe especular se essa quebra entre os dois movimentos cinematográficos parece surgir de uma falha da crítica da época de tentar entender os gêneros populares como representação e o que essa representação significa para a sociedade, o que poderia conciliar o Cinema Novo e o público.

O dever do crítico, porém, não envolve má-vontade de partida para com nenhum filme ou gênero. A popularidade, nos lembra sempre Walter Benjamin, é uma questão central para o cinema pelo seu custo e modo de produção.

Nas obras cinematográficas, a reprodutibilidade técnica do produto não é, como no caso da literatura ou da pintura, uma condição externa para sua difusão maciça. A reprodutibilidade técnica do filme tem seu fundamento imediato na técnica de sua produção. Esta não apenas permite, da forma mais imediata, a difusão em massa da obra cinematográfica, como a torna obrigatória. A difusão se torna obrigatória por que a produção de um filme é tão cara que um consumidor, que poderia, por exemplo, pagar um quadro, não pode mais pagar um filme. O filme é uma criação da coletividade. (BENJAMIN, 1985, p. 172).

Em entrevista à revista Trama, Silvia Oroz comentou sobre como a crítica não deveria rejeitar um gênero por princípio:

Acho que qualquer pessoa que reprove uma arte, como o cinema, por exemplo, está mal da cabeça. Condenar isto ou aquilo, não leva a nada. O melodrama é uma forma que — do seu modo — exerce um tipo de pressão sobre a vida social. O mérito dos primeiros estudos culturais foi enxergar em manifestações de origem popular — neste caso, o melodrama — formas válidas de cultura e à altura de qualquer outra. Grandes teóricos culturais viram essa legitimidade no melodrama, como o jamaicano Stuart Hall, o colombiano Jesus Martín-Barbero e o argentino Néstor Garcia Canclini. Afinal, os melodramas cinematográficos entravam, de fato, na vida íntima de milhões de mulheres latino-americanas. (OROZ, 2016).

É apropriado que Oroz tenha mencionado Hall. Seus trabalhos foram mais sobre o processo comunicacional de uma forma mais ampla do que sobre cinema mais especificamente. Para ele, um fato precisa primeiro ser transformado em uma narrativa para depois se transformar em discurso e, então, em prática social.

Uma vez concluído, o discurso deve então ser traduzido - transformado de novo - em práticas sociais, para que o circuito ao mesmo tempo se complete e produza efeitos. Se nenhum 'sentido' é apreendido, não pode haver 'consumo'. Se o sentido não é articulado em prática, ele não tem efeito. (HALL, 2003, p.354).

A afirmação de Hall dialoga diretamente com a proposição de Oroz sobre a popularidade do melodrama, o que envolve o reforço de uma visão de mundo conservadora, alvo de preconceito da crítica:

O melodrama desenvolve os mitos da sociedade judaico-cristã e patriarcal, e, através dessa forma cultural, o público confirma a ideia de mundo assimilada. Significa que a necessidade do expectador, no sentido da reafirmação de seus valores, não é frustrada. Dessa maneira, a ausência de novos valores ou, ainda, de outros valores faz com que o espectador não entre em crise com aqueles já assimilados. Suas referências continuam de pé. (OROZ, 1994, p. 38).

O que não aconteceu aqui foi a intromissão da crítica de cinema que deveria intermediar essa representação, como nos lembra Bazin (2014): "A função do crítico não é trazer numa bandeja de prata uma verdade que não existe, mas prolongar o máximo possível, na inteligência e na sensibilidade dos que o leem, o impacto da obra de arte". Quem conseguiu olhar para o melodrama e alcançar este prolongamento foi justamente Silvia Oroz.

Voltemos a *Cinema de Lágrimas*, o filme de Nelson Pereira dos Santos. Depois de demonstrar com gestos o que pensa sobre as críticas que apenas julgaram

sua obra em um eixo que se alterna entre "bom" e "ruim", Rodrigo, o personagem de Cortez, parte em uma busca pelo filme, provavelmente um melodrama mexicano, que teria feito sua mãe se suicidar. Este é um movimento que liga o melodrama ao eixo de representação da narrativa à ação como prevê Hall, o que quer dizer que o filme parte do estabelecimento da força do melodrama.

Rodrigo parte rumo à Cinemateca da Universidade do México junto de Ives, personagem enigmático vivido por André Barros. Ele é um pesquisador que faz às vezes de assistente e guia de Rodrigo pelos vários títulos do cinema clássico mexicano. O cinema funciona como uma porta para seu passado e lhe dará a narrativa que lhe reconciliará com seu passado.

Tanto a relação de Rodrigo com sua mãe, vivida em *flashbacks* por Christiane Torloni, quanto a de Rodrigo com Ives — há forte tensão sexual de Rodrigo para Ives — são manifestações de clichês narrativos dos melodramas. Mais especificamente, a personagem de Torloni é a mãe que se sacrifica para a felicidade e prosperidade do filho e a paixão de Rodrigo e Ives, por não ter respaldo na tradição judaico-cristã, só pode terminar em morte ou renúncia. É uma das formas que Pereira dos Santos encontra para dizer que o cinema trata da vida.

Mas há um outro plano de significados que envolve a dinâmica dentro da sala de cinema. Rodrigo se coloca na primeira fileira e se deixa inundar pelos filmes, chegando a exclamar "ah!, o preto e branco", num misto de nostalgia e admiração pela forma como o P&B ajuda a delinear formas e criar ambientes de pura luz e sombra, uma característica essencial do cinema. Ives, ao contrário, se coloca ao fundo fazendo o trabalho de confrontar os filmes com o pensamento crítico sobre eles. O texto de Oroz, roteirista, aparece ainda antes deles verem o primeiro filme, quando Ives comunica Rodrigo que separou os filmes por temas, logo ficando claras as categorias exploradas pela pesquisadora em seu livro: "o amor, a paixão, o incesto e a mulher" (OROZ, 1994, p. 48).

No livro, deste momento em diante, cada uma desses sub-gêneros será detalhado com a evocação de suas origens, representação social e o tipo de impacto cultural causado, além de diversos títulos com exemplos. Não é coincidência que as falas de Ives durante as projeções pareçam tiradas do livro de Oroz. Elas estão lá para cumprir a função da crítica já apontada na máxima de Bazin, operando como descreveu muito apropriadamente Jean-Claude Bernardet:

Criticar é pôr a obra em crise. E pôr em crise a relação da obra com outras obras. A relação do autor com a obra. A relação do espectador com a obra. A relação do crítico com a obra. É criar em torno de uma obra uma rede de palavras incertas, inseguras, hipotéticas, sem a menor esperança nem o menor desejo de chegar ao certo ou a qualquer verdade ou conclusão. Mas com a esperança e o desejo de que essa constelação possa detonar significados potenciais na obra e nas suas relações múltiplas. E sem o menor desejo de convencer, nem o diretor, nem o espectador. Mas problematizar. Pôr em crise é também pôr em crise o texto crítico. O texto colocando-se como uma hipótese, uma flutuação, uma problematização, um desvendamento. (BERNADET, 1986)

Se não é uma obra que é colocada em crise através das falas de Ives, vemos o movimento da grande crítica acadêmica, que separa um recorte da realidade para colocar em perspectiva. No caso de Oroz e seu *doppelgänger*, Ives, o cinema melodramático latino é colocado em crise diante de seu contexto sócio-cultural que busca representar e emocionar (se as lágrimas não fossem importantes não estariam presentes nos títulos do livro e filme).

Em certo momento das sessões Ives diz que o "melodrama é o veículo de massa mais eficiente por transferir ao cotidiano uma dimensão heroica", querendo dizer que os dramas da vida diária ganham reflexo nas histórias contadas na tela grande. Voltemos a Hall: a vida se torna narrativa para se transformar em ação e, novamente, se transformar em narrativa em um ciclo constante e eterno. É essa compreensão que falta a Rodrigo que, em seguida, lhe responde: "tudo bem, mas minha mãe nunca pensou nisso, nem as minhas tias".

Pensar é, de fato, diferente de sentir. Ao espectador do melodrama só é pedido que sinta. Pensar é a função do crítico. A mãe de Rodrigo sentiu ao se ver representada na tela, o que a levou a suicídio como forma de salvar o filho de seus pecados. Mas essa conexão entre vida e representação só é possível através da crítica. Afinal, como nos lembra Bernardet, "o crítico proporciona uma maior penetração sensível no mundo complexo da arte" (2011, p. 48). O que se dá através do que ele chama de verbalização. Mesmo a crítica precisa se tornar discurso, portanto:

A verbalização tem como função última fazer sentir ao leitor que o crítico atingiu a experiência do criador, e dar-lhe a impressão que ele próprio se aproxima desta experiência através do texto crítico. O crítico se torna um sacerdote que abre ao leitor-espectador os arcanos da obra-mistério. O leitor-espectador deve reencontrar no crítico a sua

própria atitude, só que ampliada. O crítico é um prolongamento/lente-de-aumento do leitor-espectador. (BERNARDET, 2011, p. 48-49).

Essa é a função que Ives exerce ao apontar para Rodrigo como o melodrama se articula em relação à tradição moralista burguesa e judaico-cristã. Independente de sua mãe ou tias considerarem toda a história das narrativas ocidentais quando diante de um filme que viram interessadas em verter um pouco de lágrimas. A crítica de Ives leva Rodrigo à reconciliação com seu passado.

Cinema de Lágrimas não acaba quando Rodrigo finalmente assiste a *Arminho Negro* (1953), de Carlos Hugo Christensen, filme sobre uma prostituta que vê seu filho se suicidar quando descobre como a mãe sustenta a casa, que levou a personagem de Torloni, por identificação, ao ato desesperado de tirar sua própria vida, logo depois de descobrir sobre o mistério envolvendo Ives. Mas Pereira dos Santos, que já havia feito uma justa reabilitação da crítica ao longo do filme, tem uma última carta guardada na manga para antes do filme terminar.

Saindo da sala onde viu *Arminho Negro* e ainda abalado, Rodrigo vai para uma sessão de *Deus e o Diabo Na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha — marco do Cinema Novo ao lado de *Rio 40 Graus* (1955) do próprio Nelson Pereira dos Santos. O personagem de Raul Cortez chega já na parte final, a Rosa de Yoná Magalhães aos beijos com o Corisco de Othon Bastos que, por sua vez está prestes a ser morto pelo Antônio das Mortes de Maurício do Valle. É aí que as lágrimas contidas a duras penas durante a exibição de *Arminho Negro* finalmente rolam pelo seu rosto.

Pereira dos Santos aponta o melodrama dentro da estrutura de um dos baluartes do Cinema Novo fazendo, através do cinema, a ponte que os críticos não conseguiram ou não puderam, ampliando o pensamento de Paulo Emílio Salles Gomes (que admitia que o Cinema Novo era recente demais para ser apreendido em sua totalidade): "[O Cinema Novo] Nunca alcançou a identificação desejada com o organismo social brasileiro, mas foi até o fim o termômetro fiel da juventude que aspirava ser intérprete do ocupado" (1982, p. 104).

É este o ato final de um filme que nasceu de uma crítica (o livro de Silvia Oroz), por sua vez motivada pela ausência de pensamento crítico legitimando o melodrama, e trata o cinema como possível apenas pelo viés da crítica. Assim, *Cinema de*

Lágrimas vai um passo além e dá sua própria contribuição ao pensamento cinematográfico.

REFERÊNCIAS

ARMINHO Negro. Direção: Carlos Hugo Christensen. Produção: Gori Muñoz. Intérpretes: Enrique Abeledo, Roberto Escalada, Gloria Ferrandiz, Aurelia Ferrer entre outros. Roteiro: Rafael Maluenda e Pedro Juan Vignalle. Música: Julián Bautista. Argentina: Argentina Sono Film S.A.C.I. 1953. (104 min).

BAZIN, André. **O Que É Cinema?** São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na Era da Reprodutibilidade Técnica in. **Obras Escolhidas** - Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

BERNARDET, Jean-Claude. **Trajetória crítica**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BERNARDET, Jean-Claude. Sem título. In: CAPUZZO, Heitor (coord). **O cinema segundo a crítica paulista**. São Paulo: Nova Stella, 1986.

BUARQUE, Cristovam. Prefácio. In: OROZ, Sílvia. **MELODRAMA** - O Cinema de Lágrimas da América Latina. Rio de Janeiro: Rio Fundo Editora, 1992.

CINEMA de Lágrimas. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Alejandro Clancy, Roberto Feith, Laura Imperiale, Hilton Kauffmann, Bob Last e Colin MacCabe. Intérpretes: Cosme Alves Neto, André Barros, Raul Cortez, Jorge Luís Hidalgo, Sílvia Oroz, Patrik Tannus, Christiane Torloni e Ivan Trujilo. Roteiro: Sílvia Oroz e Nelson Pereira dos Santos. Música: Paulo Jobim. Rio de Janeiro: Riofilme/Sagres Filmes (Brasil vídeo)/absolut MEDIEN (Alemanha). 1995. DVD (57 min). Baseado no livro "Melodrama - O Cinema de Lágrimas da América Latina" de Sílvia Oroz.

DEUS e o Diabo na Terra do Sol. Direção: Glauber Rocha. Produção: Jarbas Barbosa, Luiz Augusto Mendes e Glauber Rocha. Interpretes: Geraldo Del Rey, Yoná Magalhães, Maurício do Valle, Othon Bastos e outros. Roteiro: Glauber Rocha e Walter Lima Jr. Música: Sérgio Ricardo. Rio de Janeiro: Copacabana Filmes. 1964. (120 min).

HALL, Stuart. Codificação/Decodificação, in: **Da diáspora: identidades e mediações culturais**, Belo Horizonte: EDUFMG, 2003.

OROZ, Sílvia. **MELODRAMA** - O Cinema de Lágrimas da América Latina. Rio de Janeiro: Rio Fundo Editora, 1992.

OROZ, Sílvia. **Sílvia Oroz, ou o cinema de lágrimas que explica o amor e dá sentido à vida**. In. DI COLA, Flavio. Entrevista para a revista Trama. Disponível em <<http://revistaadmmade.estacio.br/index.php/trama/article/viewFile/1774/848>>.

Acesso em 05/02/2016.

RIO 40 Graus. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Mario Barros, Ciro Freire Cúri, Louis-Henri Guitton, Nelson Pereira dos Santos e outros. Interpretes: Jece Valadão, Roberto Bataglin, Modesto De Souza, Ana Beatriz, Glauce Rocha, Claudia Morena e outros. Roteiro: Nelson Pereira dos Santos. Música: Radamés Gnattali. Rio de Janeiro: Equipe Moacyr Fenelon. 1955. (100 min).

SALLES GOMES, Paulo Emílio. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. Rio: Paz & Terra, 1982

XAVIER, Ismail. Melodrama ou a sedução da moral negociada, in **O olhar e a cena**. São Paulo: CosacNaify, 2003, pp. 85-100.