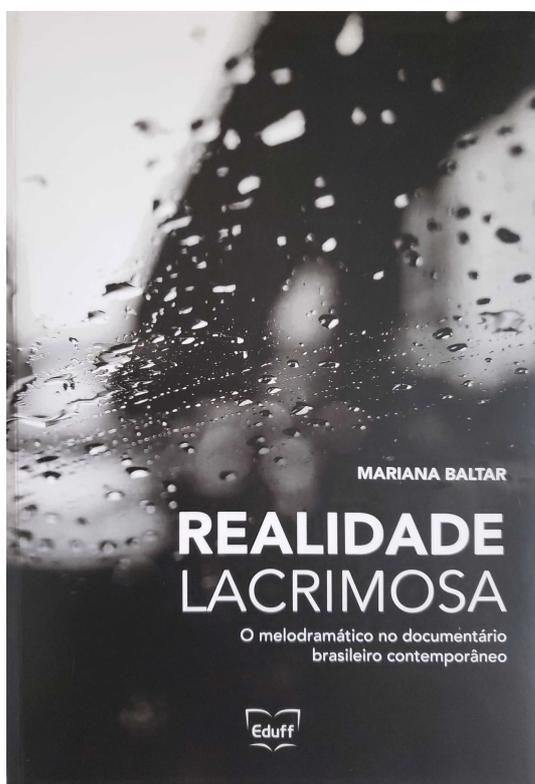


Sobre Mariana Baltar: *Realidade lacrimosa: o melodramático no documentário brasileiro contemporâneo*. Niterói-RJ: Eduff – Editora da Universidade Federal Fluminense, 2019, 314 pp, ISBN: 978-85-228-1197-7.

Por Flávia Cesarino Costa* e Laís Torres Rodrigues**



A imaginação melodramática nos documentários

O livro de Mariana Baltar, lançado em 2019, é fruto de sua tese de doutorado defendida em 2007, orientada por João Luiz Vieira na Universidade Federal Fluminense. Suas reflexões vinham sendo largamente publicizadas nos doze anos que antecederam sua publicação, já que suas originais hipóteses sobre as relações entre a chamada imaginação melodramática e documentários brasileiros são pioneiramente desenvolvidas, num trabalho que

articula de forma frutífera e didática dois ramos do campo cinematográfico que normalmente não são relacionados pelos estudos de cinema: o melodrama e o documentário. Tão acertadas são suas hipóteses que Baltar menciona, na introdução e na conclusão do livro, a confirmação de suas proposições em outros documentários brasileiros, lançados entre 2007 e 2019. Em seu grupo de pesquisa NEX – Núcleo de Estudos do Excesso, a autora vem expandindo suas pesquisas para narrativas audiovisuais que utilizam estratégias de engajamento sentimental e sensorial do espectador.

O livro é uma obra bastante completa, que apresenta um olhar original para o tema, consolidando um saber sobre o melodrama e jogando suas luzes, principalmente o conceito de imaginação melodramática, cunhado por Peter Brooks, sobre produtos documentários que procuram o engajamento do espectador em chave emocional. Baltar cria, com minúcia e cuidado na mistura, um novo olhar sobre o audiovisual brasileiro.

Baltar parte de dois campos teóricos aparentemente distintos e distantes — o melodrama, recém-valorizado nos estudos contemporâneos do audiovisual, mas por muito tempo considerado de pouco valor, e o documentário, tradicionalmente considerado “mais sério” — e tece um entrelaçamento a partir de documentários recentes à época da análise. São eles: *Ônibus 174* (José Padilha, 2002), *Um Passaporte Húngaro* (Sandra Kogut, 2001), *Peões* (Eduardo Coutinho, 2004), *A Pessoa é para o que nasce* (Roberto Berliner, 2004), *Estamira* (Marcos Prado, 2004) e *Edifício Master* (Eduardo Coutinho, 2002). Seu livro ancora o leitor em dois campos: o da “imaginação documental” e o da “imaginação melodramática”, não sem antes mencionar em sua introdução os conceitos-guias a serem trabalhados. A primeira contextualização histórica se dá ao mencionar o “caso antigo” do melodramático nos documentários estadunidenses dos anos 30 aos anos 50, os então chamados *documentary melodramas*; nesta subseção, Baltar consegue, a partir de uma reflexão sobre esses filmes, sintetizar uma das ideias chave do livro: “A matriz do melodrama aparece, portanto, para firmar um processo de engajamento com esses personagens para que justamente se reforce, assim, a presentificação do público no privado, tangenciando, dessa maneira, as questões vinculadas a uma certa hipertrofia do privado na contemporaneidade” (21).

Realidade Lacrimosa, além de analisar os já citados documentários numa lógica melodramática, tem como contribuição, também, inserir o campo do

melodramático no contemporâneo, extrapolando as análises dos produtos audiovisuais para um evidenciamento do melodrama como uma reconfiguração “do estatuto do privado” (23). Baseando-se na tese de Richard Sennett, Baltar entende que o “resultado dessa confusão entre vida pública e vida íntima é a valorização desta última como esfera de autenticidade, gerando assim uma lógica de troca de intimidades que funciona como mecanismo e símbolo mais autêntico de interação”. Que outra estrutura narrativa poderia acompanhar uma era que supervaloriza a esfera íntima, senão o melodrama? Que outra estrutura e imaginação poderia estar impregnada nos produtos audiovisuais mais diversos — até aqueles mais distantes da noção “consensual” do que é melodrama — senão ele próprio? Como bem lembra Baltar ao visitar Brooks, as “narrativas da matriz popular [...] vinculam-se ao contexto de um mundo instável, dessacralizado, onde a gerência da vida privada e pública já não mais se faz através das instâncias centralizadoras” (102). Brooks se refere ao início da modernidade e à nova organização social a partir das revoluções burguesas, mas o imaginário configurado neste contexto estende-se ao mundo contemporâneo, portador de instabilidades e ainda mais dessacralizado, no qual prossegue a dissolução de instituições centralizadoras —com o adendo de outras ansiedades geradas nas atualizações contemporâneas do capitalismo.

A partir de uma reflexão sobre os cânones dos estudos do melodramático —Brooks, Elsaesser, Mulvey— Baltar constrói sua argumentação partindo de uma contextualização do melodrama no audiovisual e no campo teórico, num primeiro contexto desvalorizado e só depois objeto de interesse, até chegar no instrumento conceitual de Peter Brooks: “O conceito de imaginação melodramática amplia as possibilidades de reflexão sobre as narrativas, pois as faz atravessar gêneros e diz respeito a modos e percepções do mundo que se remetem a uma experiência da modernidade ocidental, da instauração e crescente intensificação de uma sociedade laica e de mercado” (98).

Baltar recorre também a Paula Rabinowitz, com a ideia de “contrato sentimental” e “retórica da sentimentalidade”, conceitos que a autora afirma se aproximarem muito da tese de imaginação melodramática de Brooks. Ambas as teorizações estão relacionadas a “uma economia expressiva que se vincula ao lugar social da esfera (e das expressões) de sentimento e da vida privada no contexto do projeto de modernidade a partir do final do século XVIII e ao longo do século XIX” (161). Por isso, a questão do melodramático pode ser entendida, a partir desses autores, como percepções do mundo e, para cada indivíduo, percepções de si próprio, por meio da “valorização da vida privada, do cotidiano, em que as instâncias da intimidade e da moral parecem cada vez mais centrais como reguladoras da vida social” (95).

Como método de análise dos documentários, Mariana Baltar desenvolve três categorias de organização do modo do excesso para reconhecer, nas obras, a presença dialógica melodramática. Chamando-os “modos de tessitura do excesso”, Baltar aponta que a *antecipação*, a *simbolização exacerbada* e a *obviedade* são elementos pelos quais podemos analisar narrativas audiovisuais em busca de traços da imaginação melodramática, e é por meio dessa categorização que a autora vai discorrer sobre os filmes em capítulos distintos. E, para além desses conceitos, a autora desenvolve também, a partir de Brooks, a ideia da *pedagogia das sensações*, um recurso de reiterações estéticas e narrativas dos filmes (estes modos de tessitura do excesso) que visa engajamento, assimilação e, mais importante, a emoção do público em relação ao produto fílmico. Esta maneira de contar e de envolver o espectador, ao “ensinar com o coração”, faz parte de como é possível manipular os usos do excesso em diversos filmes e, entre eles, os documentários brasileiros dos anos 2000.

As análises de *Ônibus 174*, *Um Passaporte Húngaro* e *Peões* se dão no capítulo cuja ideia principal é vinculá-los à *memória*. Cada dimensão dessas

lembranças é analisada de modo intrafílmico, mostrando as diferenças de tratamento em cada trabalho. E, como forma de inserir o melodramático na discussão, Baltar resgata a ideia da dicotomia entre privado e público na estrutura dos melodramas, e os posiciona sobre a questão da memória; a discussão torna-se, portanto, a tensão entre lembranças privadas e memórias coletivas. Já as análises de *A Pessoa é para o que nasce*, *Estamira* e *Edifício Master*, feitas no capítulo seguinte, trazem a ideia de reforço do vínculo entre intimidade e negociação em cada obra. Nele, Baltar trabalha a ideia de *pacto de intimidade*, “um pacto que se estabelece entre o ator social (aquele que irá se configurar em personagem na instância do filme), o/a diretor(a) e a equipe (visível ou não na narrativa) e o/a espectador(a)”, e reforça seu uso como recurso de autenticidade e legitimidade ao produto do documentário, como um discurso sóbrio do real. Assim, a autora cita as considerações de Norbert Elias (1994) sobre a sociedade contemporânea para adensar a discussão da hipertrofia do privado e da valorização da intimidade. E argumenta que “uma certa tendência do documentário brasileiro dos anos 2000 coloca em cena um processo de diálogo com a imaginação melodramática [...] Um diálogo não de adesão, mas de atravessamento, que acaba por operar deslizamentos de uma moral estabelecida” (144).

Todos os seis documentários escolhidos têm em comum serem “documentários de personagens”, mas que trazem em si discussões de ordem política e social, questionando algum(ns) aspecto(s) da vida pública. São assim, portanto, documentários de ordem íntima que têm suas argumentações e teses narrativas reverberadas na esfera social brasileira.

Baltar trabalha, assim como o melodrama, com dicotomias. Tensiona o privado e o público, o documental “objetivo” e o melodramático “performático”, a invisibilidade e a visibilidade (dos personagens dos documentários), contenção e excesso, lembranças privadas e memória coletiva... Estes conceitos, embora

diametralmente opostos, aparecem aqui interconectados, indissociáveis: “Duas imaginações que ora orientam nosso olhar narrativizante em direção à percepção da vida como um melodrama —conformando nossa performance como sujeitos nesse sentido; ora, nos compelem à narrativização da vida como um documentário; e, por vezes ainda, mais comumente do que se pensa, a vida como um intenso diálogo dos dois” (37).

Cada capítulo e subseção do livro, embora com direcionamentos específicos, sempre acaba por retomar conceitos anteriormente discutidos, garantido à leitura uma circularidade e reiteração também muito próprias ao tema estudado. Mesmo que tenha separado sua argumentação de maneira mais prática e dicotômica (discutindo a imaginação documental separadamente da imaginação melodramática), ocorre um borramento — para utilizar um termo da própria autora — dessas separações ao longo do livro. A autora retoma suas muitas referências e argumenta, em diferentes pontos do livro, sobre a questão da valorização da intimidade na contemporaneidade, por exemplo. Tal como uma argumentação narrativa de um melodrama, Baltar insere seu ponto de vista em vários momentos de seu texto para corroborar suas ideias, e de maneira fluida, sem parecer forçado ou repetitivo.

Realidade Lacrimosa pode ser entendido como uma obra circularizada, que prova sua tese não só na análise dos documentários escolhidos, mas também nos documentários brasileiros mais atuais que seguem comprovando as conclusões da autora, assim como provando a validade de seus modos de análise.

* Flávia Cesarino Costa é doutora em Comunicação e Semiótica, pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), professora de Teoria e História do Audiovisual no Departamento de Artes e Comunicação da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), autora de diversos artigos e do livro *O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação* (Rio de Janeiro: Editora Azougue, 2005), e pertence ao Cinemídia – Grupo de Estudos sobre História e Teoria das Mídias Audiovisuais, na UFSCar. Email: flavia.cesarino@uol.com.br

** Laís Torres Rodrigues é graduanda em Imagem e Som pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar) e autora do artigo "Do literário ao fílmico: 'A Vida Invisível' e a universalização do discurso a partir do uso do melodrama" na revista *CINEstesia* (São Paulo, USP, n. 1, 2020). Email: lais.torresr@gmail.com