

Melodrama Egípcio: uma tecnologia do sujeito moderno?*

Lila Abu-Lughod**

Resumo

Considero bastante evidente que os textos melodramáticos podem atuar sobre os espectadores de vários modos. Não podemos simplesmente analisar as mensagens explícitas da trama e dos personagens, assim como não devemos nos limitar ao estudo da recepção. O que pretendo explorar neste ensaio, entretanto, é como a representação da emoção dos personagens no melodrama egípcio pode fornecer um modelo para um novo tipo de sujeito individualizado. A análise considera os objetivos dos produtores e escritores dos seriados televisivos, assim como a convivência de uma empregada doméstica com estes conteúdos.

Palavras-chave: Gênero, Subjetividade, Melodrama, Recepção, Egito.

* Publicado originalmente em GINSBURG, Faye; ABU-LUGHOD, Lila e LARKIN, Brain. (eds.) *Media Worlds: Anthropology on New Terrain*. Berkeley, University of California press, 2002, pp.115-133. Este artigo é uma adaptação de *Modern subjects: Egyptian melodrama and post-colonial difference*. In: MITCHELL, Timothy. (ed.) *Questions of Modernity*. The Regents of the University of Minnesota, 2000. Agradeço a Talal Asad, Nick Dirks, Faye Ginsburg, Tim Mitchell, Samira Mohammad, Gyan Prakash, Dwight Reynolds, Reem Saad, Omnia Shakry, Susan Slyomovics, Ted Swedenburg e Lisa Widen por diversas contribuições. O trabalho de campo no Egito teve o apoio da American Research Center no Egito, ACLS/SSRC Near and Middle East Committee, National Endowment for the Humanities e New York University. O Comitê Editorial dos *Cadernos Pagu* agradece a autorização da autora e da editora para traduzir este artigo (Tradução: Heloisa Buarque de Almeida; Revisão: Plínio Dentzien).

** Universidade de Columbia.

Melodrama Egípcio

Egyptian Melodrama
Technology of the Modern Subject?

Abstract

I think it is abundantly clear that melodramatic texts can work on viewers in multiple ways. One cannot simply analyze the overt messages of plot and character, just as one should not limit oneself to the study of reception. What I want to explore in this essay, however, is how the representation of characters' emotions in Egyptian melodrama might provide a model for a new kind of individuated subject. The analysis is based on the objectives of TV series writers and producers, and on a domestic servant's lived experience interacting with such content.

Key Words: Gender, Subjectivity, Melodrama, Reception, Egypt.

Melodrama e modernidade

O melodrama já foi objeto de muitos estudos no campo da teoria literária e daquela sobre mídia. A pedra de toque é o livro de Peter Brooks – *The Melodramatic Imagination* –, que demonstra a importância do melodrama como gênero literário e teatral associado aos levantes da Revolução Francesa e ao início explosivo da crise da “modernidade”. Brooks¹ defende de modo persuasivo uma definição e uma interpretação particulares sobre a imaginação melodramática – como se tratasse da revelação de uma ordem moral no cotidiano de uma “era pós-sagrada”. Ainda mais instigante é sua afirmação de que o melodrama é “o fato central da sensibilidade moderna”.

Brooks analisa o teatro e as novelas literárias na Europa do século XIX. No século XX, o melodrama está mais fortemente associado aos formatos da mídia de massa, como rádio, cinema e televisão. No Egito, assim como em outros contextos pós-coloniais, formas culturais como o melodrama televisivo, exibido pelas indústrias nacionais de televisão, são consideradas pelos agentes estatais e produtores profissionais de classe média como instrumentos eficazes de desenvolvimento social, consolidação nacional e “modernização”.² Isso levanta a questão de quais “sensibilidades modernas” são ressaltadas pelo melodrama televisivo no Egito contemporâneo, onde aqueles que produzem o melodrama vêem a si mesmos como agentes que buscam promover cidadãos e sujeitos modernos. A questão é

¹ BROOKS Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven, Yale University Press, 1976 pp.15, 21.

² ABU-LUGHOD, L. The Objects of Soap Opera. pp.190-210; DAS, Veena. Soap Opera: What Kind of Object is it? pp.169-189. In: MILLER, Daniel. (ed.) *Worlds Apart: Modernity through the Prism of the Local*. London, Routledge, 1995; KARTHIGASU, Ranggasamy. Television as a Tool for Nation-Building in the Third World. In: DRUMMOND, P. e PATERSON, R. (eds.) *Television and Its Audience*. London, British Film Institute, 1988.

Melodrama Egípcio

particularmente intrigante, dado que os produtores de televisão trabalham com uma linguagem secular num contexto social no qual as práticas e a identidade religiosa são importantes para grande parte de seus espectadores.

Ainda há muita confusão – ou pelo menos uma enorme gama de possibilidades – em torno do uso do termo “melodrama” nos atuais estudos literários, de cinema e de televisão³, e existem até motivos para questionar se o termo realmente designa um único gênero.⁴ Todavia, é útil manter o termo “melodrama” no caso dos seriados de televisão egípcios para nos lembrarmos de algumas características comuns. Estes seriados, advindos das tradições modernistas da literatura – cinema e rádio – tratam majoritariamente do cotidiano e se voltam para pessoas comuns. Seus personagens não são os universalmente conhecidos heróis da poesia épica ou das lendas folclóricas, mas representações do cidadão comum. Como as telenovelas latino-americanas e diferentemente da *soap opera* britânica, australiana ou norte-americana, os seriados egípcios são finitos e geralmente duram de 15 a 30 episódios. Portanto, enquanto melodrama, chegam a uma resolução, o que Robert Allen considera crucial para a clareza ideológica.⁵ As séries egípcias são normalmente mais diretas em suas lições morais e mais emotivas do que os dramas da televisão euro-americana contemporânea, o que as torna duplamente merecedoras do rótulo de melodrama.⁶

³ cf. GLEDHILL, Christine. (ed.) *Melodrama: Stage, Picture, Screen*. London, British Film Institute, 1994.

⁴ cf. MERRITT, Russell. Melodrama: Postmortem for a Phantom Genre. *Wide Angle* 5 (3), 1983.

⁵ ALLEN, Robert. (ed.) *To be continued... Soap Operas Around the World*. London, Routledge, 1995, p.21.

⁶ Lopez nota que as telenovelas mexicanas são mais lacrimosas em sua estereotipia. LOPEZ, Ana, Our Welcomed Guests: Telenovelas in Latin América. In: ALLEN, R. (ed.) *To be Continued...* Op. cit., p.261. Evidentemente, as séries egípcias são menos sofisticadas, glamourosas e sexualizadas do que as brasileiras, mas mesmo assim elas têm algo em comum: no Egito, como no Brasil, os autores

Neste ensaio, exploro a possibilidade de que o retrato de certo tipo de emotividade pode ser uma maneira pela qual as séries egípcias buscam criar uma “sensibilidade moderna”. No entanto, exploro também a diferença que existe quando uma “sensibilidade moderna” está sendo construída numa sociedade na qual noções de desenvolvimento nacional ainda são parte de um legado político muito forte, no qual a intensa inserção dos indivíduos no parentesco e na família permanece um ideal, e onde a secularização só foi construída como essencial à modernidade de modo ambivalente.⁷

As séries de televisão no Egito lidam com projetos modernistas em dois níveis: intencionalmente, através da disseminação em suas histórias de mensagens morais transformadas pelas ideologias políticas locais e nacionais, buscando, assim, definir os termos do debate social e político; mas, de modo mais sutil, também através da popularização de uma configuração distintiva de narrativa, emoção e subjetividade.⁸ É desta segunda maneira, enquanto gênero com determinadas convenções, que se pode compreender diretamente o melodrama televisivo no Egito – como uma tecnologia para a produção de novos tipos de pessoa.⁹ Ao encenar as interioridades (através da grande intensidade das emoções), estes melodramas constroem e promovem a individualidade de pessoas comuns. Pode-se

de televisão são sérios e progressistas. GUILLERMOPRIETO, Alma. Letter from Brail: Obsessed in Rio. *New Yorker*, nº 16, agosto de 1993.

⁷ Para uma argumentação de que a secularização, e a noção de religião que ela implica, é um conceito que se desenvolveu como parte da história do cristianismo no ocidente, cf. ASAD, Talal. *Genealogies of Religion*. Baltimore. Johns Hopkins University Press, 1993.

⁸ Sobre as ideologias, cf. ABU-LUGHOD, L. Finding a Place for Islam. *Public Culture* 5 (3), 1993, pp.493-513 e The Objects of Soap Opera. Op. cit.

⁹ FOUCAULT, Michel. Technologies of the Self. In: GUTMAN, M. and HUTTON, P. (eds.) *Technologies of the Self*. Amherst, University of Massachusetts Press; 1988, pp.16-49; e About the Beginning of the Hermeneutics of the Self. *Political Theory* 21 (2), 1993, pp.198-227.

Melodrama Egípcio

observar como isso funciona nas histórias de vida de uma empregada doméstica no Cairo.

Entretanto, também quero demonstrar que esta tecnologia se coloca em contextos sociais e políticos locais que diferem muito do contexto da produção e recepção das *soap operas* na Europa ou nos Estados Unidos, especialmente quanto aos projetos declarados de promover a formação de cidadãos nacionais numa sociedade em que o parentesco mantém sua centralidade e onde há outras formas de comunidade e moralidade – principalmente a religiosa.¹⁰ A crescente relevância da identidade religiosa e as práticas de autocontrole promovidas nas mesquitas colocam o melodrama televisivo, ainda que popular, num campo mais amplo ao lado de outras tecnologias modernas da construção de si, algumas na mesma direção, outras não. Estas tendências sugerem que devemos ter cuidado ao contar qualquer história unilinear sobre modernidade, melodrama e individualismo.

A emoção melodramática

De acordo com as ideologias da mídia de nações pós-coloniais, o drama televisivo é considerado pela maioria de seus produtores no Egito não apenas como entretenimento, mas como meio de moldar a comunidade nacional. Os espectadores comuns de televisão e os críticos reconhecem, em diferentes graus, as ideologias que informam esses melodramas e reagem a elas – ou se identificam ou são hostis, dependendo de suas situações e visões políticas.¹¹ No entanto, os espectadores podem ser menos

¹⁰ Para uma análise que associa formas modernas de subjetividade – o indivíduo como consumidor e como cidadão – a formas culturais da mídia de massa. Cf. MILLER, Toby. *The Well-Tempered Self*. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1993.

¹¹ ABU-LUGHOD, L. Finding a Place for Islam. Op. cit.; The Objects of Soap Opera. Op. cit.; The Interpretation of Culture(s) after Television. *Representations* 59, 1997, pp.109-34; e Television and the Virtues of Education: Upper Egyptian Encounters with State culture. In: HOPKINS, Nicholas and WESTERGAARD, Kirsten.

conscientes – e, portanto, menos capazes de resistir – de um outro aspecto dos melodramas televisionados: a colocação de forte emoção no mundo cotidiano interpessoal. Esta é uma convenção do gênero que atravessa os conteúdos, cuja fonte é o próprio gênero (do modo como foi desenvolvido e adaptado ao longo de trinta anos no Egito), mas que é reforçada pelas suposições típicas da classe média escolarizada a respeito da personalidade daqueles que produzem televisão. Este aspecto do melodrama pode ser até mesmo mais importante para os projetos de modernidade do que as mensagens políticas conscientes das séries, devido ao modo pelo qual encena, e talvez constitui, o indivíduo.

Este não é o lugar para retomar o debate mais amplo sobre a recepção e os efeitos da mídia, um dos problemas mais delicados na etnografia da mídia. Considero que é bastante evidente que os textos melodramáticos podem atuar sobre os espectadores de vários modos. Não podemos simplesmente analisar as mensagens explícitas da trama e dos personagens, assim como não devemos nos limitar ao estudo da recepção, como este livro demonstra.* O que pretendo explorar neste ensaio, entretanto, é como a representação da emoção dos personagens no melodrama egípcio pode fornecer um modelo para um novo tipo de sujeito individualizado.¹²

Directions of Change in Rural Egypt. Cairo, American University in Cairo Press, 1998, pp.147-65.

* No livro no qual este artigo se insere originalmente, *Media Worlds*, destaca-se a necessidade de entender tanto a produção como a recepção conjuntamente para uma boa etnografia da mídia [NT].

¹² Ang afirma que o melodrama pode ser caracterizado por sua “estrutura de sentimento trágica” e uma sensação de que os personagens são “vítimas das forças que estão além do seu controle” – temas preferidos de muitos dramas televisivos egípcios que tratam das atribulações de boas famílias diante dos problemas criados pela carência habitacional, por uma burocracia kafkiana, ou pelas forças da corrupção – e os dramas mais atraentes são os que expõem uma gama de emoções. ANG, Ien. *Melodramatic Identifications: television fiction and women’s fantasy*. In: BROWN, Mary Ellen. (ed.) *Television and Women’s Culture – the politics of the popular*. London, SAGE, 1990.

Melodrama Egípcio

Ao associar sentimentos fortes à vida cotidiana, os melodramas conformam personagens comuns cuja personalidade é definida pelo que aparenta ser uma rica vida interior e uma intensa individualidade. Esse foco, num mundo doméstico interpessoal altamente carregado de emoções, que nos Estados Unidos e na Europa é considerado como parte do mundo das mulheres, levou os estudos de mídia feministas a tomar tão a sério a *soap opera*.¹³ Ainda assim, a importância do sentimento na esfera de relações interpessoais passou quase despercebida, talvez porque pareça algo óbvio em nossa sociedade, onde há uma forte conexão ideológica entre mulheres e emoção.¹⁴ Modleski¹⁵ se aproxima daquilo que eu gostaria de considerar com mais detalhes. Em sua análise sobre a relação entre programas diurnos

¹³ As críticas feministas fizeram pela *soap opera* o que Brooks havia feito para o melodrama literário: forçaram uma reavaliação do gênero que era desvalorizado por ser visto como uma bobagem, assim como desenvolveram uma reflexão sobre o prazer feminino através de uma análise séria. A literatura feminista sobre *soap opera* é extensa e de qualidade. Alguns textos centrais são ALLEN, R. (ed.) *To be continued...* Op. cit.; ANG, Ien: *Watching Dallas – Soap Opera and the Melodramatic Imagination*, London, Routledge, 1985 e *Melodramatic Identifications...* Op. cit.; BRUNSDON, Charlotte. *The Role of Soap Opera in the Development of Feminist Television Scholarship*. In: ALLEN, R. (ed.) *To be Continued...* Op. cit., pp.49-55; FEUER, Jane. *Melodrama, Serial Form and Television Today*. *Screen* 25, 1984, pp.4-16; GERAGHTY, Christine. *Women and Soap Opera: A Study of Prime-Time Soaps*. Inglaterra, Cambridge, Polity Press, 1991; JOYRICH, Lynne. *All That Television Allows: TV Melodrama, Postmodernism, and Consumer Culture*. In: SPIEGEL, Lynn e MANN, Denise. (eds.) *Private Screenings*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1992; MODLESKI, Tania: *Loving with a Vengeance – Mass-Produced Fantasies for Women*. NY, Methuen, 1982; MULVEY, Laura. *Melodrama in and out of the Home*. In: MCCABE, Colin. (ed.) *High Theory/Low Culture*. Manchester, Manchester University Press, 1986; MUMFORD, Laura Stempel. *Love and Ideology in the Afternoon*, Bloomington, Indiana University Press, 1995; SEITER, Ellen et alii. (eds.) *Remote Control: Television, Audiences, and Cultural Power*. London, Routledge, 1989.

¹⁴ LUTZ, Catherine. *Emotion, Thought, and Estrangement: Emotions as a Cultural Category*. *Cultural Anthropology* 1 (4), 1986.

¹⁵ MODLESKI, Tania: *Loving with a Vengeance...* Op. cit.

da televisão e o trabalho das mulheres, ela afirma que as estruturas da narrativa e os *closes*, tão usados nas *soap operas*, exercitam nas espectadoras a capacidade de entender sentimentos íntimos. Suas experiências como espectadoras reproduzem assim seu trabalho emocional na família – antecipando as necessidades e os desejos dos outros.

Estas idéias sobre emoções e pessoa podem ser associadas à hipótese de Raymond Williams de que a inédita exposição ao drama que a televisão proporcionou promoveu uma “dramatização da consciência”. Com isso, ele quer dizer que a televisão nos levou a ver nossa própria vida cotidiana como um drama. Ainda que eu seja reticente quanto a alguns aspectos desta análise, lembrando a impossibilidade metodológica de ter acesso à “consciência” das pessoas e um desconforto com os pressupostos humanistas de uma vida interior não problematizada que tal termo supõe, considero que o grande *insight* de Williams foi sugerir que algo novo acontece com a subjetividade dos espectadores como resultado de assistir aos dramas televisivos: no Egito, podemos chamar isto de “melodramatização” da consciência.

Em outras palavras, a questão é que a crescente hegemonia cultural do melodrama televisivo (na linha das séries do rádio e do cinema) pode estar engendrando novos modos de subjetividade e novos discursos sobre a pessoa, e que podemos considerá-los “modernos” pela sua ênfase no indivíduo. As características principais do sujeito ocidental moderno – autônomo, diferenciado do seu entorno social, que age por si só, que se expressa verbalmente – foram delineadas na literatura filosófica e histórica. Foucault nos ofereceu as teorias mais interessantes sobre o desenvolvimento das tecnologias do sujeito (burguês) moderno e suas associações com as novas formas do poder.¹⁶ Na introdução ao segundo volume da *História da Sexualidade*, ele sugere que o

¹⁶ cf. também CHAKRABARTI, Dipesh. Witness to Suffering: Domestic Cruelty and the Birth of the Modern Subject in Bengal. In: MITCHELL, T. ed. *Questions of modernity*. Op. cit., pp.49-86.

Melodrama Egípcio

discurso sobre a sexualidade foi fundamental para o desenvolvimento do sujeito moderno, um indivíduo que se percebe como sujeito de sua própria sexualidade. Em trabalhos posteriores¹⁷ especulou sobre as relações entre a confissão no cristianismo e as formas modernas das hermenêuticas do si. A psicologização, reforçada por todo o discurso da psicanálise com sua vívida colocação do eu no centro do drama narrado da dinâmica familiar, um eu com um mundo interior rico e conflituoso, é também instrumental na construção dos sujeitos modernos. E o discurso dos sentimentos e da emoção – a própria matéria do melodrama – é essencial ao universo psicológico.¹⁸

O interessante no argumento de Modleski, de que a *soap opera* atua no processo de ensinar às mulheres o trabalho interpessoal, são seus pressupostos quanto aos indivíduos e às emoções. Ela supõe mulheres que vivem em famílias burguesas modernas e que têm um vocabulário de sentimentos conectado aos gestos e expressivo dos sentimentos íntimos e das verdades pessoais dos outros. Esse conjunto de pressupostos sobre a emoção e a noção de pessoa deve ser entendido como específico de uma situação histórica e cultural. Como destaca Cvetkovich, a cultura de massa e popular do século XIX teve um papel importante na construção do discurso do afeto, fundamental para estabelecer a hegemonia de classe média de uma “divisão de gênero entre as esferas pública e privada e a atribuição às mulheres das tarefas afetivas do lar”.¹⁹

O corolário não teorizado do discurso do afeto, entretanto, é o discurso do indivíduo, o sujeito desses sentimentos que é enfatizado na intensidade da emoção no melodrama egípcio. As

¹⁷ FOUCAULT, M. *Technologies of the Self*. Op. cit.; *About the Beginning of the Hermeneutics...* Op. cit.

¹⁸ ABU-LUGHOD, L. *Shifting Politics of Bedouin Love Poetry*. In: LUTZ, C. and ABU-LUGHOD, L. (eds.) *Language and the Politics of Emotion*. New York, Cambridge University Press, 1990, pp.24-25.

¹⁹ CVETKOVICH, Ann. *Mixed Feelings: Feminism, Mass Culture and Victorian Sensationalism*. New Brunswick, N.J., Rutgers University Press, 1992, p.6.

séries são produzidas não apenas para as mulheres, mas também para os homens. E ainda que considerem os homens e as classes mais altas, no geral, como menos emotivos do que as mulheres e as classes mais baixas, todos os personagens são mais emotivos do que seria considerado apropriado para um indivíduo burguês europeu ou norte-americano.

Em parte, a encenação extremada de indivíduos melodramáticos pode parecer necessária para aqueles que têm o objetivo de “modernizar” uma sociedade baseada na família e na rede de parentesco, cujas formas sociais, até bem pouco tempo (e mesmo atualmente em algumas regiões), parecem funcionar em outra direção e com diferentes construções de pessoa. Portanto, primeiro pretendo contrastar as “estruturas de sentimento” melodramáticas com aquelas de outras formas da cultura popular árabe que podem ter fornecido previamente material para a construção e a conceituação de pessoa. Um dos objetivos é revelar a particularidade das relações entre modernidade e melodrama na formação da subjetividade. Ademais, quero mostrar que o melodrama no Egito, assim como as estruturas do mundo social e econômico no qual as pessoas se encontram, difere de modo crucial de seus equivalentes ocidentais. Na parte final do ensaio, volto-me para a sensibilidade e a história de vida de uma mulher extraordinariamente envolvida com o mundo das séries de rádio e de televisão, com o objetivo de sugerir como podemos traçar a influência de distintos formatos melodramáticos narrativos e afetivos sobre as construções da subjetividade pessoal no Egito. Também demonstro, no entanto, como outros aspectos da modernidade egípcia – especialmente as práticas do ressurgimento islâmico – alimentam ou sabotam o trabalho do melodrama televisivo.

Subjetividades distintas

Quaisquer que sejam suas referências a ou suas raízes em outras formas de expressão cultural, o melodrama televisivo

Melodrama Egípcio

egípcio é distinto em sua estrutura e sentimento. As séries são criadas por pessoas que conhecem a literatura, o teatro e o cinema modernos – egípcio, árabe e europeu – e que se interessam pelos temas do modernismo.²⁰ Ainda que ocasionalmente se inspirem no que consideram ser as tradições “folclóricas” para dar uma cor local ou gerar alguma identificação regional, ou para invocar algo autêntico (como protagonistas “simples” que recitam provérbios), os produtores do melodrama, advindos do meio urbano e de classe média, diferenciam sem ambigüidades seu trabalho dos produtos da cultura “tradicional” egípcia ou árabe que eram, até a introdução da mídia de massa, os formatos populares e familiares às pessoas sem escolaridade e das áreas rurais. Existe uma diferença impressionante entre os estilos emocionais e os imaginários criados pela poesia e pelas narrativas tradicionais e por aquelas da televisão.

Esta diferença pode ser observada de modo muito evidente nas adaptações dos formatos folclóricos à televisão. Isto aconteceu em 1997 com a dramatização seriada durante o mês do Ramadan do épico de Abu Zayd al-Hilali, considerado por muitos como a mais magnífica narrativa poética oral árabe. O épico, que na sua totalidade soma milhares de versos, acompanha as aventuras pelo norte da África de Bani Hilal, uma tribo beduína expulsa de suas terras na Península Arábica pela seca. Como descrito por Slyomovics para o Alto Egito e por Reynolds para o Baixo Egito²¹, ela é recitada profissionalmente por poetas socialmente marginais, com talentos verbais surpreendentes, sem falar em suas memórias prodigiosas.

O drama televisivo compartilhou com as versões impressas (prováveis fontes do roteirista) um desenvolvimento cronológico e

²⁰ ARMBRUST, Walter. *Mass Culture and Modernism in Egypt*. Cambridge, England, Cambridge University Press, 1996.

²¹ SLYOMOVICS, Susan. *The Merchant of Art*. Berkeley, University of California Press, 1986; REYNOLDS, Dwight. *Heroic Poets, Poetic Heroes: The Ethnography of Performance in an Arabic Oral Epic Tradition*. N.Y., Ithaca, Cornell University Press, 1995.

uma decrescente atenção ao jogo lingüístico ou mesmo ao próprio jogo verbal.²² Transformou mais ainda o épico ao torná-lo um melodrama sobre as relações pessoais e os desejos e paixões individuais, muitas das quais centradas no ambiente doméstico. A melhor ilustração dessa transformação – e portanto das convenções do gênero do melodrama seriado – é a forma pela qual a série dramatizou o nascimento do herói Abu Zayd, o filho de Rizq da tribo beduína de Hilali, e Khadra Sharifa, a filha de Sharif de Meca, um descendente do profeta. O próprio nascimento consistiu na primeira semana da série televisiva, aquela considerada a mais crucial, pois este é o período em que é preciso conquistar os espectadores. A série mostra que Khadra era estéril há muitos anos. Ainda que estivessem felizes um com o outro, marido e mulher estavam muito tristes pela falta de um filho. Finalmente, Khadra é levada a uma nascente para suplicar. Ela vê um grande pássaro preto espantando outros pássaros e reza pedindo um filho tão forte e feroz como este pássaro. Na versão recitada para Slyomovics por um poeta do Alto Egito, a gravidez e o nascimento são descritos rapidamente, sendo um pouco mais elaborada a cena de amor depois da visita de Khadra à nascente.²³ Na versão gravada por Reynolds (no prelo), a narrativa é mais elaborada e dramática, mas o foco está nas reações dos outros à criança negra e na raiva e nas acusações de Rizq. Nenhuma versão lida com a emoção dos protagonistas antes do nascimento.

No episódio televisivo do nascimento, na versão do Alto Egito em apenas seis versos, vemos Khadra entrando em trabalho de parto, o pai ansioso do lado de fora da porta esperando o nascimento, uma busca desesperada pelas ruas atrás da parteira

²² ID. The Death-Son of Amir Khafaji: Puns in an Oral and Printed Episode of Sirat Bani Hilal. *Journal of Arabic Literature*, n° 18, 1987.

²³ ID. The Epic of the Bani Hilal: The Birth of Abu Zayd I (Southern Egypt). In: JOHNSON, William; HALE, Thomas A. e BELCHER, Stephen. (eds.) *Oral Epics from Africa: Vibrant Voices from a Vast Continent*. Bloomington, Indiana University Press, 1997.

Melodrama Egípcio

(chamada a três lugares ao mesmo tempo), mais sofrimento no trabalho de parto, o marido que reza, e depois, quando ouve que a criança nasceu, ajoelha-se com lágrimas nos olhos e levanta seus braços aos céus agradecendo a Deus. Então vemos discussões a meia voz no quarto de Khadra entre a parteira e a ajudante, a primeira recusando-se a dar a notícia ao pai. O que houve de errado? A parteira aponta e diz: “veja”. Eles levantam cuidadosamente a manta do bebê. Em *close*, com uma música dramática, vemos um bebê negro. A mãe dorme, beatificada. Quando ela senta e é confrontada com essa situação, segura o bebê amorosamente, dizendo inocentemente: “este menino é nosso filho, meu e de Rizq. Claro ou escuro é uma dádiva de Deus que devemos aceitar.” Então, ela também fica alarmada. Ela percebe que os outros estão preocupados porque ela será acusada de adultério.

Não se trata de dizer que o drama televisivo é emocional e o épico recitado não o é. O épico também descreve sentimentos, dentro de fórmulas convencionais apropriadas. Num trecho anterior, por exemplo, Rizq e sua esposa Khadra choram de dor diante de sua incapacidade de ter filhos. Mas o drama da televisão enfatiza as relações entre os personagens e a mudança de emoções de um conjunto de personagens que sempre olham para o infinito enquanto a música evoca seus sentimentos interiores. Ao invés de frases padrão sobre as lágrimas e sua plenitude, que poderiam ser analisadas como uma fenomenologia da emoção, o drama televisivo tenta produzir mimeticamente os estados interiores das pessoas que sentem estas emoções através de *closes* em expressões faciais e da atuação melodramática. Ademais, a série traz os heróis míticos para a terra e os torna pessoas comuns de acordo com o processo de individualização “descendente” que Foucault descreveu como característico dos regimes disciplinares modernos.²⁴ O que é

²⁴ “As disciplinas marcam o momento em que se dá o que podemos chamar de inversão do eixo político da individualização. Em certas sociedades... pode-se dizer que a individualização é maior onde a soberania é exercida e nos escalões

reforçado pela esmagadora presença visual dos mundos interiores e dos espaços domésticos (que também é o caso, certamente, das *soap operas* cujos orçamentos raramente permitem os gastos de uma cena em locação externa).²⁵

Por outro lado, e como todas as tradições “folclóricas”, o objetivo central do épico oral não é o desenvolvimento da vida interior dos personagens. Como as lendas folclóricas em todo o Egito, a maior parte do épico consiste no que os personagens fizeram e disseram e inclui pouca “linguagem da emoção” ou dos gestos e música que a substituem no melodrama. Isso não significa dizer que não se encontra nas tradições culturais a elaboração do sentimento. O gênero poético ao invés do narrativo é o lugar onde isso deve ser buscado. Mesmo assim considero que há uma diferença fundamental na localização das emoções no melodrama e na poesia. Por exemplo, os *ghinnaawas* ou pequenas canções dos beduínos Awlad ‘Ali sobre as quais escrevi são expressões curtas do sentimento.²⁶ Ainda que as pessoas as recitem como parte das histórias para expressar o sentimento de personagens específicos, ou, por outro lado, entre os íntimos, para expressar

mais altos do poder. Quanto mais se tem poder ou privilégio, tanto mais se é marcado como um indivíduo por rituais, relatos escritos ou representações visuais. O ‘nome’ e a genealogia que situam o indivíduo num grupo de parentesco, a performance dos feitos que demonstram a força superior e que são imortalizadas nos relatos literários... são todos procedimentos de um individualização ‘ascendente’. Num regime disciplinar, por outro lado, a individualização é ‘descendente’: ao passo que o poder se torna mais anônimo e mais funcional, aqueles sobre os quais é exercido tendem a ser mais fortemente individualizados.” FOUCAULT, Michel. *Discipline and Punish*. New York, Random House, 1978, pp.192-193.

²⁵ Seria possível argumentar que a interioridade das cenas domésticas na *soap opera* são metáforas da vida interior das pessoas em torno das quais a trama se desenvolve. Elsaesser, no seu clássico artigo sobre o melodrama no cinema, de fato sugeriu que ‘o espaço do lar’ relaciona-se ‘ao espaço interno da interioridade humana, das emoções e do inconsciente’. *Apud* MULVEY, Laura. *Melodrama in and out of the Home*. Op. cit., p.95.

²⁶ ABU-LUGHOD, Lila. *Veiled Sentiments: Honor and Poetry in a Bedouin society*. Berkeley, University of California Press, 1986.

Melodrama Egípcio

seus próprios sentimentos sobre alguns eventos da vida, elas consistem em fórmulas convencionais. São assim, em certo sentido, despersonalizadas. São repetidas e apropriadas por outras pessoas e assim tornam-se também descorporificadas. Ademais, muito da apreciação desses poemas – como o épico de Hilali – vem da poesia de sua linguagem.

A lamentação ritual dos mortos no Egito, assim como em outras partes do mundo árabe e mediterrâneo, consiste noutra arte poética altamente desenvolvida que é essencialmente emotiva. No entanto, como Wickett demonstrou quanto ao Alto Egito, os lamentos são “textos rituais proferidos numa arena emocional”²⁷ e portanto, eu diria, diferem de modo significativo do melodrama por serem limitados em seu contexto e sentimento. São específicos ao contexto ritualizado do funeral. Inversamente, o melodrama cobre uma ampla gama de emoções que são conectadas aos indivíduos e inseridas no mundo cotidiano, comum e doméstico.

Ao ressaltar estes contrastes, não quero afirmar a existência de uma distinção rígida entre modernidade e tradição, como se a arte “folclórica” habitasse (e definisse) o passado tradicional e o melodrama valesse para o momento contemporâneo. Há todo o tipo de inter-referências e transformações, especialmente quando as formas “tradicionais” adentram o mundo da mídia de massa contemporânea com o melodrama. Antes, considero que os melodramas televisivos oferecem construções do mundo e imagens de pessoas que são distintas, particularmente num contexto definido por formas “tradicionais” e “modos de vida tradicionais” dos quais os autores e diretores modernistas buscam se distanciar. Sua especificidade consiste na emotividade do mundo cotidiano, que por sua vez age no sentido de destacar a importância do sujeito individual – o *locus* e a fonte de todos estes sentimentos exacerbados.

²⁷ WICKETT, Elizabeth. “For Our Destinies”: The Funerary Lament of Upper Egypt. Ph.D. diss., University of Pennsylvania, 1993, p.166.

Heroína de seu melodrama

Para ilustrar como o melodrama televisivo pode informar vidas individuais, quero refletir sobre a pessoa que conheci no Egito que parecia estar mais intensamente envolvida com o melodrama do rádio e da televisão: uma empregada doméstica solteira do Cairo que chamo aqui de Amira.²⁸ Meu trabalho de campo sobre recepção de televisão se deu com empregadas domésticas no Cairo e com mulheres numa aldeia no Alto Egito, ambos grupos socialmente marginalizados. Muitas empregadas domésticas tinham uma situação difícil semelhante à de Amira, mas, como as mulheres da aldeia ocupadas com suas famílias, tinham menos envolvimento com a televisão. Amira, no entanto, ouvia o rádio enquanto cozinhava para seus patrões. Quando podia, interrompia o trabalho para assistir à série do meio-dia na televisão. Sempre acompanhava as noturnas quando chegava em casa. Tinha bastante informação sobre atores e atrizes, e assistia não apenas à maioria das séries, mas também à maioria dos filmes populares egípcios exibidos pela televisão. Inteligente e articulada, ela lembrava da maioria das tramas e as resumia facilmente. Raramente assistia aos programas estrangeiros importados.

Solteira e sem filhos, ela era mais livre para seguir os programas da TV e mais dependente deles para ter companhia e envolvimento social e emocional do que a maioria das mulheres que conheci no Egito. Ela era um tanto isolada socialmente, pois vivia sozinha. Sua mãe e irmãos viviam no interior. Seus principais contatos no Cairo eram sua irmã solteira, com quem, porém, tinha constantes conflitos, e uma amiga solteira que

²⁸ Desde 1990 venho realizando meu trabalho de campo no Egito em duas localidades: no Cairo, onde entrevistei os produtores de televisão e tenho pesquisado junto a empregadas domésticas enquanto espectadoras de televisão; e numa aldeia no Alto Egito. Quanto às reações à televisão no meio rural, cf. ABU-LUGHOD, L. *The Interpretation of Culture(s) after Television*. Op. cit.; e *Television and the Virtues of Education...* Op. cit.

Melodrama Egípcio

também viera de área rural para o Cairo para trabalhar como empregada doméstica. Com ambas costumava assistir à televisão.

Amira era mais sentimental e mais inconstante do que a maioria das mulheres que conheci. Estava sempre emocionada com as séries que acompanhava. Quando assistíamos à televisão juntas, suas explicações para personagens específicos eram carregadas de valores morais e emocionais. Seu sentimentalismo se estendia para outras áreas. Em 1990, quando vimos pela televisão um clipe que mostrava pessoas chorando depois de um terremoto no Irã, isso a fez lembrar como havia chorado “por uma hora” depois que o time de futebol egípcio perdera um jogo na Copa do Mundo. Ela tinha ficado acordada até altas horas da madrugada para ver o jogo. Ficou triste porque “eles lutaram tanto e ficaram tão cansados, mas Deus não os recompensou”. Ela chorou quando perderam o jogo e depois novamente ao ver os jogadores que choravam. “Doeu muito”. O estilo emocional de Amira ia além do mundo da televisão. Ela estava sempre envolvida em conflitos e discussões – com sua irmã, seus patrões, seus vizinhos.

Ainda que eu não possa afirmar uma ligação causal direta entre seu envolvimento com as séries e sua emotividade, suspeito que exista tal relação. Entretanto, há outras associações mais óbvias entre o melodrama televisivo e a maneira pela qual ela se constrói enquanto sujeito. Esta ligação se dá através da forma pela qual ela se vê como sujeito de sua própria história de vida. Considero surpreendente que de todas as mulheres cujas histórias de vida eu ouvi, era na voz de Amira que a história assumia claramente a forma do melodrama. Ela via o mundo de um modo maniqueísta, com pessoas boas e gentis que a ajudavam e eram generosas, e pessoas egoístas, más ou cruéis, que a faziam sofrer.

Era possível notar essa lógica pelo modo como contava a história de sua vinda para o Cairo na busca de uma vida melhor. Amira veio de uma família pobre e trabalhou na construção, carregando areia e terra em troca de pagamento por dia de trabalho. Ela queria vir para o Cairo, pois via suas irmãs, que aqui

trabalhavam, voltarem para casa bem vestidas e usando jóias de ouro. Aos 19 anos, finalmente migrou. Mas ficou apenas um mês no novo emprego. A família a maltratava. Acordavam-na às seis da manhã, não lhe davam comida, mantinham os alimentos trancados, e pagavam apenas 6 libras egípcias por mês (aproximadamente 9 dólares naquela época). Ela chorou muito e finalmente convenceu sua irmã a dizer a seus patrões que ela tinha que voltar para casa para cuidar de um parente doente. Achou outro emprego, e depois outro. A cada vez, encontrava uma desculpa para voltar para sua aldeia. Finalmente encontrou trabalho como cozinheira numa família boa e ali permaneceu por oito anos. Os temas se repetem: explorada e maltratada, a vítima inocente escapa até que o destino a faz encontrar pessoas boas.

Todos os elementos do drama se cristalizam quando fala sobre seu curto casamento. Na época de uma de nossas conversas, aos 37 anos, ela declarou que estava velha demais para ter esperança de se casar. “Quem vai querer casar comigo?” Porém, antes, em 1985, alguém quis, quando ela tinha aproximadamente 30 anos. A fluidez com a qual ela contou a história fez parecer que se tratava de uma narrativa bem ensaiada. Quando um encanador que a viu no trabalho perguntou sobre a possibilidade de se casarem, ela disse-lhe para conversar com seu cunhado. Ficaram noivos por quatro meses, mas ela nunca ia a lugar algum com ele. Quando ela sugeria um passeio, ele recusava. Ela afirma que é porque ele não queria que ela descobrisse como ele era ou nada sobre ele.

Quando se casaram, ele começou a bater nela. Ele queria que ela lhe desse seu salário. Ela recusava, dizendo que tinha que pagar um empréstimo e planejava ficar em casa. Amira explicava que um homem deve sustentar sua esposa. Ele a trancava em casa. Ela só queria se livrar dele e então procurou seu cunhado – que considerava ser o responsável pela situação, pois deveria ter tirado mais informações sobre aquele homem – para que ele pagasse as mil libras egípcias (aproximadamente 700 dólares) para conseguir o divórcio. Na verdade, descobriu que ele era um

Melodrama Egípcio

delinqüente de um bairro pobre. Amira tem certeza que ele queria matá-la para ficar com seu apartamento. No final, o casamento durou 29 dias.

Acrescentou com amargura que os homens egípcios não prestam. Muitos homens a pediram em casamento – homens das ruas, que ela conhece onde trabalha. Mas todos eles querem seu dinheiro, e quando descobrem que ela tem um apartamento e móveis percebem que só terão que contribuir com coisas simples como dote. Seu marido, por exemplo, comprou os móveis da sala, mas ela já tinha o apartamento e os móveis do quarto. (Com o déficit habitacional, o preço exorbitante para as “chaves” que precisa ser pago para se conseguir alugar uma unidade, e os custos de mobiliar o apartamento, considerado de responsabilidade do noivo, para muitos homens jovens é muito difícil se casar.)

Devemos nos perguntar, como fizeram Ruth Behar e Laurel Kendall²⁹, sobre as qualidades narrativas de uma história de vida. Se a história de vida da informante mexicana de Behar era formada pelo modelo cristão de sofrimento e redenção, a de Amira se conforma melhor ao modelo do melodrama. Como os dramas televisionados, os temas de sua história são dinheiro, com o vilão tentando roubar-lhe o que ganhava, e segredo, quanto à verdade de seu sinistro marido ter sido descoberta tarde demais. A heroína melodramática, inocente e boa, é enganada e vitimada. Buscando uma vida melhor, simbolizada pelas boas roupas e o ouro de suas irmãs, ela deixa sua aldeia e seu lar para acabar enfrentando excesso de trabalho, mau pagamento e fome numa casa em que a comida ficava trancada a chave. Buscando amor e companhia, ou respeitabilidade – o que quer que seja que um casamento deveria significar – ela é enganada.

²⁹ BEHAR, Ruth. Rage and Redemption: Reading the Life Story of Mexican Marketing Woman. *Feminist Studies* 16, 1990, pp.223-58; KENDALL, Laurel. *The Life and Hard Times of Korean Shaman*. Honolulu, University of Hawaii Press, 1988.

O que considero mais significativo sobre sua forma de contar sua história de vida, entretanto, é que através dela Amira se constrói como sujeito, como a heroína melodramática de sua própria vida. Talvez inspirada parcialmente pelo seu amor pelos melodramas televisivos, foi estimulada a encarar-se como sujeito das emoções que a tomaram, e assim vê-se ainda mais como um indivíduo. Esta perspectiva sobre si própria a coloca numa posição melhor para se tornar uma cidadã moderna, que consiste num dos objetivos dos produtores dos melodramas. Para Amira, esta posição é reforçada pelas estruturas de sua vida: seu *status* de migrante, separada da família, contando com sua própria força de trabalho para sobreviver, seu apartamento privado com suas contas de água e luz e a sujeição à lei e aos impostos como um indivíduo.

Diferenças pós-coloniais

Entretanto, a história e a vida de Amira apresentam certos aspectos que as tornam mais complexas para que sejam consideradas como uma narrativa direta sobre o processo de se tornar um sujeito individual moderno, como poderíamos pensar de acordo com a lógica ocidental que nos é familiar. Em primeiro lugar, sua história trágica é marcada por ausências e falhas críticas. A mais específica é a falha do cunhado em assumir seriamente suas responsabilidades familiares de protegê-la de um casamento ruim. De modo geral, ela sugere que sua vulnerabilidade é causada pela ausência de uma família forte que possa sustentá-la e evitar que tenha que trabalhar como empregada. Seu vazio advém de sua incapacidade de casar e ter uma família sua, como faz a maioria das mulheres. Em todas as histórias de vida de empregadas domésticas que gravei, a ruptura do ideal da inserção da mulher na família e no casamento sempre explica sua colocação num trabalho pesado e não respeitável, motivo pelo qual, em certo sentido, não sejam consideradas pessoas completas. A história de Amira, ainda que seja contada

Melodrama Egípcio

principalmente em termos de se encarar como um indivíduo que muda e age em sua vida, evoca o ideal que ela não consegue alcançar – o ideal de ser um sujeito realizado e definido pela família e pelo parentesco.

Destacar que o parentesco permanece como algo crucial para Amira não significa negar a eficácia do melodrama televisivo. Ainda que as convenções do gênero reforcem a individualidade e a mensagem política de promover a cidadania e a sensação de pertencimento à nação, as séries não desafiam abertamente o ideal da família que é tão presente no Egito. Para manter os ideais de classe média urbana dos roteiristas, a família nuclear surge de modo mais forte do que a família extensa. Mas quase todos os personagens, homens e mulheres, são colocados dentro das redes da família e, de acordo com as crescentes restrições morais à mídia, há muito pouco espaço para tramas que tratem de temas como relações extraconjugais entre homens e mulheres.

Entretanto, há ainda algo muito importante no dia-a-dia de Amira que não advém do melodrama e, de certa forma, ainda que não totalmente, desmonta os processos que a televisão busca encorajar. Em parte porque ela está fora da vida em família e não pode contar com seus parentes para garantir uma vida em comunidade, com sentido e respeitabilidade social, Amira é atraída para uma nova forma de expressão individual e respeitabilidade para as mulheres nas últimas duas décadas, representada pela presença do Islã numa posição mais central no cotidiano e na política. Este fato, junto com a contínua centralidade do parentesco e as formas pelas quais os melodramas egípcios inserem a moralidade no âmbito social, nos lembra que este drama moderno e as formas de individuação que promove são produzidos numa nação pós-colonial com sua história e suas formas de modernidade específicas.³⁰

³⁰ cf. argumentos semelhantes em APPADURAI, Arjun. *Modernity at Large*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996; e CHAKRABARTY, Dipesh. The difference-deferral of a colonial modernity. In: COOPER, Frederick and STOLER,

A prática religiosa organiza a agenda de Amira, informa seu sentido de si, e dá cor ao seu entendimento do mundo tanto quanto o trabalho e as séries da televisão. Desde o florescimento do islamismo em meados dos anos 80, tornou-se muito mais aceita a presença de mulheres orando e assistindo a aulas religiosas nas mesquitas. As mesmas características estruturais que tornam Amira mais dependente da televisão e mais livre para acompanhar seus programas – o fato de morar sozinha, não ser casada e não ter filhos – lhe permite também mais tempo para rezar regularmente, freqüentar a mesquita às sextas-feiras e, às vezes, também após o trabalho, participar nas orações especiais do Ramadan, o mês de devoção especial e de jejum, assim como assistir muito à televisão. Portanto, não é surpreendente que ela use o *higab*, o modesto lenço de cabeça que se tornou uma moda como sinal de devoção religiosa e respeitabilidade de classe média nas aldeias e cidades. A participação regular de Amira nas aulas da mesquita intensificou sua identidade muçulmana e deu sentido ao uso desta peça do vestuário. Como resultado desta identificação e da prática religiosa, Amira se insere numa comunidade, mas não naquela em que os cidadãos se relacionam enquanto indivíduos, como supõem os roteiristas de televisão.³¹

Todavia, muitas das atitudes religiosas de Amira são voltadas para si mesma, e podem ser consideradas como se estivessem na mesma tendência do processo individualizante e interiorizante do melodrama televisivo (ainda que muitas autoridades religiosas preguem contra a televisão). Isso é especialmente marcante na disciplina de jejuar, que ela faz com muita seriedade. Amira jejua todos os dias do Ramadan, como a maioria dos muçulmanos egípcios, compensando os dias da

Ann (eds.) *Tensions of Empire*. Berkeley, University of California Press, 1997, pp.373-405.

³¹ ABU-LUGHOD, L. Finding a Place for Islam. Op. cit.; The Objects of Soap Opera. Op. cit.; Dramatic Reversals. In: STORK, Joe and BEININ, Joey. (eds.) *Political Islam*. Berkeley, University of California Press, 1996, pp.269-82; e Television and the Virtues of Education... Op. cit.

Melodrama Egípcio

menstruação. Ela também jejua em todos os outros dias possíveis e recomendados do calendário muçulmano. Pode-se observar essa preocupação consigo e com a disciplina corporal pela maneira com que ela sempre pede desculpas pelas coisas mais simples – como por ter ficado brava com alguém ou por ter comido um pedaço de bolo da despensa do patrão. Suas referências ao pecado e sua necessidade de purificar-se com jejum, orações e pedidos de perdão me surpreenderam porque sua vida é tão moral e correta. Essa preocupação obsessiva consigo mesma parece ser fortemente promovida pela retórica das aulas na mesquita.³²

Como a televisão em outras partes do mundo, a produção egípcia parece estar mudando para se acomodar às preocupações de seus espectadores (sem dizer que se apropria de modo a legitimar-se), o que neste caso significa uma nova identidade e intensidade de prática religiosa. Há muito tempo existem seriados religiosos, dramas históricos sobre a história do Islã, que costumavam ser veiculados tarde da noite e não eram especificamente populares. Como qualquer programação religiosa, eram distintos das séries noturnas mais populares, como se a religião ocupasse um compartimento separado. No entanto, nos últimos anos, grandes atores participaram de caras produções religiosas e históricas seriadas exibidas durante o Ramadan, produzidas por renomados escritores e diretores. Estas séries se tornaram tão populares que um novo diretor, ao assumir a produção de televisão em 1997, anunciou um plano para realizar, nos anos seguintes, mais seriados sobre “nossa herança árabe islâmica”, como ele afirmou de modo cuidadoso.

Parte deste esforço foi a serialização do épico de Hilali e sua veiculação durante o Ramadan num horário, ainda cedo, que as crianças costumam assistir. Mesmo não sendo estritamente religiosa, a série permitiu a abertura de um espaço proeminente

³² MAHMOOD, Saba. *Women's Piet and Embodied Discipline: The Islamic Resurgence in Contemporary Egypt*. Ph.D. diss., Stanford University, 1998.

ao discurso sobre Deus – assim como o faz o épico apresentado oralmente, que é recitado por e para pessoas que têm a religiosidade muçulmana como parte importante da identidade. Todavia, há uma diferença marcante na forma que a religiosidade assume na versão televisionada e no épico oral recitado por poetas tradicionais. Este ponto remete ao fato de que a religião televisiva, assim como a de Amira, talvez seja parte de uma nova individualização da religião.

No épico recitado no Egito, o poder de Deus é um tema constante. Todos os grandes feitos e acontecimentos miraculosos, como o nascimento do herói Abu Zayd, são atribuídos a Deus. Os poetas sempre iniciam seus cantos com um poema de louvor ao Profeta. Esta poesia de glorificação introduz os temas dos segmentos que serão recitados, mas também tem o efeito retórico de louvar o próprio poeta ao associar suas habilidades com o *status* do Profeta, cujas palavras divinas são miraculosas, assim como louvar a audiência por ser parte da comunidade muçulmana.³³

As séries de televisão também representam os poderes miraculosos de Deus: em efeitos especiais computadorizados como o pássaro cuja força Khadra suplica para seu filho. Todavia, no geral, a religião figura como a origem da atitude emocional dos personagens – sua súplica, seu espanto e sua gratidão. Isso é notável quando Rizq, o pai do herói, espera ansiosamente enquanto sua esposa está em trabalho de parto. Há um corte para uma cena dele ao lado de seu cavalo olhando para o sol (talvez o nascer do sol de um dia), suas mãos em posição de prece. De volta à casa, suas mãos estão unidas, e ele pede a Deus que sua esposa fique bem. Quando ouve a notícia de que tem um filho, ele repete várias vezes, “mil louvores, graças ao Senhor”. Ele olha para diversas partes da sala, com os braços aos céus, agradece ao

³³ SLYOMOVICS, S. Forthcoming. Praise of God, Praise of Self, Praise of the Islamic People: Arab Epic Narrative in Performance. In: ABU-HAIDAR, Jareer e ABU-HAIDAR, Farida. (eds.) *Classical and Popular Medieval Arabic Literature: A Marriage of Convenience*. London, Curzon Press [no prelo].

Melodrama Egípcio

generoso Deus por ter lhe dado um filho depois de tantos anos, e por encerrar seu sofrimento e permitir que ele encare os outros homens, sabendo que seu nome terá continuidade. Cai então de joelhos, dando graças a Deus novamente. Depois sua esposa diz que aceita o filho como uma dádiva divina. Nestas cenas, a fé pessoal, e não o poder de Deus, é exaltada. A devoção torna-se uma característica individual.

Contextos sociais e inflexões nacionais

Há alguns anos, enquanto eu estava no meio de minha pesquisa sobre televisão no Egito, apareceu numa revista feminina popular um artigo de Muna Hilmi, filha de Nawal El-Saadawi, uma escritora egípcia feminista conhecida no ocidente. Ela elogiava a *soap opera* diurna *The Bold and the Beautiful*, que era então exibida na televisão (e amplamente condenada pela *intelligentsia* egípcia). Ela contrastava esta narrativa com as séries egípcias que criticava por sua atenção exagerada a problemas sociais e políticos. Ela enaltecia a *soap opera* americana por seu feminismo (representava personagens femininas fortes que estavam determinadas a atingir seus objetivos nas suas carreiras e suas vidas), mas principalmente por sua exploração sutil da psique humana.

O que tentei demonstrar aqui, todavia, é que a emotividade e a domesticidade, que caracterizam os melodramas egípcios – convenções do gênero desenvolvidas por profissionais cultos (que não diferem de Muna Hilmi) no contexto dos gêneros egípcios e de suas circunstâncias sociais –, podem ser parte de um esforço para construir indivíduos com intensa vida interior e encorajar o desenvolvimento das psiques humanas que ela exalta. Mas há uma diferença. As psiques humanas numa *soap opera* americana, como *The Bold and the Beautiful*, não apresentam nenhum contexto político óbvio, um aspecto que inicialmente a tornou inofensiva aos olhos dos censores egípcios. Inversamente, os produtores que trabalham num meio controlado pelo governo,

imbuídos da ideologia do desenvolvimento nacional e do legado dos ideais socialistas árabes, insistem em posicionar seus personagens dentro do nexos social e moral nacional. Devido à crescente hegemonia de uma identidade religiosa assertiva numa sociedade em que as pessoas nunca aceitaram o princípio de que a prática e a moralidade religiosa não fossem parte da vida moderna cotidiana – algo que Muna Hilmi e a classe que ela representa provavelmente não aprovam –, os vetores da modernidade se cruzam. O melodrama, e em certa medida o que defendo como um novo foco no eu da prática religiosa, pode promover novos tipos de subjetividades individualizadas, que uma defensora sofisticada da secularização moderna como Hilmi está buscando. Todavia, este novo foco no eu, complicado por processos semelhantes associados às práticas religiosas contemporâneas, é contrabalançado por laços de parentesco duradouros e por uma política de identidade religiosa, muito atraente e moderna, que afasta os sujeitos do individualismo e os atrai na direção de comunidades com suas próprias autoridades e disciplinas.

A mídia de massa tornou o gênero melodramático parte da vida cotidiana da maioria dos egípcios. Este desenvolvimento pode ter levado a uma melodramatização da consciência, para retomar minha adaptação da expressão de Raymond Williams, ao oferecer modelos de subjetividade e de narrativa do eu através de personagens cujas vidas cotidianas são marcadas pela emotividade. Esta melodramatização pode de fato estar associada ao que Brooks denominou “sensibilidades modernas”, que reforçam sujeitos individuados apropriados à cidadania e talvez ao consumismo.

Entretanto, é evidente que há inflexões nacionais de gêneros narrativos comuns e que os contextos sociais de recepção afetam profundamente, e podem até destruir, o impacto dos projetos da televisão. No Egito, as séries estão mais associadas ao contexto político e mais preocupadas com questões sociais do que aquelas atualmente produzidas em alguns outros países. Elas também são

Melodrama Egípcio

bem variadas em suas mensagens políticas e posição moral, dependendo de seus autores e diretores. Por isso é preciso refletir calmamente antes de generalizar conclusões sobre o melodrama, baseadas em estudos sobre as novelas francesas ou as *soap operas* americanas diurnas.

Mais importante para uma compreensão situada da mídia é a forma pela qual o contexto social específico do Egito nos anos 90 conforma a recepção. A televisão estatal e aqueles que a produzem podem tentar refletir certas transformações sociais para ganhar popularidade, assim como tentaram durante anos, de acordo com as ideologias do desenvolvimento, moldar as audiências e trazê-las a uma modernidade nacional. Todavia, não podem controlar as experiências que as pessoas buscam fora do momento de assistir à televisão ou no mundo social cotidiano em que levam suas vidas. No campo cada vez mais popular da prática religiosa, parte da individualização promovida pelo melodrama (evidente tanto em séries seculares como naquelas com temas religiosos) pode ser reforçada pelas práticas atuais de cultivo moral do eu. Mas assim como os laços de parentesco, que continuam importantes nos novos contextos, as identidades religiosas nesta era supostamente “pós-sagrada” levam os indivíduos à comunidade, enfatizando seus laços com os outros e com Deus, e não a distinção do eu. São estas experiências que constituem com certeza outra dimensão da “sensibilidade moderna” no Egito, cortando aquelas do melodrama televisivo.