

O uso do melodrama na forma cinematográfica de Ken Loach

Cristiane Toledo Maria*

Resumo

Este artigo discute o projeto estético-político do cineasta inglês Ken Loach dentro da história da arte política, e como fruto de um processo histórico de crise da esquerda e fragmentação da classe trabalhadora, intensificado durante a segunda metade do século XX, especialmente em países como a Inglaterra. Observamos de que maneira a obra de Ken Loach cria uma forma que realiza um resgate de materiais melodramáticos, e as consequências de tal escolha formal para o conteúdo político de seus filmes. O filme usado como base para a análise é *Terra e Liberdade (Land and Freedom, 1995)*, cuja forma e conteúdo, além de discutirem a guerra civil espanhola e sua relação com o contexto britânico do final do século XX, trazem à tona a discussão sobre o papel do cinema político e suas possibilidades e limites dentro da indústria cultural.

Palavras-chave

Ken Loach. Cinema político. Melodrama. Cultura e sociedade

Ken Loach é um cineasta inglês famoso por seus filmes de cunho político e por sua posição esquerdista, nos quais os protagonistas são quase sempre pertencentes à classe trabalhadora inglesa ou de países do Reino Unido. Considerado pela crítica uma voz dissidente em meio a uma vasta quantidade de filmes meramente comerciais (que apenas reproduziam o sistema e seriam incapazes de contestá-lo), seus filmes são também conhecidos por carregarem em si uma contradição forma-conteúdo, ou seja, por serem progressistas em seus conteúdos e regressivos em sua forma, que, segundo os críticos, poderia ser considerada melodramática.

Jacob Leigh (2002), ao estabelecer comparações entre a estética do cineasta e a melodramática, considera a obra de Ken Loach como uma espécie de "melodrama de protesto", por expor a injustiça, estimular a conscientização e instigar o público a ativar um senso de indignação em relação às injustiças e atrocidades das autoridades contra um protagonista inocente (a típica vítima melodramática). Segundo o crítico,

Loach fez melodramas de protesto ao longo de sua carreira, de *Cathy Come Home* (1966) a *Pão e Rosas* (2000), usando uma variedade de estratégias que trazem um protesto político e social ao circuito comercial do cinema de ficção. O grau em que

* Doutoranda na Área de Estudos Linguísticos e Literários em Inglês da FFLCH – USP.

nós experienciamos seus filmes como propaganda política depende da intensidade com a qual o diretor e seus colaboradores têm conseguido integrar os recursos do melodrama de protesto com personagens e histórias que contêm convicção e plausibilidade. (LEIGH, 2002, p. 22)

Em geral, os críticos mencionam que existem algumas diferenças fundamentais entre a estética tradicional do melodrama e a empregada por Ken Loach. Apesar de partirem de ambientes domésticos e focarem num protagonista enquanto indivíduo, além de possuírem um forte apelo às emoções do espectador, as histórias de Loach seriam, segundo George McKnight, “parábolas sem moral”¹ (MCKNIGHT, 1997, p. 97). O autor defende que “Loach cria um tipo específico de parábola que dialoga politicamente com as inquietudes sociais e econômicas da estrutura social. É geralmente admitido que, para Loach, a moral deve ser encontrada no político” (MCKNIGHT, 1997, p. 97).

Para entendermos essa contradição entre forma e conteúdo – e sua relação com o projeto estético-político de Ken Loach – é importante introduzir antes uma breve explicação sobre seu percurso na indústria cinematográfica. A carreira de Loach se iniciou nos anos 1960, quando trabalhava para a emissora de televisão BBC, produzindo filmes que eram classificados como docudramas, devido às proximidades técnicas com a linguagem documental, e principalmente aos temas sociais que eram retratados. Na década de 1960 e 1970 muitos de seus filmes foram censurados pela própria emissora, com o argumento de que não era ético misturar documentário e ficção. No entanto, muito provavelmente o motivo maior para a censura era o conteúdo radical dos filmes, que criticava as instituições, o governo britânico, e o sistema capitalista que gerava os problemas que seus protagonistas enfrentavam. Curiosamente, no início dos anos 1960 Loach flertava com técnicas anti-naturalistas inspirado nas técnicas do teatro épico de Bertolt Brecht, mas ele logo abandonou este estilo e adotou o que será dali pra frente sua estética ‘contraditória’.

Cansado do controle ideológico feito pela televisão, na década de 1980 sai por completo da BBC e parte para o cinema em si, também sofrendo complicações. Ao observar a situação de graves problemas sócio-econômicos que a Era Thatcher trouxe ao seu país, Loach abandona o terreno da ficção e decide fazer documentários que fizessem uma crítica ácida e direta ao sistema, atitude que teve como resultado críticas negativas e até mesmo censura à sua obra. Houve também pouca distribuição e interesse pela sua obra neste período. Somente a partir da década de 1990 – a chamada ‘fase madura’ de Ken Loach, que inclui basicamente filmes de ficção que saem muitas vezes do terreno britânico (como é o caso de *Terra e Liberdade*, *Uma canção para Carla* e *Pão e Rosas*) – seus filmes ganharam maior respeito da crítica e do público, além de prêmios e exposições internacionais.

De toda sua filmografia, *Terra e Liberdade* talvez tenha sido a produção que mais gerou polêmica quanto a essa suposta contradição forma-conteúdo, e por esse motivo foi escolhido como nosso objeto de análise neste texto. Produzido por Ken

¹ Tradução nossa do termo usado pelo autor ‘morality tales without morals’. Por ‘parábola’ é importante ter como definição a idéia de uma narrativa que possui um ensinamento moral que pode ser tanto explícito como implícito.

Loach em 1995, o filme conta a história de David (Ian Hart), um inglês desempregado membro do Partido Comunista, que decide ir para a Guerra Civil Espanhola lutar contra o fascismo que se instaurava no país para conter a revolução dos trabalhadores. Por acaso, une-se ao POUM (Partido Obrero de Unificación Marxista), e participa das discussões teóricas e práticas do movimento. Nesse meio tempo, apaixona-se por Blanca (Rosana Pastor), uma das militantes do partido. Devido a algumas opiniões conflitantes, decide abandonar o grupo e unir-se ao exército do Partido Comunista. É através dessa experiência que David testemunha a verdadeira face do Stalinismo e sua repressão aos membros de grupos de esquerda que não obedeciam às ordens do Partido, além de compreender os interesses de Stalin em impedir que uma revolução genuinamente popular ocorresse na Espanha, influenciando assim outros países dentro e fora da Europa.

A história nos é contada através de cartas de David encontradas pela sua neta Kim após sua morte, no final do século XX. Kim tem contato com a história pessoal do avô ao mesmo tempo em que aprende sobre o passado de sua classe, e, no final do filme, enterra seu avô lendo um poema de William Morris² e joga em seu caixão um punhado da terra trazida da experiência de David com a breve revolução espanhola.

Logo no início do filme, temos uma cena que mostra o momento inicial de contato da neta de David com a experiência da Espanha. Nela, vemos Kim, a neta de David, já nos anos 1990, organizando os pertences do avô logo após sua morte. O primeiro quadro que vemos são duas mãos folheando jornais e revistas de esquerda com temas como 'trabalho' e 'imperialismo'. Logo, porém, as mãos descartam o material, sem sequer deixar tempo para o espectador observá-lo. O próximo passo de Kim é ir até um guarda-roupa e pegar uma mala, onde estão os outros pertences do avô.

Na continuação há um close na mala sendo aberta, e o ponto-de-vista coincide com o olhar de Kim. Vemos que há um pano vermelho com um punhado de terra, mas nada daquilo possui qualquer significado para nós, nem para ela (que revela um certo estranhamento através de sua expressão facial).

Em seguida, a câmera volta a focar a mala, e dentro dela vemos alguns outros recortes de jornal, que Kim ignora e por isso nós também não conseguimos ler, preferindo pegar uma fotografia de Blanca. Curiosamente, ao observar a fotografia, a reação de Kim é de compreensão e identificação (ao contrário dos textos políticos e do pano vermelho com a terra). Ela sorri, como se conseguisse finalmente estabelecer alguma relação entre aqueles objetos e a vida do avô.

O último movimento desta cena é quando, finalmente, Kim decide retirar da mala um recorte de jornal e nós lemos junto com ela: "Revolta das Tropas Espanholas" e "Todos em ação para defender a República Espanhola". Embaixo do recorte, vemos a foto de Blanca. Uma nova cena se inicia, e somos transportados para os anos 1930.

Essa cena possui o que podemos chamar de manifesto estético-político de Ken Loach. Poderíamos fazer uma leitura dessa cena seguindo os argumentos da maioria dos críticos, que defendem que na obra de Ken Loach existe uma "contradição forma-

² William Morris (1834-1896) foi um artista militante inglês e um dos fundadores do movimento socialista na Inglaterra.

conteúdo”, ou seja, que os filmes são progressistas em seus conteúdos e regressivos em sua forma. Essa contradição mencionada pela crítica estaria ligada ao fato de os filmes de Loach utilizarem técnicas dramáticas na estrutura de suas narrativas como, por exemplo, as influências da estética melodramática em seus filmes.

A leitura que faríamos dessa cena, então, seria a de que existe nela um jogo de movimento entre o público e o privado. Seguindo essa lógica, afirmaríamos que Loach quer falar de algo coletivo, mas talvez sinta a necessidade de partir de algo individual para despertar a atenção de espectadores que formariam uma geração de ‘netos de David’. O interesse de Kim na fotografia de Blanca dá indícios de que sua compreensão, obviamente, se dá primeiramente no nível dramático, e é isso o que a estética de *Terra e Liberdade* daria ao espectador ao explorar, por exemplo, o romance entre Blanca e David. Esse raciocínio indicaria que o cineasta estaria fazendo uma espécie de retrocesso planejado para comunicar-se com seu público num momento histórico específico.

O argumento central desse texto parte da constatação de que os filmes de Ken Loach não são simplesmente dramas que tratam de temas políticos, ou dramas que têm como protagonista a classe operária. A obra do cineasta parece ir muito além dessa questão da contradição, e apesar de ter características relacionadas ao estilo dramático, não acreditamos ser o drama sua base estruturante.

Mas, afinal, se Loach não faz dramas, o que ele faz? Mais especificamente, no que sua estética difere da tradição clássica cinematográfica? Para respondermos esta pergunta, é de fundamental importância analisarmos o contexto de produção de sua obra, pois ele condicionará a crítica que Ken Loach, enquanto artista militante, deverá fazer a respeito da história da luta de classes.

Dentre os obstáculos e impasses políticos e estéticos encontrados pelo artista, temos as condições políticas do final do século XX. A crise política na qual sua obra está inserida é de enorme proporção. Especialmente do ponto de vista da esquerda, as últimas décadas do século XX sofreram diversas crises que tiveram como última consequência o surgimento do discurso do “fim da História” e da vitória final do Capitalismo sobre seu rival, o Comunismo, assim como qualquer outra alternativa ao sistema. É importante ressaltar, todavia, que a vitória do Thatcherismo, e sua permanência por muitos anos na Inglaterra, foi consequência de diversos problemas mal resolvidos pela esquerda, desde a experiência do Stalinismo até a concepção estadista fortemente presente nos partidos e sindicatos ingleses.

Além da crise de ordem política, Ken Loach está inserido numa batalha de ordem estética. De um lado, há o cinema hollywoodiano, cujo valor muitas vezes não consegue extrapolar o da mercadoria; de outro, o cinema de arte europeu, com sua pretensão artística que parece cada vez menos dialogar com a classe trabalhadora. Nas últimas décadas do século XX, temos ainda o pós-modernismo, cujas produções em grande parte absorvem técnicas de todos os tipos ao mesmo tempo em que parecem neutralizar as discussões políticas.

Se a estética pós-modernista surge juntamente com as teorias que pregam o fim da história, a crise estética é, portanto, uma crise também política. Diante disso, talvez possamos indagar que, da perspectiva de um artista militante que pretende

desenvolver uma estética progressista³, não seria possível ser pós-moderno para tratar de conteúdos históricos. Ken Loach precisaria buscar outra forma, que não fosse igual à de seus contemporâneos, e que fosse capaz de lidar com todas as tensões levantadas até agora, e refletir sobre os limites políticos e estéticos da esquerda, numa tentativa de superá-los e avançar a discussão do que é fazer arte política.

Mais do que uma concessão ou retrocesso planejado, vemos que existe na cena da neta de David um mapeamento de uma crise política e estética enfrentada pela esquerda ao longo do século XX. Fruto da fragmentação da classe trabalhadora, intensificada pela experiência do Stalinismo, da social-democracia, e finalmente do thatcherismo, Kim se encontra numa condição política qualitativamente distinta da vivida por seu avô. Relacionado a isso, temos a própria experiência cultural dessa geração, que viu no cinema – para citar apenas a arte mais especificamente relacionada à fala de hoje – um potencial de engajamento e militância cooptado pela indústria cultural, o que reflete na maneira como nós dessa geração nos relacionamos com o mundo.

O manifesto estético de Ken Loach, então, seria o de interligar as esferas públicas e privadas, provavelmente por acreditar que “a estrutura de sentimento” (Williams, 2007) dos anos 1990 perdeu a chave alegórica que faça com que nos interessemos e compreendamos a história da luta de classes, e que seria preciso, portanto, partir de uma narrativa individual para encontrar este elo perdido. É através das lembranças experienciadas por David, e indiretamente por Kim e os espectadores, que somos capazes de nos tornar testemunhas desta memória e carregarmos conosco resquícios desta experiência.

A nova abordagem que propomos aqui, mais próxima de nos fazer entender como funciona a obra de Ken Loach, é de que existe um projeto estético-político presente na carreira cinematográfica do diretor, de tentativa de criação de uma nova forma que seja suficiente para mimetizar e lidar com esses conteúdos e formas em crise. E a novidade não é o fato de estar num meio-termo entre Drama e Épico, e sim por usar diversas tendências estéticas dentre as que formaram a tradição do teatro e do cinema nos últimos dois séculos, dentre elas, o melodrama.

Em *Terra e Liberdade*, o momento que melhor revela o uso que Ken Loach faz do melodrama é a cena em que o casal David e Blanca tem uma noite romântica, seguida de uma discussão de relacionamento. Na primeira parte da cena, David chega à pensão onde se hospedará, e encontra Blanca o esperando, para fazer uma visita surpresa a ele. Eles iniciam uma conversa sobre os últimos acontecimentos da guerra, mas Blanca interrompe David e diz: “Hoje quero esquecer de tudo, balas, trincheiras, política. Quero me sentir humana, para variar”. Os dois se acariciam, se beijam, insinua-se que haverá uma cena de sexo, e isso é seguido de um *fade out* (um clichê do melodrama). Porém, na segunda parte da cena, no dia seguinte, quando Blanca encontra o uniforme do Partido Comunista em meio aos pertences de David, ela se sente traída, e os dois iniciam uma briga. O movimento da cena é um clichê

³ Por ‘estética progressista’, entendemos o uso de materiais artísticos que possibilitem representar os conteúdos políticos e históricos de uma perspectiva contra-hegemônica alinhada ao ideário de esquerda.

totalmente dramático hollywoodiano: após o sexo, a mulher descobre algo que faz com que se decepcione com o namorado, causando uma discussão de relacionamento, e o acusado se defende dizendo que iria contar tudo, mas que não teve oportunidade. Aqui, no entanto, a forma dramática entra em choque com o conteúdo, que é político. Se num 'dramalhão' a mocinha encontraria uma aliança, ou uma carta de outra namorada, Blanca encontra o uniforme que desperta não uma discussão de relacionamento, e sim uma discussão ideológica.

Porém, Loach não apenas parodia os clichês do melodrama enquanto conteúdo, mas problematiza seus limites estéticos também. É importante observarmos que, nessa cena, Dave chega da rua (espaço externo) e, ao entrar na pensão, fecha a porta na frente da câmera, marcando para nós espectadores que entramos agora no mundo privado. Os dois personagens iniciam uma conversa sobre a situação do POUM, sobre a guerra. Quando Blanca insere uma troca de perspectiva, ao dizer que quer ignorar tais assuntos, o próprio movimento de câmera acompanha tal perspectiva, saindo de planos abertos para planos médios, até chegar ao *close*.

Após o *fade out*, há um ponto de virada na narrativa: Dave acorda com um barulho vindo do lado de fora, se aproxima da janela, abre-a, e sai até a sacada para enxergar melhor. De sua perspectiva, vemos que são policiais tentando entrar numa loja de vinho para capturar alguém. O vinho aqui curiosamente estabelece uma referência ao que o casal bebia na noite anterior, quando tentava esquecer os problemas do mundo lá fora.

Esse movimento de abertura da janela entra em contraste com a porta que se fecha no início da cena, o que revela a impossibilidade de se contar essa narrativa somente de um plano individual (dramático), já que o barulho de fora vem até eles, e é preciso sair, ver o que está acontecendo além das quatro paredes. Na continuação, vemos Blanca acordar, ir até a janela, e decidir que fará um café (uma volta ao mundo privado). Porém, ao procurar fósforos na bolsa de Dave, ela encontra um uniforme do Partido Comunista, e há, como descrevemos, uma paródia dos clichês melodramáticos, na qual Loach esvazia o conteúdo individual e o preenche com um diálogo de cunho político. Durante essa discussão ideológica, a câmera aos poucos os estabelece distantes um do outro, saindo dos *closes*, indo para os planos médios, e finalmente terminando em ambientes diferentes (pensão e rua). Ken Loach, nessa cena, utiliza-se de técnicas do melodrama, ao mesmo tempo em que põe em questão os limites dessa estética.

Mas afinal por que utilizar o melodrama? Ao pensarmos nas origens do melodrama, vemos que ele surge como filho da Revolução Francesa. Desde seu aparecimento, o melodrama vem ligado à ideia do 'popular', e em alguns casos teve conteúdo radicalmente político. O que se pode observar de mais radical nos conteúdos do melodrama ao longo de sua história é o fato de, em muitos dos casos, o enredo ser centrado num herói ou heroína pobre, e este protagonista ser geralmente vitimizado por alguém rico ou poderoso, que seria o típico vilão melodramático.

No entanto, mesmo possuindo esta dose de radicalismo e dando voz a uma classe que até então não era sequer representada (muito menos no papel de protagonista), havia muitas vezes um deslocamento das tensões da luta de classes

para outras questões, geralmente de nível moral, e não político. “O melodrama, de maneira geral, relata uma luta universal entre bem e mal, através de uma perspectiva moralizante e um enredo imutável, no qual o bem sempre vence o mal, e é possível ter um “otimismo e uma confiança inabalável na Providência: a Providência que ajudará sempre aquele que souber ajudar-se a si mesmo” (THOMASSEAU, 2005, p. 48).

Assim, seguindo a teoria do ‘cada um por si e Deus por todos’, a narrativa melodramática não deixa espaço para ações coletivas, já que basta ser moralmente correto para ser ajudado pelas forças do destino e ter seu final feliz particular. Há uma tentativa de restauração de uma ordem e harmonia perdidas, de forma que fatores sociais e políticos sejam deixados de lado, e reduz o problema apenas ao nível individual.

O melodrama privilegia primeiramente a emoção e a sensação. Desta forma, o espectador se deixa arrastar pelas emoções dos personagens e não consegue adquirir o distanciamento crítico, em geral considerado pela tradição brechtiana como necessário para ter uma postura mais crítica diante da obra. As peças melodramáticas “ensinam que o sentimento purifica o homem e que a platéia se acha melhor à saída de um melodrama” (THOMASSEAU, 2005, p. 48). Não é coincidência que, com esta relação estabelecida com a platéia, o melodrama tenha se tornado uma fórmula usada pela indústria cultural, devido a esta eficácia na tentativa de apaziguar os conflitos de classe e evitar qualquer tipo de estranhamento. O melodrama agrada a todas as classes sociais, desde as camadas mais populares até a aristocracia.

Se o melodrama reconcilia as diferenças ideológicas, apaga o conflito de classes e tem como objetivo reconstruir valores morais, seria uma grande contradição adotar esta forma para tratar dos assuntos de *Terra e Liberdade*. Porém, como comenta Thomasseu, ao observar a evolução do gênero, a partir do século XX surgem duas correntes: uma que apenas copia as receitas do melodrama tradicional e o perpetua; e outra que, apoiando-se nesta estética, tenta inová-la⁴. Ken Loach seria o segundo caso.

Uma evidência disso é que, se no melodrama tradicional o vilão tem extrema importância dramática, sendo o motor da ação, no caso de Ken Loach os vilões quase nunca estão marcados. Em muitos casos eles não aparecem ou nós realmente não sabemos quem são. Em *Terra e Liberdade*, o Stalinismo é o mais próximo que se pode chamar de inimigo, mas não há uma personificação dele num personagem específico. Geralmente, quando os ‘vilões’ são figurados nos filmes de Loach, eles serão as instituições, o governo, ou, mais diretamente, o capital. Isto é um avanço em relação ao melodrama, uma vez que não se psicologiza um processo que é histórico.

O tão esperado final feliz do melodrama também nunca ocorre na obra de Ken Loach, apesar de haver uma tensão entre esta expectativa trazida pela fórmula melodramática e a realidade sócio-histórica que nos é exposta. Talvez isso tenha como resultado um efeito de estranhamento e incômodo no espectador que apostou suas fichas na possibilidade de uma solução harmônica e providencial.

⁴ A inovação que Ken Loach traz à estética melodramática é, conforme desenvolvemos nesse artigo, a apropriação dialética deste material, utilizando-o de maneira a refuncionalizá-lo para os fins políticos do cineasta. Tal processo se dá através da criação de uma outra forma, e não de apenas uma cópia idêntica do melodrama.

O que ele irá encontrar, todavia, será a conclusão de que qualquer solução será possível somente através de uma ação política que tenha como princípio uma transformação radical (revolucionária) nas relações sociais. Não há, então, uma tentativa de apagar a luta de classes – num intuito de ser reconfortante – e sim de evidenciá-la.

Se o melodrama é a forma da Revolução Francesa, a obra de Ken Loach é a forma de um momento histórico no qual vivemos a crise dos valores da classe emergente desta mesma revolução, que prometeu liberdade, igualdade e fraternidade, mas que enriqueceu às custas dos mesmos que a ajudaram a conquistar sua posição de poder. Os filmes de Ken Loach nos mostram que, principalmente no final do século XX, é impossível seguir a receita melodramática ao pé da letra quando se quer criticar o sistema. Afinal, como seria possível haver um final feliz numa narrativa que descreve uma sociedade baseada num projeto fracassado?

Dessa maneira, defendemos que Ken Loach não faz melodramas, assim como não faz um cinema naturalista ou neo-realista. Nenhuma dessas classificações é suficiente porque elas existem em sua obra não como formas propriamente ditas, mas como materiais constitutivos.

Essa diferença entre forma e material foi teorizada por Adorno em sua *Teoria Estética*, publicada em 1968. Segundo o autor, a forma seria o resultado final, o todo – constituído de tensões das quais o artista não tem consciência. Em outras palavras, esse processo é determinado historicamente, e escapa ao controle e às intenções do artista. Já o material é aquilo que está à disposição do artista, as ferramentas que ele utiliza para constituir a sua forma; cabe ao artista selecionar e optar por esta ou aquela maneira de expressão. Diversos materiais são utilizados na criação de uma obra artística, e o conjunto desses materiais (muitas vezes desarmônicos) é o que resultará na forma do objeto. Então, apesar de eles não condicionarem individualmente a totalidade formal da obra, “a escolha do material, a utilização e a limitação em sua aplicação, são um aspecto essencial da produção” (ADORNO *apud* FREITAS, 1996, p. 39).

Para começarmos a entender a forma de Ken Loach, portanto, precisamos partir antes dos materiais que a constituem. O melodrama, por exemplo, foi uma forma durante o século XIX, por ser uma produção artística que surgiu como expressão de um determinado momento histórico. Hoje, já não mais conectado diretamente ao seu contexto histórico de origem, ele já não funciona como uma forma, e sim como um material, escolhido pelo artista juntamente com outros, para constituir outra forma, essa ligada a seu próprio contexto histórico. Porém, mesmo quando utilizado como material, o melodrama – assim como outras formas transformadas ao longo da história em materiais – não deixa de ser historicamente constituído e carregar consigo essa relação com sua origem. São essas origens das antigas formas usadas por Ken Loach agora como materiais que nos interessam aqui.

Se observarmos a origem dos materiais utilizados por Ken Loach, veremos que eles possuem relações políticas com seus respectivos momentos históricos, que fizeram com que eles tivessem um potencial revolucionário, infelizmente perdido ao longo dos anos por serem, em muitos casos, cooptados pela indústria cultural, ou

mesmo por carregarem dentro de si limitações de ordem estética e/ou ideológica. Assim, ao recuperar dialeticamente o conteúdo político desses materiais, que foi neutralizado pela indústria cultural, Loach cria um processo que seria uma oposição ao pastiche, o que torna sua estética muito mais produtiva politicamente, um avanço em relação à produção de seus contemporâneos pós-modernistas.

Cremos, portanto, que o projeto de Ken Loach é o de resgatar e refuncionalizar essas formas que, apesar de derrotadas, carregam consigo um potencial utópico, colocando-as dentro de um novo contexto e trazendo-as como materiais constitutivos da batalha pela conquista de um novo modo de produção. Nesse ponto seu projeto é muito semelhante à teoria da história de Walter Benjamin, e ao papel do intelectual de “redescobrir os momentos utópicos ou subversivos escondidos na ‘herança’ cultural” (LÖWY, 2005, p. 79).

Assim, o momento utópico subversivo pode ser observado na temática do filme, quando testemunhamos o processo de revolução vivido na Espanha dos anos 30, e também na estética do filme, através do uso de formas que, em sua origem, tiveram algum potencial utópico. O filme nos convida a lembrar a história das batalhas de representação da classe trabalhadora em termos estéticos e políticos, simultaneamente.

Se as diferentes formas mencionadas foram neutralizadas pelo capitalismo, o projeto de Ken Loach visa resgatar o potencial delas através de um processo dialético de apropriação, oposição e síntese dos materiais constitutivos de sua nova forma.

Além disso, podemos encarar a releitura crítica que o cineasta faz do melodrama nesse filme como uma menção à própria forma do discurso thatcherista, que possui um forte apelo melodramático, por ser ao mesmo tempo populista e moralista. No entanto, como Stuart Hall menciona, é exatamente por possuir essa forma que o Thatcherismo conseguiu seu apoio popular, uma vez que ela “toca direta e imediatamente na experiência de classe, e tem o poder de mapear o mundo da problemática realidade social em polaridades morais claras e não-ambíguas” (HALL, 1988, p. 143). Portanto, o passo que Ken Loach precisa dar não é o de simplesmente negar essa relação com uma linguagem melodramática de maneira abrupta; é preciso partir desse contato com o “popular”, mas utilizando o melodrama como um material a ser desconstruído em seu caráter “populista” e em seu pensamento binário, tentando refuncionalizá-lo para que, em sua combinação com outros materiais, ele faça parte de uma construção formal dialética, capaz de dar conta de uma representação verdadeira das relações sociais de seu tempo. Assim, sem desconectar-se de seu público, Loach avança por conseguir estabelecer uma relação inicial que os artistas e intelectuais de esquerda, em sua grande maioria, insistem em ignorar, ao considerarem certas formas como completamente inválidas para representar a luta de classes.

Se pensarmos na relação que o filme estabelece entre os anos 1930 e 1990, revelando que o thatcherismo nada mais foi do que o resultado da crise da esquerda, simbolizada pelo Stalinismo, podemos continuar nossa análise pensando também a estética stalinista.

A arte defendida pelo stalinismo, conhecida como o realismo socialista, possui características muito semelhantes ao melodrama tradicional. Para os ideólogos de

Stalin, as narrativas deveriam obedecer à teoria da falta de conflito, na qual heróis positivos devem, ao menos moralmente, triunfar sobre personagens negativos. Além disso, o realismo socialista defendia a "linearidade espacial e temporal, com ações dirigidas pela motivação do personagem – uma rede de intenções, causas e efeitos. [...] Os personagens representam seus sistemas de valores claramente, e os conflitos são vistos em termos não-ambíguos" (EAGLE *apud* HAMES, 2005, p. 30).

Fica evidente que a relação entre o realismo socialista e o melodrama não é acidental, na medida em que ambas as estéticas possuem como objetivo principal o apagamento da dialética da luta de classes, e com isso a afirmação de valores morais impostos com o intuito de apaziguar o pensamento e a revolta social. Se o melodrama estava ligado à ascensão da burguesia, que viu num primeiro momento os pobres como cúmplices, e logo em seguida como adversários a serem controlados, o mesmo se deu com o stalinismo, que teve os trabalhadores como aliados da revolução, e em seguida, com a ascensão de Stalin, instaurou um modelo autoritário e burocrático que não permitiu um avanço nas relações sociais. Era preciso, então, haver um esforço de controle hegemônico, e a imposição de uma representação cultural foi uma das maneiras que Stalin encontrou para manter o *status quo* e seus privilégios.

Assim, melodrama e realismo socialista colocam respectivamente os pobres e os proletários no centro da cena, mas, limitados pela estrutura social que suas formas mimetizam, não conseguem avançar em relação à forma dramática. Suas estéticas refletem, cada uma em seu momento histórico e em sua particularidade, os problemas de uma concepção burguesa de sociedade, e por isso não conseguem superar essa limitação ideológica.

A diferença de Ken Loach – e seu avanço em relação a outras tentativas de crítica ao melodrama – está no fato de sua obra aceitar os pressupostos dessa aparência dramática (presente no thatcherismo, no realismo socialista e no melodrama) e, ao admitir sua existência, penetrar em sua essência e de lá extrair o que é mais importante: seu conteúdo de contradição social, até então apagado por essas estéticas com as quais Loach se relaciona dialeticamente. Se a aparência dessas representações dramáticas se mostra como uma unidade harmônica, os filmes de Ken Loach revelam um processo dialético no qual assumem essas estéticas ao mesmo tempo em que as viram do avesso para expor suas contradições.

O projeto de Loach é, em outras palavras, uma espécie de mimese das derrotas da classe trabalhadora, tanto na política quanto na estética. Ele é uma representação da maneira como essas esferas foram neutralizadas pela hegemonia em seu processo histórico, ao mesmo tempo em que há uma tentativa de recuperá-las como instrumento de luta, através da refuncionalização das formas e conteúdos em crise, e do resgate de elementos do passado que carregariam esse potencial utópico de superação. Assim, acreditamos que Ken Loach não seja progressista por apresentar conteúdos revolucionários *apesar* de usar uma forma tradicional, como muitos da crítica o vêem; ele é militante exatamente por conseguir explicitar esses conteúdos *através* da construção de uma nova forma, que expressa dialeticamente a tensão da luta pelos meios de produção.

Referências

- FREITAS, V. **Unidade Instável: o conceito de forma na Teoria Estética de Theodor Adorno**. Belo Horizonte, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG, 1996.
- HALL, S. **The hard road to renewal: Thatcherism and the crisis of the left**. London; New York: Verso, 1988.
- HAMES, P. **The Czechoslovak New Wave**. London & New York: Wallflower Press, 2005.
- LEIGH, J. **The Cinema of Ken Loach: Art in the service of the people**. London: Wallflower Press, 2002.
- LÖWY, M. **Walter Benjamin: Aviso de Incêndio - Uma Leitura das Teses Sobre o Conceito de História**. São Paulo: Boitempo, 2005.
- MCKNIGHT, G. **Agent of Challenge and Defiance: The Films of Ken Loach**. Westport: Greenwood Press, 1997.
- THOMASSEAU, J. M. **O melodrama**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- WILLIAMS, R. **Structures of Feeling**. In *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press, 2007.

Title

The use of melodrama in the cinematographic form of Ken Loach

Abstract

This research discusses the aesthetical-political project of the English filmmaker Ken Loach in the course of the history of political art, and as a result of the historical process of crisis of the Left and fragmentation of the working class, intensified throughout the second half of the 20th century, especially in countries such as England. We observe the ways in which the work of Ken Loach creates of a form which possesses a rescue of melodramatic materials, and the consequences of such formal choice for the political content of his movies. The movie used as basis for the analysis is *Land and Freedom* (1995), whose form and content, besides discussing the Spanish Civil War and its relation to the British context of the late 20th century, bring about the discussion over the role of political cinema and its possibilities and limitations inside the cultural industry.

Keywords

Ken Loach. Political Cinema. Melodrama. Culture and society

Recebido em 01/04/2012. Aprovado em 28/06/2012.