

# *A Filha do Advogado:* fabricação do *ethos* burguês através do melodrama

por Emy Kuramoto<sup>1</sup>

O melodrama no cinema emprestou, de saída, boa parte de sua estrutura representativa do teatro burguês oitocentista, reproduzindo e adaptando estratégias narrativas que ecoavam no plano moral da massa espectralora.

Nas produções das primeiras décadas do século XX, é curioso observar como, paralelamente à conquista de uma linguagem específica, o cinema procurava ser o lugar da representação da moral exemplar, repelindo o estatuto de divertimento barato e simplório. Neste intento, o melodrama afirma-se como gênero de massas, capaz de atrair platéias e discipliná-las, corrigindo seus vícios.

O cinema melodramático constituiu também estratégia para seduzir o público das classes mais altas, franqueando a elevação de status da nova técnica. Esta expectativa, porém, contrapunha-se às próprias raízes do melodrama teatral, canalizado para o povo enquanto as classes privilegiadas se entretinham com as comédias de boulevard e o *vaudeville*. A transposição do gênero para o cinema mantém a estrutura dos enredos, mas persegue o enobrecimento das platéias.

No Brasil, um filme em particular demonstra este esforço em adentrar numa esfera cosmopolita e burguesa através do melodrama: *A Filha do Advogado* (1926), dirigido por Jota Soares dentro do período que se convencionou chamar Ciclo do Recife (1922-1931).

Este longa-metragem de ficção, último filme da produtora Aurora Film – que marca sua derrocada – possibilita identificar elementos do melodrama clássico, alinhado à tradição da indústria norte-americana – porém, com alguns elementos de recuo em relação à moral protestante –, e algumas

características peculiares encontradas em algumas variantes do romance grego da Antiguidade e do folclore medieval.

## A articulação do melodrama

Primeiro, uma valiosa visão documental e progressista do Recife da década de 20. Os primeiros letreiros e imagens de *A Filha do Advogado* exaltam a cidade e enfatizam o movimento nas ruas, os prédios e as construções, injetando uma atmosfera de urbanidade à capital pernambucana. Finda esta primeira exibição da cidade, um letreiro anuncia que Recife “tem também as suas tragédias, contos de fadas e romances passionaes, como o que ides ver no desenrolar deste film”, prenunciando desdobramentos futuros.

O vislumbre da alta sociedade, a reiteração de imagens de bailes, carros, figurinos e até cortes de cabelo alinhados à elegância da época, apontam para um processo de espelhamento com a iconografia e a moda europeia. Olhando em retrocesso, entendemos porque as imagens iniciais, além de localizar o enredo, anunciam a energia empenhada para validar um cinema “civilizado”, agente de um processo de construção simbólica de uma cidade em sintonia com as grandes capitais mundiais.

Ambientados geograficamente, acompanhamos o plano do que parece ser um escritório. Um homem escreve algo numa escrivania. Um letreiro apresenta a figura: Dr. Paulo Aragão, respeitado advogado da cidade. Momentos depois, entra pela porta o herói da trama, o jornalista Lúcio Novaes, primo e homem de confiança de Dr. Paulo. Os dois personagens travam o diálogo que engrena a narrativa: o advogado passará alguns meses na Europa e confia ao amigo a existência de uma

<sup>1</sup> Emy Kuramoto é jornalista e mestranda do Programa de Pós-Graduação em Mídias do Instituto de Artes da Unicamp.

filha ilegítima, Heloísa, que mora com a mãe no interior do estado. Designa-lhe, então, algumas tarefas: trazê-las para a capital, introduzi-las na sociedade recifense e evitar que seu filho Helvécio (interpretado pelo próprio Jota Soares), boêmio e arruaceiro, cause confusões em sua ausência.

Ao se conhecerem, Lúcio e Heloísa se apaixonam. A introdução da moça na capital se dá por meio de uma festa na residência do casal Bergamini, cuja filha Antonieta é noiva de Helvécio. Heloísa desperta interesse em Helvécio, que desconhece o parentesco e arma o jogo que resultará em sua morte: planeja possuí-la trancando-se no quarto da moça com o auxílio de Gerônimo, agregado da casa.

Na composição dramática do enredo, Dr. Paulo é figura nuclear. É ele que exerce influência normativa sobre todos os personagens. Sua ausência, longe de atenuar a força da Lei, cumpre múltiplas funções: redime, autoriza, veta, passa recados morais. O advogado é evocado diversas vezes ao longo da narrativa – no leito de morte do filho, na repreensão de Lúcio a Helvécio, nos pensamentos distraídos da filha.

O personagem, no entanto, só orquestra os elementos iniciais da narrativa, que se limitam às incumbências endereçadas a Lúcio e às recomendações de ordem moral ao filho. Toda a trama é catalisada pelo acaso, fator essencial ao melodrama, como Clayton Hamilton, em 1911, observa: *“(In) melodrama... the incidents determine and control the character. In both tragedy or comedy, the characters control the plot... Life is more frequently melodramatic than tragic... Much of our life – in fact, by far the major share – is casual instead of causal... Nearly all the good or ill that happens to us is drifted to us, uncommanded, undeserved, upon the tides of chance. It is this immutable truth – the persistency of chance in the serious concerns of life and the inevitable influence of accident on character – like that of all the arts – is to represent the truth of life, the theatre must always rely on melodrama to complete its comment on humanity”*<sup>2</sup>.

A ação dramática se desenvolve através de encadeamentos

de coincidências fortuitas, aspecto que remonta aos romances gregos da Antigüidade. Mikhail Bakhtin identifica a força do acaso nesses romances com o tempo da intrusão do destino na vida dos personagens: “Os elementos do tempo de aventuras encontram-se nos pontos de ruptura do curso normal dos acontecimentos, da seqüência normal da vida, casual ou final, nos pontos onde essa seqüência interrompe-se e dá lugar à intrusão de forças não humanas: destino, deuses, vilões”<sup>3</sup>.

O enredo de *A Filha do Advogado* toma de empréstimo do Romantismo o motivo da tragédia da marionete, que, submetida a uma força sobre-humana e desconhecida, sucumbe, impotente, aos caprichos do destino.

Outro elemento-chave do melodrama é delineado desde o princípio: a oposição plana entre Bem e Mal, vertidos nas figuras de Lúcio e Helvécio, respectivamente. A seqüência que apresenta os dois personagens já dá indicativos de seus desempenhos mais adiante. Eles repetem a mesma ação – entram no escritório de Dr. Paulo. Lúcio, figura do decoro e do comedimento, entra sem hesitação, pois nada deve. Helvécio, logo em seguida, tenta ouvir a conversa atrás da porta, esconde-se à saída de Lúcio e só então entra, sorrateiro, incorporando ares de vilão velhaco.

A conformação antitética do herói e do vilão é ainda intensificada pela clássica dualidade, teorizada por Roberto Da Matta, entre casa e rua<sup>4</sup>. O ambiente domiciliar, refúgio do herói burguês, lugar da segurança e da virtude, é o território de Lúcio, que transita entre as casas de Dr. Paulo, de Heloísa, seu escritório de trabalho e seu próprio lar, onde repousa e ouve o gramofone. Helvécio habita as ruas e as festas, identificadas como redutos de corrupção e mundanidade. Serve-se das relações de compadrio, através das quais sempre se livra das punições pelos seus atos arruaceiros, frutos da vida boêmia e desregrada.

Há aqui uma característica que distancia Helvécio do vilão do cinema clássico norte-americano. O personagem alinha-se a uma tipologia de malandros nacionais, recorrentes

<sup>2</sup> In: SINGER, Ben. *Melodrama and Modernity*. New York, Columbia University Press, 2001.

<sup>3</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética*. São Paulo, Hucitec, 2002.

<sup>4</sup> DA MATTIA, Roberto. *A Casa e a Rua*. Rio de Janeiro, Rocco, 2003.

na literatura brasileira, presentificando o “esqueleto hierarquizante de nossa sociedade”<sup>5</sup>. Vale-se de privilégios decorrentes das relações de compadrio de seu pai, que licenciam suas contravenções. A presença em cena de Jota Soares, com seu corpo franzino e postura frágil, elimina qualquer reação de horror ou medo – o que se sobressai é a desconfiança, alimentada pelo caráter ardiloso que lhe é imputado pela narrativa e por sua gestualidade. Helvécio aproxima-se da figura do vilão romanesco. Sobre este personagem prototípico, beneficiado pelo acaso, Bakhtin esclarece: “(os vilões romanescos) utilizam como armas a concomitância e a não-concomitância fortuitas, ‘espreitam’, ‘contemporizam’, investem ‘de repente’ e ‘no momento exato’”<sup>6</sup>.

### Os heróis: experiência programada

A performance do casal de heróis, Lúcio e Heloísa, é significativa do peso da contingência no enredo. São típicos personagens do melodrama: esquematizados, estereotipados, dotados de psicologia direta. Suas ações são parcas e incapazes de promover qualquer deslocamento no caminhar dos acontecimentos. São guiados pela providência divina. Quando atuam, agem por procuração, funcionando como espécies de títeres de Dr. Paulo, que, mesmo ausente, impele as ações do casal. O caráter vicário do movimento dos personagens centrais é patente no momento do crime, ponto climático do filme. Tomada pelo horror, na iminência da violência física e sexual, Heloísa tem como salvação a recomendação do pai, evocada em *flashback*: uma arma que ele lhe dera para que preservasse sua honra. É Dr. Paulo que franqueia o crime. Neste ponto, é nítido o flerte com a tragédia clássica grega, pois estão aí envolvidos a voragem do destino funesto (Dr. Paulo involuntariamente autoriza o assassinio do próprio filho) e o incesto, elementos que remetem, de imediato, à tragédia *Édipo Rei*, de Sófocles. Porém, estes elementos não tomam corpo ao longo da narrativa. O motivo do incesto é trabalhado de modo tão frugal que quase não ganha peso dramático no momento

do crime. Não se vê, em momento algum, qualquer tipo de pesar ou crise de culpa relativos à perda do filho por parte do advogado, ou mesmo qualquer reação de Heloísa ao descobrir ter matado o próprio irmão. Helvécio sai de cena despercebido. Apenas Gerôncio, o agregado, reage à morte, mas num plano místico, como veremos adiante. Nesse sentido, a tragédia não se configura como manda o figurino trágico-clássico.

Aqui, *A Filha do Advogado* comunga com os preceitos aristotélicos expressos na *Poética*. Para Aristóteles, a catarse é decisiva para a tragédia, pois é ela que depura as dores e o sofrimento do público. Os sentimentos de terror e piedade são ativados nessa experiência. No filme, o crime põe em xeque a castidade da heroína (ela se trancou em seu quarto com Helvécio?), dando contornos a uma figura característica do melodrama: a virtude difamada, que catalisa a compaixão. Na posição de espectadores, conhecemos o estratagema que levou o vilão ao local do crime, testemunhamos a inocência da heroína e a acusação injustificada que lhe é imputada. O horror advém do fato de a construção identificatória da narrativa colocar os heróis como seres semelhantes a nós, o que autorizaria a tragédia a saltar do plano fictício para o real. A piedade, por sua vez, é ativada porque conhecemos o curriculum impecável de retidão moral da mocinha e acompanhamos a marcha de sua vitimização – atentado, prisão, humilhação, julgamento.

Apesar de todos estes elementos de identificação, há que se fazer uma ressalva quanto à paridade de gêneros. O melodrama, apesar de incorporar muitas situações trágico-clássicas, reposiciona-as de tal forma que a congruência torna-se impossível. Embora haja elementos notadamente trágicos (falsos parentescos, proibidade em risco, comiseração) em *A Filha do Advogado*, há diferenças fundamentais que o separam deste gênero – identificados, principalmente, no contexto social e na envergadura dos heróis:

“Há, porém, uma diferença essencial na articulação do público e do privado que separa os gêneros e seus tempos

<sup>5</sup> SOUZA, Jessé. *A Sociologia Dual de Roberto Da Matta: descobrindo nossos mistérios ou sistematizando nossos auto-enganos?* In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. nº 45, fev. 2001.

<sup>6</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética*. São Paulo, Hucitec, 2002.

históricos, pois na cultura burguesa o interesse pelo drama que mobiliza laços naturais vem de sentimentos considerados universais cuja dignidade não precisa de sua projeção na esfera pública. A seriedade do drama não mais exige reis e rainhas, nobres ou figuras de alta patente cujo destino confunde-se com o da sociedade como um todo.<sup>77</sup>

Ainda dentro do conjunto de ações vicárias, cabe assinalar duas situações emblemáticas, de efeitos frustrados: a atuação de Lúcio, encarnação do herói malogrado que passa todo o tempo agenciando os interesses de outrem, incapaz de evitar ou elucidar o crime; e o socorro a Heloísa perante o tribunal, operado por uma figura misteriosa, o advogado Henry Valentim.

No caso de Lúcio, são nítidas as intervenções favoráveis que o acaso lhe oferta. Ao ler o jornal do dia, descobre que Helvécio espancava uma mulher numa festa na noite anterior. Ouvindo o chamado do dever, Lúcio põe-se a caminho da casa dos Aragão, servindo de conduto à repreensão ausente de Dr. Paulo. O vilão, que àquela hora preparava-se para atentar contra Heloísa, intimida-se – o agente de seu pai pode ter descoberto toda sua maquinação. Lúcio o surpreende na hora certa (de evitar seus planos), mas pelos motivos errados, o que alivia Helvécio da tensão que a surpresa lhe causara. Flagrada a ignorância, o vilão zomba do mocinho. O lapso, aqui, é grave, pois franqueia os projetos escusos de Helvécio.

Após o crime, Lúcio visita a mãe de Heloísa para confortá-la. Ao adentrar o quarto da moça, os elementos que poderiam salvá-la passeiam didaticamente a sua frente. Arma-se um desfile de relações manifestas de causa e conseqüência: há manchas de dedos sujos de tinta na maçaneta da porta – em flashback, recorda-se de Gerônimo pintando ripas de madeira –, no momento seguinte, pela janela, observa o agregado manuseando uma nota de dinheiro. Detetive inabilidoso, põe a perder o que poderia ser a redenção da mulher amada. O herói, amputado em sua impassibilidade, deixa o caminho livre para a providência – sempre justa no melodrama – medicar os males que ela mesma deflagrou.

Passemos à figura enigmática da trama. Dr. Paulo segue

a agenda do melodrama e faz uso dos motivos da máscara e das falsas identidades. Ensaia a projeção de sua máscara – Henry Valentim – em cena a partir de um telegrama endereçado a Lúcio oferecendo seus serviços, sem remuneração, por conta de uma inexplicável simpatia pelo caso da moça. O próprio Dr. Paulo arremeda o acaso e conduz sua simulação livremente sem causar estranhamentos a Lúcio, que, submisso às contingências do enredo, aceita a oferta do destino.

O pai não sai em defesa da filha, envia um alter-ego como caução, encenando uma pequena farsa, que se mostra ineficaz em seu intento – a filha não é inocentada pela perspicácia do pai, mas pela confissão do agregado da família (ação fora do script de Henry Valentim). A encenação, no entanto, garante o espetáculo do desvelamento público, não só de sua identidade, como de seu segredo. O tribunal torna-se palco de sua *mise-en-scène*. Por garantia, a queda da máscara só se dá após o anúncio do veredito favorável, com uma diatribe exemplar de Dr. Paulo acerca da relação entre pais e filhos numa sociedade justa.

É interessante observar que é o crime que autoriza a verdade e enceta a reestabilização da ordem, como se fosse uma experiência de provação, que expia a mentira – o segredo de Dr. Paulo – e tem seu pico catártico no espaço privilegiado da Lei: o tribunal.

A absolvição da ré é salvo-conduto para a reputação de Dr. Paulo. A atestação da virtude da filha, endossada pela Lei, permite conservar sem nódoas a excelência moral do advogado, que, mesmo tendo sua vida ilegítima revelada, sai ileso da provação. A depositária do trauma é Heloísa, que corporifica a experiência do mártir.

A presença do tribunal é recorrente no cinema clássico hollywoodiano, que se serviu muitas vezes deste espaço para encenar sua catarse. Essa ambientação metaforiza a própria ética do melodrama, que sai distribuindo gratificações e castigos para sublinhar seu encargo moral.

No fim, um letreiro aponta a passagem de dois anos. O casal protagonista, sentado no banco de jardim de sua casa, tem agora um filho, compondo a figura clássica da trindade

<sup>77</sup> XAVIER, Ismail. *O Olhar e a Cena*. São Paulo, Cosac & Naify, 2003.

familiar, abençoada pelo olhar de Dr. Paulo, posicionado à distância numa sacada. O pulso da Lei representada pelo advogado é simbolizado aqui por este olhar que observa sem ser observado, artifice do *happy end*. Ao casal de heróis é reservada a graça do lar burguês, esfera privada, canonizada como terreno do mérito e da temperança, compensação redentora pelos percalços sofridos. A presença do lar como prêmio é capital, pois contextualiza o melodrama dentro do esquema burguês-capitalista de representação. Só na esfera privada e familiar há felicidade.

### Vilania e ética cristã

No jogo de representações encenado pela burguesia recifense, é o hedonismo, a luxúria e a ganância que precipitam a ruína dos maus, como se tais falhas de caráter tivessem que ser exemplarmente condenadas e abolidas.

Três personagens tipificam o Mal em diferentes níveis: Helvécio, Gerôncio e Antonieta Bergamini. Esta, noiva por interesses materiais, é apresentada como extremo oposto de Heloísa: interesseira, dissimulada e com trabalho fora de casa. Já na introdução de sua família na estória, há uma mostra condenável da bajulação empolada com que os Bergamini tratam Helvécio.

O duelo entre Bem e Mal se dá pela oposição direta entre a virtude e a pureza da dona-de-casa e a ambição e a ousadia condenáveis da mulher independente. Heloísa obedece a uma tipologia de personagens femininos característica da moral vitoriana, bastante explorada por D.W. Griffith, em especial numa produção de 1922 analisada por Ismail Xavier: “Em *The White Rose*, o casamento como telos da vida cristã legítima sexo e usufruto da vida, exaltando a figura da mulher doméstica cultuada pelos ideais patriarcais vitorianos – conciliação de Afrodite e Maria que, pelo casamento, torna-se a fonte da moralidade”<sup>8</sup>.

Do outro lado, a caracterização desfavorável da vilã é evidente: óculos, cabelos e vestidos deselegantes, retomando o visual clichê da mulher feia. No itinerário de sua vingança, na tentativa de condenar a rival junto à promotoria, limita-se a

um argumento adolescente e patético: “para mim não passa de uma ladra de noivos e uma pescadora de lamaças!” A esse plano se justapõe o contraponto cômico de seu pai flertando com uma mulher no tribunal e a censura da esposa. A seqüência denota a fragilidade moral da família Bergamini e um arremate patético à argumentação irrisória da única profissional mulher do julgamento.

Dentre os vilões, é Helvécio o único a arquitetar uma estratégia para sua atuação. Figura da trapaça e da malandragem, lança mão da corrupção e de seu status hierárquico, expedientes usuais em suas aventuras, e alicia Gerôncio para sua investida. Goza das concomitâncias fortuitas do destino, que faz a mocinha, justamente naquele dia, voltar desacompanhada para casa.

Já nos detivemos sobre essa tipologia da vilania. Helvécio caracteriza o vilão fanfarrão, que vai deixando por onde passa focos de sua crueldade pueril e incoseqüente. O que interessa aqui ressaltar é o modo como o personagem deixa a cena. Acompanhamos os gestos extenuados do personagem ao ser baleado. A afetação dos movimentos e o cai-não-cai do corpo inscrevem-se no roteiro de atuação do melodrama. Num plano posterior, médicos já atendem o ferido numa cadeira. A performance da agonia se estende até o hospital, onde se dá a última tentativa de salvá-lo. Helvécio, em seu último suspiro, levanta os braços afetadamente e invoca o pai, lembrando-se de suas recomendações (“siga sempre o caminho do Bem”). Esta seqüência põe em jogo elementos das alegorias medievais, em que o plano divino torna-se terreno do acerto de contas. Helvécio se redime porque se arrepende. O reconhecimento da própria maldade se dá por meio de uma iluminação de última hora, que o faz evocar a figura da Lei terrena: o pai – atua aqui, novamente, a ausência normativa de Dr. Paulo.

Na arena das salvaçãoes, Gerôncio também agencia a redenção do cúmplice. Perturbado pelo espírito de Helvécio e por visões de sangue manchando o dinheiro do suborno, o agregado inocenta a patroa perante o tribunal. Servo obediente, vai preso no lugar do mandante, mas com a consciência tranqüila.

<sup>8</sup> XAVIER, Ismail. *O Olhar e a Cena*. São Paulo, Cosac & Naify, 2003.

Gerônimo faz as vezes da figura do sacrifício ritual, consumida em benefício da catarse geral. Arthur Aufran faz referência a esse personagem, enquadrando-o num período do cinema brasileiro em que a exposição pejorativa de pessoas negras era corrente e não recebia críticas formais: “Chama atenção, por exemplo, a atuação de Ferreira Castro, ao nosso ver a mais exagerada dentre todo o elenco de *A Filha do Advogado*. Tal exagero nos esgares faciais, gestos e comportamentos tem por função criar uma imagem animalizada do personagem negro, uma das idéias mais renitentes e odiosas do imaginário racista.”<sup>9</sup>

Dentro da representação animalizada do personagem, encontramos um plano de seus pés descalços caminhando momentos antes de sacar do bolso o dinheiro sujo do crime. Este é um dos raros momentos em que vemos alguma ação em primeiro plano e o fato de o enfoque se dar nos pés nus – Gerônimo é o único personagem que não usa sapatos – denota a selvageria domesticada do criado. Enquanto isso, Lúcio observa da janela sem que ele perceba (aqui, mais uma vez, atua o acaso revelador, que incita o criado a encenar, inadvertidamente, sua ganância diante dos olhos de Lúcio). O fato de Gerônimo ter espreitado anteriormente o casal protagonista no jardim da patroa já fornecia indicativos da vileza de caráter e da deslealdade que estavam para irromper. Em movimento retroativo, as suspeitas sobre o caráter do criado se confirmam.

Na delegacia, Gerônimo exime-se de qualquer responsabilidade sobre o crime, dizendo que nada viu e nada sabe. Entra em cena, então, uma codificação típica do cinema clássico: a atuação do olhar enquanto manifestação de uma verdade interior inelutável. Confrontado pelo olhar da patroa, Gerônimo desvia os olhos, não tem condições de estabelecer o contato visual, denotando a idéia de que, dentro do itinerário da maldade, há sempre lapsos incriminadores, denunciados pela força moral do olhar.

É ilustrativo como toda a culpa do crime é transferida para o criado negro. De personagem coadjuvante do crime,

passa a depositário de todo mal, figura da felonía e da traição. A Gerônimo não é destinado um final sublimado como o de Helvécio. Sua danoção é imediata e terrena, como se o único negro da estória, embora “domesticado”, ainda fosse um intruso que manchasse o projeto de felicidade da burguesia. Vale observar que Gerônimo é o personagem com gesticulação mais caricata, compondo um espelhamento torpe entre a esfera dos senhores e a dos criados. A estes, é destinada uma experiência-pastiche da dos patrões.

O sentimento de culpa e a atuação da consciência cristã são os agentes que elucidam o crime. Nenhum projeto investigativo é levado a cabo (a não ser aquele esboçado por Lúcio no local do crime). O desenlace se dá por um desígnio místico da consciência do culpado e não por sua disposição racional, delegando todo o poder de decisão para as entidades sobrenaturais que regem o acaso.

#### A figura do narrador e a eliminação do suspense

Elemento-chave da estruturação ideológica do cinema clássico, o narrador cumpre papel decisivo na empreitada moral do cinema em busca de um lugar sério na sociedade. Identificado, em sua origem, com os espetáculos populares de feira, o cinema tentava obnubilar sua filiação vulgar atribuindo-se função pedagógico-moralizante. Na marcha pela institucionalização, representações dramáticas de origem burlesca, legadas pelos espetáculos de rua do período medieval, são eclipsadas pelo sério-dramático, lugar do decoro e da preservação dos bons costumes. O cômico popular de origem medieval, preservado pelos espetáculos de feira, não vinga no cinema. Pelo contrário, é revogado com veemência em prol de um projeto edificante de iluminação da moral e do espírito. O cinema nasce com complexo de culpa, pois, diversão barata, incitaria o ócio e promoveria o hedonismo. “Como que reconhecendo o pecado de origem que o atrela ao prazer, [o cinema] busca a redenção disciplinando a imagem como escola de temperança, o compromisso entre pulsão e lei se resolvendo nas malhas da estória exemplar: na sua “imitação da vida”, os

<sup>9</sup> AUFRAN, Arthur. *O Personagem Negro no Cinema Silencioso Brasileiro: estudo de caso sobre A Filha do Advogado*. In: *Sessões do Imaginário*. nº 7. Porto Alegre, PUC-RS, dez. 2001.

lances visíveis da experiência moderna surgem como encarnações do velho conflito entre o Bem e o Mal.”<sup>10</sup>

O apego à tradição e aos bons costumes encontra na figura do narrador alicerce seguro. Na época, o uso corrente de uma voz onisciente (do narrador), recurso tipicamente literário, irrompeu em críticas a favor da especificidade fílmica. Porém, as intrusões desta figura serviam aos propósitos do melodrama, pois regulavam ações e situações exemplares, transmitindo, sem erros, o recado moral.

Em *A Filha do Advogado*, o narrador cumpre diversas funções: apresenta os personagens, indica a passagem do tempo, explica situações e tece comentários, interrompendo a diegese. O filme não opera na chave do suspense, pois os personagens são psicologicamente unidimensionais e o narrador nos dá tudo a ver: exhibe didaticamente todo o receituário que deflagra o infortúnio da heroína. Esse ente que se sobrepõe ao enredo exerce papel determinante na manutenção do dispositivo da piedade, porque a compaixão só progride à medida que acompanhamos o vilão colocando em prática seu projeto criminoso, o que nos faz projetar a desventura dos bons. Compartilhar da onisciência do narrador é fundamental para que presenciemos a afronta moral à heroína e para que a figura da virtude difamada, elemento-chave do melodrama, ganhe projeção na trama.

Mesmo a montagem paralela, um dos fundamentos de formação do cinema clássico, não é trabalhada com vistas a ativar o jogo do suspense. D.W.Griffith lançava mão do recurso para a primeira tipologia de suspense explorada pelo cinema, o suspense de matriz física, que alternava espaços com acontecimentos simultâneos. Num pólo, o espaço da vítima na iminência do perigo, no outro, o espaço do resgate, do herói que se empenha no salvamento. O suspense surge do fato de, como todos os personagens, não sabermos se o herói terá êxito. Jota Soares não executa as prescrições griffithianas, fazendo uso da montagem paralela na alternância de situações que não colidem posteriormente. O fato de a empresa do salvamento de Heloisa não se constituir já limita qualquer aproximação com o uso que Griffith fazia deste tipo de



montagem. Só verificamos esse tipo de construção no momento que o crime já foi consumado: Lúcio recebe a notícia da tragédia ao mesmo tempo em que Helvécio é levado ferido ao hospital, o que impede qualquer progressão do suspense.

A narrativa não faz com que o espectador partilhe pontos de vistas dos personagens. Toda a articulação dramática da estória passa pela intermediação da figura soberana do narrador. O fato de, como espectador, já ter acompanhado a corrupção de Gerôncio, verificando sua culpa no atentado, impede-me de tomar parte no suspense. No momento em que Lúcio tenta reunir pistas para esclarecer o crime, não compartilho de seu empreendimento, pois já conheço os autores do Mal. A narrativa reserva-me apenas o papel de torcida, que, partidária do Bem, deseja o triunfo do herói, mas testemunha sua impotência.

A exceção centra-se no personagem misterioso Henry Valentim. A narrativa preserva sua verdadeira identidade para que o motivo da máscara funcione. Este motivo é recorrente e exerce funções simbólicas importantes em toda a história da dramaturgia. É ilustrativo como o enredo de *A Filha do Advogado* preserva a máscara, não denunciando o disfarce. Isso salienta o vigor que este motivo – originário da cultura popular e transmutado ao longo dos séculos até desembocar no Romantismo – ainda resguarda no imaginário dramático. A máscara enseja o único momento em que o narrador oculta algo e nos permite parcamente participar do artifício do personagem.

<sup>10</sup> XAVIER, Ismail. *Mimese e Temperança*. In: *Folha de S. Paulo*, 13/05/84, p. E4.