Imaginação Melodramática e o Desencantamento do Mundo: a cotidianização do sentido religioso no melodrama[1]

Artur Felício COSTA[2]
Universidade Federal de Goiás, Goiás, GO

RESUMO

O presente artigo faz uma aproximação entre os conceitos de imaginação melodramática e desencantamento do mundo. O que se pretende é melhor compreender o melodrama, uma das criações estéticas mais importantes do século XIX que ainda vigora na atualidade, sobretudo no cinema hollywoodiano e nas telenovelas, e faz parte do nosso repertório crítico e cultural como uma dimensão inescapável da consciência moderna.

PALAVRAS-CHAVE: cinema; melodrama; imaginação melodramática; desencantamento do mundo.

1. Melodrama e Imaginação Melodramática

À primeira vista é difícil supor que exista qualquer relação entre os conceitos de *imaginação melodramática* e o de *desencantamento do mundo.* Sobretudo pelo fato de pertencerem a diferentes áreas do conhecimento. Todavia, o que se pretende fazer aqui é justamente tangenciá-los, a começar pela definição de ambos, e demonstrar essas possíveis ligações. Estabelecê-las é uma forma de trazer ao centro as expressões de um repertório cultural do ocidente moderno, sem pretender, naturalmente, a totalidade.

Esclarecidos os objetivos deste trabalho, optou-se por começar as reflexões aqui propostas a partir da definição do conceito de *imaginação melodramática*. Para tanto é necessário, anteriormente, explicar a sua derivação e origem.

A adjetivação 'melodramático(a)' deriva do substantivo melodrama. Trata-se de uma forma dramática cuja etimologia designa drama acompanhado por música. Sabe-se que a gênese do melodrama está relacionada à ópera (OROZ, 1999; HUPPES, 2000; THOMASSEAU, 2005); por sua vez, esses termos – ópera e melodrama - eram sinônimos

[1] Trabalho apresentado no GP Cinema do XIII Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

[2] Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Goiás, orientado pelo professor Dr. Lisandro Magalhães Nogueira. E-mail: artur.felicio@gmail.com

no contexto italiano do século XVII. "Daí [o melodrama] passou à França, atingindo então o estágio composicional que veio a conquistar o prestígio e a aceitação que lhe reconhecemos. A forma é popular desde as últimas décadas do século XVIII". (HUPPES, 2000, p.21).

De acordo com Thomasseau (2005), o melodrama pode ser considerado uma das criações estéticas mais importantes do século XIX. Na datação do autor, o período clássico dessa forma dramática vai de 1800 a 1823; no entanto, resistindo à passagem do tempo o melodrama migrou dos palcos teatrais para as telas do cinema e da televisão. A força do seu código, nos aspectos essenciais que o caracterizam, permanece em vigor até na atualidade (BROOKS, 1995; HUPPES, 2000; XAVIER, 2003; THOMASSEAU, 2005).

Nota-se por essas evidências a capacidade de atualização e permanência do melodrama que, certamente, extrapolou suas origens. Ivete Huppes (2000) e Thomasseau (2005) atribuem essa longevidade ao fato do melodrama se demonstrar permissível às mudanças históricas; de se adaptar ao contexto cultural, às convenções sociais e privilegiar uma sintonia com o público; garantias da sua permanência como forma dramática.

Peter Brooks (1995) leva as reflexões sobre a capacidade de adaptação e permanência da estética melodramática mais adiante. Este autor considera que o melodrama tenha extrapolado os limites do gênero para se tornar algo mais amplo, constituindo-se como um imaginário cujas características estéticas permeiam as mais variadas formas de manifestação cultural. Na visão do autor, o "melodrama pertence ao nosso repertório crítico e cultural [...] é uma dimensão inescapável da consciência moderna" (Brooks, 1995, p.vii). Sendo característica do melodrama adaptar-se para permanecer – como se essa forma narrativa possuísse o código genético de Proteu – é necessário dizer que alguns elementos essenciais do seu código não se alteraram com o passar do tempo. Antes de elencá-los, considera-se necessário referenciar alguns aspectos ligados à origem dessa forma dramática.

A pantomima é um gênero teatral de origem romana que está raiz do melodrama (OROZ, 1999; HUPPES, 2000). Esse gênero caracteriza-se pela atuação muda dos atores que investiam em intensas expressões fisionômicas, tanto faciais quanto corporais. Em ordem de se substituir o texto e a fala, o corpo precisava dizer tudo. Essa é uma referência histórica importante, pois o melodrama se caracteriza justamente pelas expressões emocionais intensas e exaltadas que, por sua vez, fazem parte de um mecanismo inerente à estética melodramática que nos conduz à sua essência: *a moral oculta.*

O melodrama, segundo argumenta Ismail Xavier (2003), pertence a uma tradição teatral que privilegia o ilusionismo. Esta tradição fundamenta-se no pensamento do filósofo Denis Diderot (1713-1784), que almejava "um teatro dirigido à sensibilidade por meio da reprodução integral das aparências do mundo, **[**Diderot**]** queria um método de 'dar a ver' as situações, os gestos, as emoções" (XAVIER, p.38-39).

O filósofo francês rejeitava o modelo de teatro centrado na recitação de poesia, apoiado exclusivamente nos efeitos da palavra, como era característico da tragédia francesa clássica. Neste sentido, o ilusionismo funcionava como ponte para a compreensão das experiências humanas.

De acordo com Xavier (2003), esta perspectiva também se insere em um contexto de percepção da arte como 'espelho pedagógico'. Basicamente é a compreensão de que o teatro - e futuramente o cinema em seu período clássico[3] (conforme a teorização do cineasta D. W Griffith, que legitimou e revolucionou o cinema com as suas técnicas no início do século XX) - possuía uma função social moralizante. Desta feita, o melodrama era visto como uma forma narrativa voltada para a ancoragem moral da sociedade. Nesse contexto julgava-se que a construção de peças teatrais com base no ilusionismo tornava mais efetivo o princípio pedagógico do melodrama para a educação do público. Eis aqui, novamente, o despontar de uma de suas características essenciais: *a moral oculta.*

A partir da leitura de Peter Brooks (1995) fica evidente que a representação da realidade no melodrama, turvada pela atmosfera das convenções sociais, esconde em seu interior a verdade em essência – das pessoas, das coisas e do mundo. Esta essência, por sua vez, é altamente polarizada. A realidade na estética melodramática caracteriza-se por uma articulação maniqueísta entre o Bem e o Mal.

O alcance dessa instância espiritual regida pelas forças do Bem e do Mal se deve ao mecanismo do acting out (BROOKS, 1995); ou seja, botar para fora, dar a ver. Como aponta Xavier (2003), o melodrama é afeito às grandes revelações, nada permanece oculto, nada fica sem ser dito.

De acordo com Brooks (1995), é a partir desses *conflitos ético-morais do cotidiano*, representados no melodrama, que recai sobre a trama a justa pressão capaz de separar as fibras, as linhas desse tecido narrativo, garantindo o acesso ao domínio das grandes forças espirituais orientadoras dos caminhos e escolhas humanas. É neste âmbito que a virtude ou a vilania, essência invariável e totalizante das personagens, são reveladas.

3 Cinema clássico, na datação de Xavier (2003), inicia-se em 1908, estabiliza-se nos anos 20 e mantém-se hegemônico como forma narrativa na indústria cinematográfica até o final dos anos 50.

É possível constatar que as personagens do melodrama não possuem densidade psicológica (BROOKS, 1995; HUPPES, 2000; XAVIER, 2003; THOMASSEAU, 2005). Elas se assemelham a fino verniz que revestem uma essência virtuosa ou não; cumprem uma função dramática no desenvolvimento da trama (THOMASSEAU, 2005) e não há espaço para zonas cinzentas de personalidade. Bem e Mal se encontram separados de forma irreconciliável. As histórias são construções maniqueístas voltadas para a revelação da Virtude[4], do Bem, e consequente punição do Mal. Para Brooks (1995), este é o caminho de ressacralização da vida, não sendo coincidência a sua característica personificada, individualizada.

De certa forma, a relação do melodrama com o realismo reflete a compreensão de que o ordinário, o cotidiano, *é um âmbito de significação*. Numa tradução livre, esta relação busca demonstrar que, de alguma forma, 'as nossas vidas importam'. (Brooks, 1995, p. ix).

Não se pode olvidar, para melhor compreensão dessas questões, o cenário de instabilidade social em que se originou o melodrama. Esta forma dramática presenciou as tensões e transformações da Revolução Industrial e Francesa. Por esta razão Peter Brooks (1995) caracteriza o melodrama como uma forma artística pós-Sagrado. Em outras palavras, o autor americano define a Revolução Francesa como o marco epistemológico de uma era em que se liquidou o Sagrado tradicional na forma de suas instituições representativas – a Igreja e a Monarquia. Por esta razão, Brooks (1995) argumenta que o processo de ressacralização se dá por uma via ético-moral no contexto da vida cotidiana.

Segundo este autor, na impossibilidade de conceber o Sagrado de outra forma, este se manifesta na vida pessoal, nos conflitos éticos da vida cotidiana que se revelam e se fazem legíveis, ainda que a partir de uma divisão conflitiva entre o Bem e o Mal. 'O melodrama tenta articular, demonstrar, provar a existência de uma moral universal [...] que se faz presente entre os homens' (Brooks, 1995, p.20).

Peter Brooks (1995) afirma que autores como Balzac e Henry James, ainda que ligados ao realismo na literatura, precisavam do melodrama para apresentar o drama da moral oculta que regem as suas obras. E "na falta de um Sagrado verdadeiro, e na falta de qualquer sistema de crenças, eles continuavam a creditar que o que é mais importante na vida dos homens é o drama ético e as implicações éticas do seu drama psíquico" (Brooks, 1995, p. 20-21).

4 De acordo com Peter Brooks, no melodrama a Virtude aparece como sinônimo de inocência.

No período de maior prestígio do melodrama, no século XIX, os melodramaturgos nutriam uma auto-imagem de educadores do público. Como foi dito por Thomasseau (2005), essa forma dramática sempre se fortalecia nos momentos de crise social que favoreciam as divisões radicais de posicionamento e opiniões. No contexto da Revolução Francesa, o que se observa é que o melodrama se articula, desde o princípio, a preceitos morais com fundamentação religiosa.

A fragilização das instituições religiosas durante a Revolução, conforme mencionado por Brooks (1995), foi compensada no palco do melodrama (BROOKS, 1995; THOMASSEAU, 2005). Como exemplo disso, Pixerécourt - proeminente dramaturgo francês que lançou as bases do melodrama canônico - chegou a admitir que se lançou na carreira teatral com ideias religiosas e morais (THOMASSEAU, 2005). Esta impressão é constatada na sequência do relato de Charles Nodier, escritor francês do século XIX, ao dizer que "nesta época difícil, na qual o povo só pode recomeçar sua educação religiosa e social no teatro, existe, na aplicação do melodrama ao desenvolvimento dos princípios fundamentais de qualquer civilização, uma visão providencial" (NODIER apud THOMASSEAU, 2005, p.15). Desse modo, sob a forma da fatalidade ou de um acaso ordenado, os princípios morais e religiosos eram relacionadas a uma ideia de Providência, o Deus do melodrama, por assim dizer (THOMASSEAU, 2005). Naturalmente, por estar inserido em um contexto ocidental – relembrando-se a peculiaridade do melodrama de se adaptar ao contexto cultural em que se insere - essas referências religiosas do melodrama estão relacionadas às raízes judaico-cristãs, hegemônicas no ocidente (WEBER, 2004).

Xavier (2003) critica a postura de Brooks (1995) neste quesito. Ele questiona a construção de um argumento em que o autor americano teria dado um caráter demasiadamente homogêneo para a sociedade francesa pós-Revolução, "como se esta tivesse instituído, numa única virada de página, uma modernidade laica e burguesa que se impôs igualmente a todos." (XAVIER, 2003, p.90).

No entanto, Brooks (1995) deixa claro o processo histórico em que se contextualizou a Revolução Francesa, bem como o seu reflexo no melodrama. A Revolução Francesa, segundo ele, representa a culminância de um processo de dessacralização que teve seu início na Renascensa; passando pelo Cristianismo Humanista e pelo Iluminismo.

Esta instabilidade social (que também é econômica em função da Revolução Industrial), teve reflexo no melodrama e na ancoragem moral que se buscava dar às peças teatrais (Xavier, 2003; Huppes, 2000); assim como interferiu no próprio teatro – em sua

função social - como o pensava Diderot acerca da possibilidade de transformação do sujeito pelas emoções vivenciadas no teatro (Xavier, 2003). Acreditava-se, na época, que "a platéia se acha melhor à saída de um melodrama" (THOMASSEAU, 2005, p.48); adotava-se a perspectiva rousseauniana de pensar a mudança do sujeito pela via da emoção.

Deve-se concordar com Xavier (2003) em um aspecto: ainda que todo um percurso histórico tenha marcado a secularização das instituições sociais na modernidade – e na sociedade francesa pós-Revolução - as mentalidades, não necessariamente, deixaram de se influenciar pela religião e pela cultura judaico-cristã (NEGRÃO, 2005).

A compreensão que aqui se pretende deixar claro é: a liquidação do Sagrado em seu aspecto tradicional na França, conforme argumenta Brooks (1995), foi o contexto de origem e de formação estética do melodrama.

Por sua vez, a estética melodramática se caracteriza primordialmente pelo exagero emocional e gestual, pela hiperdramatização, por uma representação maniqueísta da realidade; pela revelação de uma *moral oculta* centrada na expulsão do Mal, e, por fim, a revelação e reconhecimento da virtude. Essas características, próprias da estética do melodrama (Brooks, 1995), fazem parte da rija estrutura dessa forma dramática. Ainda que as transformações sociais modifiquem as temáticas e histórias do melodrama, que se adapta ao sabor das convenções, esta forma narrativa mantém inalteradas essas características que permanecem e se infiltram, como parte constitutiva de um imaginário, em diferentes formas de expressão cultural. Ou seja, a permanência dessas características, em autores e obras que não se vinculam propriamente ao melodrama, é o que Brooks (1995) usa como argumento para fundamentar o conceito de *imaginação melodramática*.

Dentre essas características, o maniqueísmo talvez seja o núcleo duro do melodrama. É este aspecto, inclusive, que impede Xavier (2003) de demonstrar euforia quanto às possibilidades de essa forma dramática alcançar novos patamares. O autor brasileiro sugere que apesar do melodrama demonstrar a incontestável capacidade de se adaptar e permanecer, aderindo às novas convenções e tecnologias, ele carrega suas fórmulas tradicionais:

> "O salto tecnológico, aliado à experiência já consolidada na expressão imagética das afetações sentimentais, engendrou a nova fórmula, marcando a persistência das polaridades do Bem e do Mal. Com a reciclagem da ficção científica a partir de *Guerra nas estrelas* [1977] [...] *O melodrama encontrou novas tonalidades vítreo-metálicas sem perder seu perfil básico, evidenciando sua adequação às demandas de uma*

> *cultura de mercado ciosa de uma incorporação do novo na repetição*[5]." (XAVIER, 88-89).

Mudança e permanência é uma articulação interessante para se pensar o melodrama. Os substantivos que indicam ação, embora apenas o primeiro indique movimento, podem ser o reflexo de um processo dialético entre a estrutura básica do melodrama (tese) que se choca com as novas convenções sociais (antítese) mas cuja a síntese é um "novo na repetição".

Esta síntese é interessante e, se pensarmos, reflete a própria estrutura do melodrama: após o choque entre o Bem e o Mal não surge uma nova sociedade (como na comédia) e nem mesmo há um reconciliamento com uma ordem Sagrada, superior à humanidade (como na tragédia), mas sim um *reestabelecimento* da ordem (Brooks, 1995). 'Um novo na repetição'. O melodrama é uma forma que, com a sua permanência, acaba por fazer metalinguagem.

Ao se falar em novo na repetição, uma cena de *Batman – O Cavaleiro das Trevas (2008)* é emblemática, sobretudo por ser um diálogo de caráter ontológico.

No topo de um prédio, *Joker*, o Coringa (a representação da insanidade e do Mal em sua plena essência injustificada), domina Batman (a virtude com máscara de anti-herói), enquanto aguarda chegar o momento em que a tripulação de dois barcos distintos (um com prisioneiros e outro com cidadãos livres) apertará o detonador entregue em cada um dos barcos, pelo Coringa, com o poder de explodir o barco alheio.

Coringa aguarda o desenrolar de uma escolha ético-moral; ao final, tanto prisioneiros quanto libertos escolhem não usar o detonador frustrando a tentativa do vilão de corromper as pessoas.

Após a revelação da virtude coletiva, inclusive a de um barco cheio de presos de segurança máxima (que foram os primeiros a jogar fora o detonador que explodiria o barco dos ditos 'cidadãos de bem', que por pouco não fazem uso desse dispositivo), a divisão maniqueísta do melodrama parece ficar instável (criminosos/pessoas más também possuem virtude). Em seguida, Batman derruba o coringa de cima do prédio e o resgata da queda mortal (afinal a virtude não vacila e dá seus sinais).

Nesse ponto-chave acontece o diálogo que aqui interessa para ilustrar o 'novo na repetição':

5 Grifos meus.

Trazido da morte iminente, o Coringa é puxado por Batman, permanecendo de cabeça para baixo - afinal ele é o avesso do Bem - e diz: "Oh...você... você simplesmente não poderia me deixar ir, poderia? *É isso o que acontece quando uma força imparável encontra um objeto imovível* [neste momento a câmera faz uma rotação vertical, colocando o espectador no mesmo nível que o Coringa, em seu domínio]; você é verdadeiramente incorruptível, não é? Você não vai me matar por alguma forma equivocada de integridade, e eu não vou matar você, porque você é simplesmente muito divertido. *Eu penso que eu e você estamos destinados a fazer isto para sempre*".

É o novo na repetição. Embora exista uma amálgama de vícios e virtudes nas pessoas, ainda há o Vício e a Virtude, Bem e Mal, destinados a se enfrentarem no melodrama.

Neste caso, o Bem, representado por Batman, cumpre totalmente sua essência virtuosa quando não admite a morte de seu adversário. Uma leitura possível é a de que, para se compreender o Bem, é preciso que exista o Mal.

Outra interpretação viável, provavelmente mais interessante para este trabalho, é a de que as noções de Bem e Mal fazem parte do mais profundo imaginário social e talvez seja o elemento estrutural que sustenta o conceito de imaginação melodramática de Brooks (1995) - as noções de Bem e Mal que derivam de um imaginário construído por uma cultura judaico-cristã milenar, hegemônica no Ocidente (WEBER, 2004).

Até aqui evidenciou-se o contexto de origem do melodrama, as suas características como forma narrativa, a sua interessante capacidade de adaptação e permanência. Como pontuado ao longo do texto, também foi possível identificar a relação dessa forma dramática com a cultura judaico-cristã e a centralidade conferida, no melodrama, à mensagem moral em histórias que representam, em sua maioria, os conflitos do cotidiano e dramas familiares.

Neste ponto convém ressaltar que a personalização dos *conflitos éticos* no melodrama, a busca por se revelar a existência de uma moral universal no cotidiano, "insistindo-se que por detrás da realidade [...] há um reino onde grandes forças morais são operativas, onde as grandes escolhas dos caminhos da existência precisam ser feitos " (Brooks, 1995, p. 21), sugerem uma íntima relação com o conceito weberiano de *desencantamento do mundo*.

Sendo o desencantamento do mundo um fenômeno histórico e processual, desempenhado tanto pela religião quanto pela ciência, até que ponto a escolha pelo drama ético e cotidiano no melodrama não reflete justamente este processo de desencantamento?

Para seguir adiante com esta problemática é preciso mudar de referencial teórico. Desenvolve-se a seguir uma apresentação do conceito de *desencantamento do mundo* a partir da leitura do sociólogo Antônio Flávio Pierucci (2003) da obra weberiana e do próprio Max Weber (2004).

2. O Desencantamento do Mundo

Para que não fique muito distante o ponto de tangência que se presume existir entre a *imaginação melodramática* e o *desencantamento do mundo*, é preciso evidenciar o papel da vida diária, do *cotidiano*. Já foi mencionado acima o vínculo do melodrama com o realismo, em que o ordinário, os acontecimentos do dia a dia, são representados por se acreditar que retratá-los é demonstrar que 'as nossas vidas importam', possuem um sentido valioso do qual se pode extrair lições.

Por sua vez, o desencantamento do mundo pela religião é justamente o processo de cotidianização do sentido religioso na vida das pessoas. É a retirada da magia, do sacramento, como forma de salvação para se instaurar uma ética religiosa que precisa ser vivenciada no dia a dia. Para não passar muito do ponto e das etapas do raciocínio, convém evidenciar os caminhos dessa síntese.

No capítulo 8 da tese de livre docência de Pierucci (2003), o sociólogo aborda o conceito de desencantamento do mundo a partir da sua presença na obra Economia e Sociedade, de Max Weber, mais especificamente no capítulo em que o sociólogo alemão fala sobre a Sociologia da Religião.

Neste capítulo, Weber faz uma distinção entre a religiosidade dos estratos intelectuais da sociedade e a religiosidade de 'massa'.[6]O que se percebe é que "o recuo da crença na magia está diretamente relacionado ao avanço do intelectualismo no interior das comunidades religiosas" (PIERUCCI, 2003, p.103).

Neste estrato da sociedade, os interesses religiosos são menos materiais e se vinculam mais fortemente à busca por um *sentido*, que revela a necessidade de salvação das

6 Não fica claro se o termo 'massa' é uma apropriação de Pierucci ou se está presente no original, em Weber. De qualquer maneira, o presente autor não concorda com o uso desse termo em virtude da sua pesada carga semântica que, dentre outras coisas, se refere à vulgaridade de gosto de determinada parcela da população, vista como passível de manipulação. (WILLIAMS, 1969; SIGNATES, 2006).

aflições interiores. É reflexo do racionalismo essa necessidade de "compreender o mundo como um cosmo pleno de sentido" (EeS I: 343; E&S II: 505 in PIERUCCI, 2003, p.104).

Entretanto, a religiosidade intelectual capaz de desencantar o mundo (retirar a magia como forma de salvação) é aquela que submete a relação com a divindade aos caminhos da ética. E, segundo Pierucci (2003), é justamente no monoteísmo que se torna definitivo o elo entre religião e ética, sendo que as religiões monoteístas são: o judaísmo, o cristianismo e o islã.

É interessante perceber o seguinte: o Deus único e ético não provoca uma religiosidade nem maior nem menor do que se fosse um deus aético. Entretanto, o Deus ético "terá como característica própria a capacidade de levar o sentido religioso 'para dentro' do dia-a-dia, fora do espaço e do tempo extracotidianos dos ritos religiosos, de sucitar [...] uma verdadeira *condução da vida*, ou seja, uma maneira coerente, duradoura e previsível de agir na vida ordinária" (PIERUCCI, 2003, p.106). De acordo com Weber, o Ocidente moderno é a concretização desse processo de racionalização da ética religiosa (PIERUCCI, 2003).

Esta imagem de mundo ético-religiosa, cuja paleta de cores básicas se encontra nas profecias do judaísmo pré-exílico, exige que a vida cotidiana "*seja* em tudo e por tudo submetida a uma ordem dotada de sentido, que ela *seja* essa ordem significativa. Trata-se de transformar o 'acontecer' diário numa 'condução da vida'" (PIERUCCI, 2003, p.109).

Fica evidente, portanto, a compreensão de que o vínculo com o Deus ético se estabelece nas atitudes do cotidiano, é uma relação intramundana (WEBER, 2004). Da mesma forma, no *melodrama* os *dramas éticos* são representados a partir dos *conflitos cotidianos*, das escolhas morais que se deve fazer no dia a dia e que podem conduzir ao caminho do Bem e da Virtude ou ao caminho do Mal e da punição. Sabe-se, por sua vez, que essa divisão dicotômica do mundo entre o Bem e o Mal é parte constitutiva da cultura judaico-cristã, num mundo dividido entre as luzes do Deus único e as trevas do mundo impuro.

De acordo com Pierucci (2003), ao afastar a crença na magia, o intelectualismo passa a conceber o mundo como "um problema de sentido ético-metafísico" (PIERUCCI, 2003, p.109); e a vida, por essa razão, é vista como parte de uma ordem e um sentido totalizante que a governa. "Essa preocupação em conferir à ação ordinária um sentido que a ultrapassa, preocupação tornada disposição permanente e vigilante, reflexiva e articulante, é identificada por Weber com o termo 'intelectualismo" (PIERUCCI, 2003, p.110).

Da maneira que a realidade é desenhada no melodrama, para relembrar: uma superfície narrativa moldada pelas convenções que guarda em seu interior a verdade em essência (guiada pelas grandes forças espirituais e universais em ação) – a opção por se retratar os dramas éticos do cotidiano é o que revela os caminhos que levam à verdade; ao sentido da existência e à relação com as nossas ações pessoais. Portanto, o intelectualismo religioso está presente nas entranhas do melodrama.

Com um forte traço teleológico, a estrutura do melodrama conduz a virtude pelo mundo; do seu aprisionamento nas tramas da vilania até a sua libertação, reconhecimento, e retorno à ordem com a extinção do Mal (BROOKS, 1995). A ordem se mantém até uma nova investida da vilania. Afinal, como diz o Coringa a respeito da luta maniqueísta entre o Bem e o Mal: "estamos destinados a fazer isso para sempre". A teleologia, por sua vez, é característica essencial do pensamento religioso quando esse ocupa o centro das explicações que conferem sentido à existência.

Neste momento da discussão convém retornar às reflexões sobre o cotidiano; mais especificamente ao contexto em que se insere o livro *A ética protestante e o "espírito" do capitalismo*[7]. A prestigiada obra weberiana buscou compreender, no contexto do século XIX para o século XX, as razões do maior desenvolvimento capitalista dos países e regiões de confissão protestante entre as camadas superiores da sociedade, empresários e donos do capital. [8]

Para tanto, Weber (2004), conforme referenciado por Pierucci (2003), fez uma leitura do capitalismo por um viés cultural. Ao evidenciar a palavra "espírito", o sociólogo alemão buscava ressaltar o seu novo objeto de investigação, como afirma Pierucci: "esse novo objeto *não era* o capitalismo como sistema econômico ou modo de produção. Era, *sim*, o capitalismo enquanto "espírito", isto é, cultura – a cultura capitalista moderna, como tantas vezes ele irá dizer - , o capitalismo vivenciado pelas pessoas na condução metódica da vida de todo dia" (PIERUCCI, in WEBER, 2004, p.7).

O sociólogo alemão analisou, historicamente, a relação entre as regiões economicamente mais desenvolvidas e a sua predisposição particular para a realização de uma transformação, uma revolução na Igreja.

A mudança do sistema econômico tradicional a princípio, segundo esse autor, poderia significar um impulso para se rebelar até mesmo contra as referências tradicionais

7 A partir de agora as menções a esta obra serão feitas também em forma reduzida, utilizando-se apenas "A ética protestante".
8 Como deixa claro Pierucci ao introduzir a edição de 2004 de *A ética protestante*, organizada por ele.

da religiosidade e autoridades em geral. Mas, o que se constatou com a Reforma Protestante foi a substituição de uma dominação eclesiástica por outra consideravelmente mais rigorosa, incômoda, que interferia na condução da vida como um todo, "que penetrava todas as esferas da vida doméstica e pública até os limites do concebível" (WEBER, 2004, p.30).

O movimento descrito por Weber (2004) é justamente o da cotidianização do sentido religioso. Nos termos weberianos, trata-se da ascese intramundana. A conduta religiosa permeia todos os atos do indivíduo; diferentemente da conduta religiosa no catolicismo, por exemplo, em que o culto externo tem data, hora e lugar marcado para o seu exercício. E como fica ressaltado nesse processo de substituição de um sistema religioso por outro, não se trata da *eliminação* da dominação eclesiástica, mas, sim, a *substituição* por outra mais rígida, incômoda e diária. Weber (2004) constatou que esse processo, em verdade, é histórico e milenar; um percurso com raízes no judaísmo profético. Esse processo milenar de cotidianização do sentido religioso tem tudo a ver com o desencantamento do mundo; a ascese intramundana é o exercício diário de uma conduta ético-religiosa que atesta e evidencia aqueles que serão salvos para o Reino de Deus, em virtude da forma que conduzem a própria vida.

Deixa-se de crer, no contexto do protestantismo descrito por Weber (2004), que a magia ou algum sacramento seja capaz de trazer a salvação. Sem a ascese intramundana - a prática ético-religiosa cotidiana - não há '*Extremam Unctionem*', ou qualquer outro bem de salvação, capaz de arrebatar o espírito errante ao Reino de Deus. O desencantamento do mundo, entendido em Weber como a retirada da magia, é um fenômeno especificamente ocidental. O caminho da cotidianização do sentido religioso, em uma perspectiva monoteísta de relação com o Deus ético, tornou-se culturalmente predominante no Ocidente; a hegemonia foi "alcançada por esta forma 'caracteristicamente moralizada' de fé monoteísta repressora da magia universal chamado judeu-cristianismo" (PIERUCCI, 2003, p.199-200).

Como já mencionado, esse fenômeno pode ser localizado no seio dos profetas de Israel, no judaísmo antigo. Por sua vez, o legado dessa conduta (condução da vida) adquiriu cores vivas no interior das seitas protestantes, na época da 'moderna civilização do trabalho', como afirma Pierucci (2003).

Como se pode perceber, fica claro o processo histórico do desencantamento do mundo pela religião e como este se transcreve na conduta religiosa diária dos protestantes.

Este percurso, por sua vez, cujos reflexos foram identificados por Weber (2004) no século XIX e XX da modernidade capitalista, com toda certeza teve um vasto impacto cultural, inclusive no conteúdo dos meios de comunicação e como aqui se defende: no melodrama.

3. Considerações finais

Feita uma breve apresentação histórica e estrutural do que é o melodrama e o conceito de imaginação melodramática; tendo-se apresentado o conceito weberiano de desencantamento do mundo, a ideia aqui apresentada é que o melodrama absorve este "espírito" do contexto retratado por Weber (2004), fazendo dele parte fundamental da sua estrutura como forma dramática, reproduzindo-se como elemento constitutivo da imaginação melodramática.

Já foi mencionada a capacidade de adaptação e permanência do melodrama. O fato de o judeu-cristianismo se configurar como a hegemonia cultural no Ocidente sob a forma da fé monoteísta e moralizada (WEBER, 2004), só reforça a perspectiva de adequação do melodrama a essa referência cultural.

Em breves palavras com relação ao processo de desencantamento do mundo pela ciência - em que a explicação do mundo pela religião é descentralizada - o que se perde é a possibilidade de um sentido totalizante para o mundo. A teleologia religiosa é substituída pela causa e efeito da ciência. O melodrama oferece, por sua vez, a possibilidade de gerar um sentido para o cotidiano, com uma forte característica teleológica ao retratar a jornada da virtude pelo mundo. Neste sentido, as amarras que aproximam o melodrama da moral judaico-cristã e da intelectualização da religião se mantém justas.

Com relação à crítica de Ismail Xavier (2003) a Peter Brooks (1995), em que Xavier (2003) contesta o autor americano, que teria sugerido a formação homogênea de uma sociedade laica e burguesa na França pós Revolução, já ficou demonstrado, tanto no texto de Brooks (1995), quanto em Pierucci (2003) e Weber (2004), que se trata de um processo histórico.

Entretanto, um novo elemento precisa ser evidenciado. Não se pode concordar totalmente com a perspectiva de Brooks (1995) quando este fala da *eliminação* de um Sagrado tradicional, como sendo um marco epistemológico característico da Revolução Francesa.

Essa visão do autor americano parece estar incompleta. Como demonstra Weber (2004), no contexto europeu da Reforma (e futuros desdobramentos) não se tem uma *eliminação* da dominação eclesiástica, mas a sua *substituição* por um sentido religioso que vigora nas ações cotidianas e que, com certeza, teve forte influência no contexto da cultura ocidental.

Seguir essa linha de pensamento parece lançar nova luz sobre as características do melodrama no período analisado por Brooks (século XIX), e seu reflexo no cinema do início do século XX, como o realizado por D.W Griffith nos Estado Unidos, que por sua vez era um cineasta protestante (metodista para ser mais específico).

Tanto no teatro (Diderot/Pixérécourt – século XVIII - XIX) quanto no cinema (Griffith – início do século XX), Xavier (2003) identificou como era concebida a função social destes meios de expressão artística. À época, na visão dos respectivos teóricos e ideólogos supracitados, teatro e cinema eram compreendidos como instrumentos de ancoragem moral para a educação do público; neste caso, se valiam de uma moral judaico-cristã.

O fato de as histórias do melodrama estarem centradas na vida cotidiana, no drama ético pelo qual passam os personagens que precisam escolher entre os caminhos do Bem e do Mal, deixa claro a ligação com o processo de cotidianização da ética religiosa. Com a intervenção da Providência nas histórias - mais ou menos materializada em símbolos religiosos (ou atos com moral religiosa) -, a condução da virtude para o instante final da sua revelação identifica, justamente, um percurso movido por ações cotidianas em que o personagem (que representa o Bem) sinaliza a sua essência.

Chama a atenção o fato de não ser uma ação mágica que expulsa o Mal e redime o Bem, mas sim as ações cotidianas do Bem, cuja recompensa é o *reconhecimento* da sua essência virtuosa. A partir desse reconhecimento, o Bem se vê livre das injustiças contra ele praticadas e o Mal é devidamente punido.

Nota-se, dessa maneira, que no melodrama o mundo é dotado de um *sentido totalizante*, compreendido pelo desenrolar das escolhas ético-morais assumidas pelos personagens. Ainda que não se possa dizer que exista uma pressão religiosa para que os produtos da indústria cinematográfica, na atualidade, tenham um conteúdo claramente moralizante (com a presença de símbolos religiosos), a estrutura básica do melodrama se mantém. É por esta razão que aqui se pretende afirmar que o melodrama internaliza as características do seu contexto cultural de formação e permanece, ao longo de dois séculos,

fortemente vinculado à cultura judaico-cristã. E não se trata de qualquer tipo de vínculo, mas justamente aquele em que as ações do cotidiano é que importam.

Sendo assim, o melodrama parece refletir o processo de intelectualização da religião, sem se sentir obrigado a deixar tão claro em seus símbolos a existência da Providência, em uma ligação que se torna cada vez mais ética. Portanto, não seria exagero dizer que o melodrama, como produto da cultura em que vigora, carrega em sua estrutura os reflexos do desencantamento do mundo.

REFERÊNCIAS

BROOKS, P. **The melodramatic imagination:** Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess. USA, 1995.

HUPPES, I. **Melodrama:** o gênero e sua permanência. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

NEGRÃO, L. P. **Nem 'jardim encantado' nem 'clube dos intelectuais desencantados'**. Revista Brasileira de Ciência Sociais. v. 20. n. 59. São Paulo, outubro de 2005.

OROZ, S. **Melodrama**: o cinema de lágrimas da América Latina. Rio de Janeiro: Funarte, 1999.

PIERUCCI, A. F. **O desencantamento do mundo:** todos os passos do conceit em Max Weber. São Paulo: USP, Curso de Pós-Graduação em Sociologia: Ed. 34, 2003.

SIGNATES, L. A. **A sombra e o avesso da luz: Habermas e a comunicação social**. Goiânia: Ed. Kelps, 2009.

THOMASSEAU, J.M. **O melodrama**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

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

WEBER, M. **A ética protestante e o "espírito" do capitalismo**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo; ed. Antônio Flávio Pierucci. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WILLIAMS, R. **Cultura e Sociedade.** São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1969.