



## Saia e veja o mundo: sobre melodrama, amor e viagens

## Go out and see the world: On melodrama, love, and travels

Fábio Allan Mendes Ramalho<sup>1</sup>

### Resumo

Este ensaio aborda a experiência da viagem como elemento que conecta modernidade, melodrama e regimes de visualidade. Para tanto, proponho uma análise do longa-metragem *Inferninho* (Guto Parente e Pedro Diógenes, 2018), na qual discuto a construção espacial e temporal da diegese, bem como o fato de que ao menos três de seus momentos mais emblemáticos se encontram estruturados em torno da recorrência da viagem e do desbravamento do mundo como elementos organizadores de sua sensibilidade. Busco pontuar, ainda, alguns modos pelos quais o filme rearticula a expectativa amorosa, o sentimento de clausura e os desejos de mobilidade como aspectos que permeiam a imaginação melodramática no cinema.

**Palavras-chave:** Cinema. Melodrama. Viagem. Imaginação.

### Abstract

This essay explores the connections between travel, modernity, melodrama, and visual regimes through an analysis of the feature film *Inferninho* (Guto Parente and Pedro Diógenes, 2018). By examining the spatial and temporal construction of the film's narrative and identifying three of its most emblematic moments that feature the culture of travel and the world's unraveling, I aim to shed light on the film's overall sensibility. Additionally, I discuss how the film expresses the themes of longing for love, feelings of enclosure, and the desire for mobility as central aspects of the melodramatic imagination in cinema.

**Keywords:** Cinema. Melodrama. Travel. Imagination.

### Um excêntrico barco-cama

Deusimar (Yuri Yamamoto) é dona de um bar que integra a categoria dos inferninhos: estabelecimentos de má fama, estrutura precária, atmosfera melancólica e ar decadente, dedicados

---

<sup>1</sup> Professor e pesquisador na Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA), atua no curso de graduação em Cinema e Audiovisual e no Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos (PPGIELA). É um dos coordenadores do grupo de pesquisa NATLA – Núcleo de Arte e Tecnologia Latino-Americano. Doutor e mestre em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Contato: fabio.ramalho@unila.edu.br

---

às sociabilidades marginais urbanas e à vida boêmia. Tais bares se proliferam nas paisagens de grandes e pequenas cidades, sobrevivendo com notável persistência às transformações urbanísticas e à passagem do tempo. A personagem se desdobra entre a gestão rigorosa do espaço modesto e o trabalho no balcão, onde serve bebidas a clientes habituais e visitantes inusitados. Um diálogo inicial nos comunica que ela dorme nos fundos do estabelecimento, de modo que muito rapidamente compreendemos que aqueles poucos metros quadrados circunscrevem uma parcela considerável de sua vida. Essa impressão é logo reforçada pela informação posterior de que o bar havia sido da avó, depois assumido pela mãe, até que, por fim, passou a ser comandado por ela. Introduzida desde cedo às dinâmicas do local e à sociabilidade boêmia – “tomando Campari desde os oito anos de idade” –, ela assume, em certo momento, a lida com os mais diversos tipos de frequentadores e as peculiares relações de trabalho com os funcionários que gravitam em torno desse universo, eles mesmos tão desgarrados quanto a proprietária.

Com o que Deusimar sonha quando dorme? Ela sonha com o mar, o céu azul e o movimento do barco, com as cores saturadas que evocam o tecnicolor e, também, com o som artificialmente límpido de pássaros e do vento. Quando a vemos num desses sonhos, ela está ao lado de Jarbas (Demick Lopes), o estranho que, pouco antes, havia atizado a imaginação dela com sua chegada. Pode-se perceber que entre eles há um clima de romance e o frenesi da aventura, mas também a tranquilidade de terem um ao outro como companheiros com quem ir sempre mais longe em suas empreitadas.

Há também algo de estereotípico na pose de ambos e em seus rostos: a virilidade e a confiança dele, que logo intuímos estar habituado aos mares; a entrega e o ar de contentamento dela, que, inclinando-se em direção a ele e repousando a mão em seu ombro, expressa uma indisfarçável satisfação por ter esse homem como seu parceiro. Chego a supor que durante o dia o sol provavelmente lhes queimou a pele, e talvez ainda tenham no corpo um pouco de sal trazido pela maresia, mas Deusimar se apresenta, ainda assim, bem composta, com a vestimenta de um vermelho muito vivo e a silhueta que lembra um quimono. Esse traje, somado ao penteado e à maquiagem, evoca o tropo das *Dragon Ladies* – personagens que, caracterizadas de maneira vaga e imprecisa como “orientais”, povoaram o cinema clássico estadunidense. Nessa cena do sonho, em particular, a protagonista aparece como uma figura exótica, ativa e misteriosa, sugerindo uma versão um pouco mais comedida e menos vilanesca de Madame Gin Sling, a personagem de Ona Munson

em *The Shanghai Gesture* (Josef von Sternberg, 1941).

O homem ao seu lado se apresenta também muito bem alinhado em seu uniforme e quepe de marinheiro. Ele segura confiante a cabeceira de uma cama de madeira, entalhada com as formas de arabescos e os mastros esculpidos que ajudam a emoldurar o quadro fílmico. Essa cabeceira faz as vezes do timão do navio, de modo que o marinheiro a segura com confiança enquanto parecem seguir em frente, rumo a alguma terra desconhecida. Ambos olham adiante com um sorriso de satisfação no rosto, e ainda que tenham enfrentado antes (ou possam vir a ser confrontados com) alguma inevitável turbulência da viagem, nesse momento se encontram em águas tranquilas. O mar aparece como uma extensão azul muito escura que harmoniza com os tons também azuis e escuros do céu, à exceção de alguns pontos nos quais a superfície das águas irradia um brilho metalizado – reflexo da lua eclipsada pelo cabelo negro e extravagante de Deusimar.

Quando o filme nos concede o contracampo para a imagem, é possível perceber então que o destino desse peculiar barco-cama não é algum lugar ermo e inabitado, mas a fulgurante megalópole que exhibe o horizonte repleto de edifícios e arranha-céus, bem como a estrutura próxima de uma ponte. Ambos, horizonte e ponte, mostram-se tão acesos que o céu se apresenta, nesse ponto, vários tons mais claro, devido à radiante luminosidade do centro urbano. Embora os elementos elencados sejam emblemáticos de um imaginário urbano moderno, marcado pela intensidade de estímulos sensoriais, verticalização e grande concentração humana, esse breve fragmento de sonho não chega a nos apresentar planos vastos de paisagens e multidões. Não se trata do típico uso de locações como atrativos – estratégia de produção que atrela a obra fílmica à representação realista de um espaço físico reconhecível, ao mesmo tempo em que a localidade se legitima como destino a ser consumido segundo a lógica do turismo (ROBERTS, 2012, p. 73-74).

Na composição visual desse sonho não predomina, portanto, o espetáculo das vistas detalhadas e realistas de cidades que tanto povoaram as imagens do cinema, figurando como cartões postais exuberantes. Tampouco temos a tomada de um barco monumental que apelaria aos olhos com a magnitude da produção de grande orçamento, como em *Titanic* (James Cameron, 1997). Penso aqui em como algumas considerações tecidas por Ismail Xavier (2003) acerca do melodrama se inserem no contexto de recepção crítica ao estrondoso sucesso dessa obra. O autor afirma que o filme de Cameron busca imprimir um sentido de novidade capaz de atender “às demandas de uma cultura de mercado”, ao mesmo tempo em que preserva elementos definidores do gênero, dentre os quais, a ênfase nas “agonias do par amoroso” (XAVIER, 2003, p. 89). No caso de *Titanic*, a cultura

de mercado estaria encapsulada principalmente nas “imagens de alto impacto dando indício de tecnologia e dinheiro” (XAVIER, 2003, p. 89). Em contraste com essa inflexão espetacular das aventuras e desventuras de um casal, o que sobressai na configuração inicial do par amoroso, expressa na cena que descrevo aqui, é um conjunto de recursos muito mais modestos. O uso do *chroma key* se exhibe como artifício autoevidente e, em certa medida, anacrônico. Na trilha de áudio, por sua vez, predominam ruídos de ondas e gaivotas que, de tão cristalinos, explicitam sua condição de arquivos provenientes de um banco de sons e inseridos na pós-produção.

**Figuras 1 e 2 – O sonho de Deusimar**



Fonte: *Inferninho* (2018)

---

Tomo a apresentação desses dois planos de *Inferninho* (2018), longa-metragem dirigido por Guto Parente e Pedro Diógenes, como ponto de partida para uma leitura que se organiza em torno do desejo pela experiência da viagem como elemento que conecta modernidade, melodrama e a constituição de regimes de visualidade. Tal proposta pode soar, a princípio, contraintuitiva, se considerarmos que se trata de um filme não apenas centrado em ambientes fechados, mas, de fato, circunscrito quase integralmente a um único espaço. Não obstante, chamo a atenção para o fato de que três de suas sequências mais emblemáticas estão estruturadas em torno da recorrência da viagem e do desbravamento do mundo como elementos organizadores da sensibilidade que nele se delinea.

Com essa abordagem, não pretendo descartar a compreensão do lugar construído pelo filme como *topos* capaz de congrega uma comunidade afetiva de párias urbanos. Meu interesse é sublinhar outros aspectos da obra e, com isso, argumentar que o investimento afetivo nessa comunidade marginal é, como se costuma dizer, apenas parte da história. A sensação de clausura que experimentamos ao acompanhar a miríade de figuras excêntricas que nunca chegamos a enxergar, de fato, fora do espaço circunscrito pelas paredes do bar, pressupõe uma alteridade que lhe é inerente, e que não se reduz à ameaça imobiliária e suas lógicas especulativas. Essa exterioridade ou fora de campo é o próprio mundo, com toda sua indeterminação e mistérios a serem desbravados; mistérios que colocam em movimento e alimentam o trabalho da imaginação.

### **Imaginação melodramática e pedagogia**

Proponho de imediato um salto ao clímax de *Inferninho*. A protagonista está prestes a dar cabo da própria vida quando é interrompida – uma vez mais na narrativa – pelo Coelho (Rafael Martins), que retorna ao bar depois que a patroa consolida a venda do estabelecimento e distribui os recursos provenientes da transação. A partilha do dinheiro havia sido feita de maneira estranhamente pródiga e, portanto, suspeita, tendo em vista o controle severo que a havíamos visto exercer antes sobre os assuntos financeiros. Somos levados a considerar que é justamente esse gesto de Deusimar, a decisão pessoal de instaurar em sua vida uma política de terra arrasada, que impele o Coelho a intervir, inicialmente contestando a partilha injusta que resultaria no absoluto desamparo material de sua empregadora, mas também, num sentido mais profundo, refutando o evidente gesto de capitulação por parte da proprietária do bar. O que se segue é o pungente monólogo no qual ele insta a dona do *inferninho* a não renunciar à vida, mas, pelo contrário, a se

jogar nela, acolhendo o fechamento do bar não como um fim, mas como saída da clausura e em direção à aventura do mundo.

**Figura 3 – O monólogo do Coelho**



Fonte: *Inferninho* (2018)

Toda a cena é um agenciamento exemplar do modo melodramático, sobretudo pela via da exacerbação das emoções (BALTAR, 2019) propiciada pela performance de Rafael Martins. O ator entrega o monólogo num crescendo de comoção que impregna a sua fala e o seu rosto, acompanhado com atenção num plano que, muito próximo, permite-nos acessar a variação de intensidade que se inscreve em seu corpo e se dissemina por todo o registro. Trata-se de uma magistral pedagogização pela via do “envolvimento sensório-sentimental” (BALTAR, 2019, p. 100), tendo em vista que a cena se organiza como uma incitação para que a protagonista persevere em sua existência. Sob essa perspectiva, a ruptura abrupta que o ato da venda havia estabelecido em relação às dinâmicas cotidianas do bar assinala uma oportunidade de transformação.

O que a fala do personagem convoca a superar é, assim, o próprio senso de repetição que estrutura o tempo, tanto na escala reduzida dos dias quanto ao longo das diferentes gerações que integram uma mesma linha sucessória. Afinal, por mais desgarrada que a trupe do bar possa parecer em relação à instituição familiar e outras instâncias normativas da sociedade, o filme pontua o fechamento familiar e a linha de continuidade interposta pelos costumes como linhas de força que o filiam à tradição mais ampla do gênero. Mediante a já mencionada alusão à transferência de

propriedade do bar entre avó, mãe e filha, temos algo do senso de destino infligido e de imutabilidade social que assolou incontáveis protagonistas, tanto nos melodramas clássicos quanto em várias de suas muitas releituras críticas.

Conforme observa Mariana Baltar (2019, p. 100), a imaginação melodramática ocupa um lugar preponderante na vida moderna, visto que assume um “sentido pedagógico” que se articula duplamente: como “ensinamento” e, também, por meio de “um certo sentido de pedagogização e, por vezes, até mesmo domesticação, do lugar das sensações e sentimentos na experiência da modernidade”. Essa pedagogia teria uma função “moralizante, embora não necessariamente moralista” (BALTAR, 2019, p. 98), na medida em que delinea modos de conduta e de compreensão da realidade, concedendo aos sujeitos parâmetros a partir dos quais se situar num mundo marcado por profundas transformações em seus sistemas de valores, dinâmicas interpessoais e formas de sociabilidade.

De acordo com Ismail Xavier (2003), o sentido moral dessa pedagogia do melodrama pode ser lido em termos de sistemas de bem e mal, virtude e vilania, que espelham uma outra dualidade, aquela que se estabelece entre natureza e artifício, sinceridade e dissimulação:

O mundo visível, embora passível de equívocos sem os quais não haveria o drama, é um espelho da moral que termina por triunfar, fazendo valer sua verdade. Esta sofre a constante ameaça das forças do engano, mas a lógica do mundo zela pelas forças da sinceridade. O conflito central se dá então entre autenticidade e hipocrisia, traços de caráter que se oferecem aos nossos olhos e ao nosso discernimento de forma clara e distinta, mesmo que, para isso, haja nas falas e nos gestos um excesso alheio ao gosto clássico. O principal é garantir a pedagogia que requer a resolução das ambiguidades mesmo que tudo se apoie no terreno por excelência das incertezas: o mundo da imagem. Isso se faz possível porque a premissa do gênero é a de que o ser autêntico é transparente, se expõe por inteiro, sem zonas de sombra; o ser hipócrita é turvo, se cobre de máscaras, exhibe sua duplicidade. (XAVIER, 2003, p. 94-95)

Embora a passagem acima nos forneça uma eficiente síntese para um modo canônico de compreender a pedagogia pela via da codificação da virtude e da vilania, cabe questionar em que medida essa dualidade poderia ser traduzida na outra, sugerida por Xavier, entre autenticidade e máscara. O jogo de máscaras é um componente intrínseco ao gênero e, por isso, está longe de se prestar à mesma organização dual dos elementos melodramáticos, ainda mais quando se tem em conta as proposições mais autorais de rearticulação do gênero.

No caso de *Inferninho*, não é incorreto afirmar que alguns de seus elementos podem ser organizados em torno de um jogo de polarizações bem-marcadas. É o caso do conflito que se estabelece entre, por um lado, a comunidade de desgarrados que gravitam em torno do bar ou que

nele trabalham e, de outro, as pressões econômicas que organizam a lógica urbana dominante e ameaçam a tênue sobrevivência desse espaço limítrofe. Nessa vertente de constituição dos conflitos que operam no longa-metragem, a repartição entre vilania e virtude é tão evidente que, de fato, se condensa nos estereótipos que marcam a caracterização física de tais posições. Bem e mal cristalizam-se nas formas grotescas e agressivas do representante do poder econômico instituído e dos capangas que acoçam o marinheiro e os integrantes da trupe. Essas aparições de figuras vilanescas assediam a existência do grupo com suas intromissões no espaço. Além disso, cumprem a função de corporificar um senso talvez ainda mais intenso e pervasivo de ameaça: aquele que decorre das pressões de um fora de campo que instaura a tensão narrativa sem nunca de fato se fazer visível, exceto por seus representantes, sejam eles agentes comerciais ou membros de uma quadrilha.

**Figura 4 – A caracterização dos vilões**



Fonte: *Inferninho* (2018)

Eu gostaria de sugerir, no entanto, que esse jogo de posições que traduzem os códigos morais em papéis sociais e lógicas econômicas bem-marcadas constitui a menos interessante das estratégias pedagogizantes, dado que conforma uma organização esquemática para um motivo reiteradamente elaborado pelo cinema brasileiro contemporâneo: a questão da especulação imobiliária. Para além dessa vertente, a reabilitação que *Inferninho* faz do sentido pedagogizante comum aos regimes estéticos e narrativos que compõem a matriz cultural do melodrama aponta

---

também para aprendizados mais sutis. Afinal, podemos dizer que, se o monólogo do Coelho constitui uma eloquente *cena pedagógica*, é porque aquilo que ele busca ensinar – tanto a Deusimar como também a nós, espectadores, pois esse é o princípio do regime narrativo do melodrama – são os valores do deslocamento, da mudança de perspectiva e da abertura ao novo que a experiência da viagem tão comumente cumpre a função de preencher e evocar no cerne do imaginário moderno.

Para a noção de cena pedagógica, inspiro-me aqui livremente no texto *Pedagogy of Buddhism* (2003), no qual Eve Kosofsky Sedgwick delinea a constituição de cenas pedagógicas em um conjunto de circunstâncias que emergem do tempo da vida. Nas reflexões da autora, não apenas o tempo cotidiano – por exemplo, no convívio doméstico com um animal de estimação –, mas também a doença e o leito de morte constituem momentos recorrentes de articulação de situações de transmissão. E embora a morte não seja exatamente o “tema” de *Inferninho*, a passagem do tempo e a efemeridade da existência, bem como a necessidade de tomar as rédeas do destino e não renunciar à própria vida, são aspectos fundamentais para o circuito afetivo que a fala do Coelho busca acionar.

Cabe acrescentar, entretanto, que as cenas discutidas por Sedgwick implicam a distribuição de posições subjetivas e papéis que são marcados pela instabilidade (SEDGWICK, 2003, p. 176). Essa possibilidade de comunicar um saber, ou mesmo de ler corretamente o sentido de uma transmissão, pode evidentemente falhar, como nos curiosos casos de cenas de pedagogia malsucedidas (SEDGWICK, 2003, p. 154; 168) que se estabelecem entre uma gata e sua cuidadora, e com os quais a autora pontua o ensaio. Sedgwick, afinal, não está circunscrita ao regime do melodrama. A lógica do gênero, pelo contrário, precisa validar constantemente a possibilidade dessa transmissão. Não chega a ser uma surpresa, portanto, que o filme privilegie a eficácia do impulso pedagogizante. Ao final do *tour de force* de Rafael Martins, ocorre um deslocamento do eixo da câmera, que passa a enquadrar o rosto de Deusimar. Vemos seu corpo momentaneamente congelado em uma expressão de arrebatamento e perplexidade que reverbera os efeitos suscitados pelas palavras do seu companheiro de cena, convertendo-os em signos de exterioridade.

**Figura 5 – Deusimar e a cena pedagógica**

Fonte: *Inferninho* (2018)

Permanecemos assim alguns instantes, capturados pela imagem de alguém que, sob forte comoção, parece ainda não ter assimilado totalmente os efeitos do ensinamento que teve lugar ali, nos fundos de um bar decadente. É então que um novo corte vem nos mostrar que a personagem acolheu a lição e decidiu empreender, enfim, a viagem.

### **Percorrendo as superfícies das imagens**

Se o ato de viajar é central para a experiência da modernidade, os vínculos entre a figura da viajante e as narrativas cinematográficas de (trans)formação apontam para a centralidade da própria constituição de um olhar moderno para o mundo a partir do cinema. Ao dotar a imaginação global (BUCK-MORSS, 2009) com um conjunto de dispositivos por meio dos quais organizar os regimes visuais de apreensão do mundo, o cinema nos concede maneiras de olhar, compreender e representar lugares e culturas. É o caso, por exemplo, em *Summertime* (David Lean, 1955), que começa com sua protagonista a bordo de um trem rumo a Veneza, para uma viagem de férias. Empunhando uma câmera, ela registra com avidez e excitação a paisagem em movimento que se descortina pela janela, bem como, também, as diversas localidades que visita ao longo do filme.

Nesse sentido, as formas do visível legadas pela cultura audiovisual estabelecem modos de perceber e de se relacionar com o mundo sensível que passam a compor a imaginação pública. Temos aí um dos caminhos possíveis para pensar as conexões da imaginação melodramática com as

culturas de viagem e as muitas narrativas de formação que elas engendram. Seja em termos de constituição do próprio sujeito, que se faz e refaz nos deslocamentos geográficos, sociais e intersubjetivos, seja em outros percursos formativos paradigmáticos da prolífica produção de narrativas no cinema, há um sentido preciso em que podemos dizer que melodrama e viagem convergem para formas afins de sensibilidade compartilhada.

Em *Inferninho*, como dito, após ter seu ímpeto de suicídio interceptado pela intromissão providencial do Coelho, Deusimar é incitada a assumir a tarefa de se lançar ao mundo. Um corte, então, coloca fim à cena e nos conduz a uma sequência de imagens que, desde sua primeira inserção, chamam a atenção pela mudança de textura. Nesse ponto, o filme instaura um regime visual que em tudo difere dos atributos que, até então, haviam predominado na fotografia de Victor de Melo. A imagem agora é saturada e pixelada, característica de um registro digital de baixa resolução. Os cenários que compõem o interior do bar dão lugar a vistas amplas de lugares emblemáticos, representativos de uma “imaginação geográfica” (PRYSTHON, 2020) globalizada, circunscrita em grande medida pela lógica do turismo.

À medida que o *zoom out* estabelece uma abertura no campo de visão que constitui o plano inicial dessa sequência, vemos emergir da parte inferior da tela Yuri Yamamoto, ainda caracterizado como Deusimar, com roupas e acessórios ainda mais extravagantes, de um vermelho encarnado e brilhante. Estamos de novo no âmbito do *chroma key*, que organiza a composição do plano como conjunção de superfícies que se articulam em múltiplas camadas. Juntamente com a forte saturação das cores, essa escolha técnica cria uma ressonância entre os dois momentos do filme que fazem uso do recurso, estabelecendo um sugestivo vínculo entre sonho e viagem.

Eu gostaria de sugerir que a escolha pelo encadeamento desses registros de viagem, que são díspares tanto no que se refere aos modos de composição dos planos quanto aos seus contextos geográficos, aliada à opção por evidenciar as operações de edição que os articulam, permite-nos aludir à própria profusão de imagens turísticas que impregnam o contemporâneo. Se é possível dizer que esse momento responde de maneira sintética à necessidade narrativa de aludir às viagens da protagonista, tornando palpável a passagem de tempo que decorre entre os momentos de saída e de retorno ao bar, a maneira como a sequência foi ensejada também nos abre uma gama de leituras e efeitos possíveis.

É como se Deusimar viajasse no próprio fluxo midiático que compõe a imaginação pública contemporânea. Com isso, sobressai o entendimento de que, se a viajante é, sobretudo, uma

---

observadora, uma consumidora de imagens, essa seria ainda mais a realidade da nossa época, na qual qualquer pretensão de excepcionalidade precisa confrontar a infinidade de clichês que saturam a cultura de viagem. Longe de suscitar o lamento por uma suposta autenticidade perdida, os registros fortemente midiaticizados que engendram o espetáculo do mundo causam maravilhamento e excitação. A configuração visual da viagem se apresenta como outra faceta do jogo de máscaras no qual as personagens do filme se encontram desde sempre imersas. Em *Inferninho* não há nada a deplorar no artifício, muito menos que nos leve a interpretá-lo sob o signo do engano, da hipocrisia ou da ausência de virtude.

Nessa breve sequência, na qual não há jogo de campo e contracampo, nem construção coerente de ponto de vista, pode-se dizer que a personagem percorre *a superfície das imagens*, desliza entre elas. O filme assume, assim, a ruptura com qualquer ilusão de profundidade e senso de perspectiva, sem prejuízo para a sensação de imersão, que, pelo contrário, parece ser catalisada. À medida que lugares emblemáticos se sucedem – Acrópole, pirâmides do Egito, Machu Picchu, Torre Eiffel, além de muitas vistas de ruas movimentadas e desertos, mercados e cassinos – a protagonista oscila entre euforia e melancolia. Ela sai em debandada pelas imagens para depois se deter e contemplar ao redor, aparentemente esgotada pelo excesso de percursos e estímulos, soterrada pela velocidade com que os cortes vão conjugando as localidades mais díspares do globo.

Há ainda outro elemento que não pode ser ignorado nessa sequência: junto ao fluxo visual pelo qual Deusimar se desloca, escutamos uma canção que nos fala do sertão, com sua luz, cores e vegetação características. O que a “volta ao mundo” da protagonista produz não é a adesão irrestrita de sua percepção e subjetividade a uma suposta condição global de perda das referências. Coincindo, portanto, com a perspectiva apresentada por Angela Prysthon, César de Siqueira Castanha e Larissa Veloso Assunção (2020, p. 193-195), que elaboram uma leitura da construção dessa sequência como dispositivo que coloca em relação e tensiona os âmbitos do regional, transnacional e global. Mediante essa articulação, o filme suscita uma gama de tonalidades afetivas que se conectam com um sentido mais amplo de imaginação geográfica.

**Figuras 6 e 7 – Viagem nos fluxos audiovisuais**

Fonte: *Inferninho* (2018)

Não se trata, portanto, da fantasia última de pertencimento a um mundo que desconheça ancoragens, e sim da melancolia e do deslumbramento que subjazem ao choque entre a experiência contingente de certo cosmopolitismo e os ecos de uma sensibilidade que tem lugar e origem. Para personagens como Deusimar, a experiência de sair sem rumo definido nem finalidade utilitária é frequentemente inacessível, onerosa, incerta. É algo que não se alcança com facilidade e que não tem garantias de que possa alguma vez se repetir. Desse modo, a experiência da viagem, para quem havia passado a vida no balcão de um mesmo bar, servindo e tomando Campari, é precária, tênue. Por isso, seus olhos parecem querer sorver tudo, inicialmente com fascínio, entusiasmo, depois com

certa reserva e quietude; como se uma espécie de ressaca perceptiva ou algo mais difícil de definir de repente se impusesse, de tal modo que, diante de si, o que parece se revelar é, sobretudo, a estranheza do mundo. Ao longo das imagens que se sucedem velozes, algo da efemeridade da vida se apresenta de maneira enfática para a observadora, que porta a consciência de sua perspectiva situada e uma forte impressão de contraste entre aqui e lá, sensibilidade sertaneja e frenesi da metrópole, que termina por converter o deslocamento numa experiência afetiva ainda mais ambígua e instável. Por tudo isso, antes que um novo *fade out* nos confirme um sentido de retorno concretizado pela última cena do filme, já podemos confirmar que, ao sair e ver o mundo, a viajante carrega consigo o sentido e a lembrança do que ficou.

### **A viagem transforma, reconfigura posições**

Ao revisar a história pregressa das reflexões sobre o melodrama, Thomas Elsaesser (1987, p. 49) observa que, ao longo do século XIX, diversos autores o entenderam como uma forma cultural que articula valores e marcos de significação específicos para dar forma a um “modo de experiência particular, histórica e socialmente condicionado”. O pesquisador segue:

Mesmo que as situações e sentimentos desafiassem todas as categorias de verossimilhança e fossem totalmente diferentes de qualquer aspecto da vida real, a estrutura tinha uma verdade e uma vida próprias, que um artista poderia incorporar ao seu material. Isso significava que aqueles que, conscientemente, adotavam técnicas melodramáticas de representação, não necessariamente o faziam por incompetência, nem por assumirem sempre uma distância cínica, mas porque, ao converterem um conjunto de técnicas em um princípio estilístico que carregava os tons distintivos de uma crise espiritual, eles podiam captar a textura de seu material social e humano, ainda permanecendo livres para moldar este material. (ELSAESSER, 1987, p. 49, tradução nossa)<sup>2</sup>

Elsaesser aponta a música como recurso estilístico que cumpre uma função tanto estrutural quanto temática, marcando o teor emocional das cenas. Em *Inferninho*, podemos apreender essa dupla função ao considerarmos o papel desempenhado pela música, tanto no que se refere ao seu caráter reiterativo e circular na organização da obra, quanto pela relevância da canção popular como produto cultural que adquire proeminência nos repertórios mobilizados para delinear uma

---

<sup>2</sup> “Even if the situations and sentiments defied all categories of verisimilitude and were totally unlike anything in real life, the structure had a truth and a life of its own, which an artist could make part of its material. This meant that those who consciously adopted melodramatic techniques of representation did not necessarily do so out of incompetence nor always from a cynical distance, but, by turning a body of techniques into a stylistic principle that carried the distinct overtones of spiritual crisis, they could put the finger on the texture of their social and human material while still being free to shape this material.”

---

experiência sentimental. Além da canção que ouvimos durante a sequência da viagem, interpretada pela cantora cearense Soledad, as múltiplas apresentações de Luizianne (Samya de Lavor) acionam o repertório da cantora e compositora Rita de Cássia como elemento que pontua a passagem do tempo. No que se refere ao amplo uso desse repertório musical no filme, cabe ressaltar que Rita de Cássia, nascida na pequena cidade cearense de Alto Santo, firmou-se como um dos nomes mais importantes do fenômeno cultural de renovação do forró, ritmo musical tradicional do estado, durante a década de 1990. Ao fazer uso de canções que, pelo fato de tocarem insistentemente nas rádios e na vida noturna cearense, constituíram um elemento predominante das paisagens sonoras locais, *Inferninho* não deixa de evocar uma sensibilidade geracional e mesmo uma potencial carga nostálgica, acrescentando com isso outras camadas à sua circulação e aos modos de engajamento afetivo por parte de segmentos específicos de público. A possibilidade ou não desse reconhecimento nos fala da variabilidade nos modos de conexão com uma obra. Além disso, atesta o próprio caráter contingente da escrita, tendo em vista que o intervalo que transcorre entre o preparo da primeira e da última versão desse texto é marcado pelo falecimento de Rita de Cássia, em janeiro de 2023.

Para além dessa eventual partilha de uma sensibilidade geracional, as apresentações de Luizianne cumprem outro conjunto de funções. Elas demarcam uma repetição própria à dinâmica do estabelecimento e aos hábitos de seus frequentadores, ao mesmo tempo em que catalisam, por meio das letras sentimentais, repletas de declarações e promessas, e da performance deliberadamente afetada da cantora do bar, as ânsias e excessos que dão forma a uma miríade de estratégias de codificação do amor romântico. Essas performances da atriz/personagem, em particular, instauram-se numa zona ambivalente que conjuga sinceridade e ironia, e, em seu exagero, evocam algo que Dieison Marconi e Gabriela Machado Ramos de Almeida (2022) buscaram designar como “romantismo de artifício”. Leio essa proposição de Marconi e Almeida como esforço de nomear uma tonalidade sentimental que se realiza mais como fruição autoconsciente de um prazer espectral do que como aposta endereçada a um plano de experiência extracinematógráfico.

De todo modo, cabe considerar que a imaginação melodramática desponta como campo privilegiado para colocar em cena dilemas modernos acerca das relações e tensões entre vida pública e esfera íntima, bem como as pressões suscitadas por valores morais e códigos que orientam o funcionamento de instituições sociais como a família, o matrimônio e os modelos de relação heteronormativa. Não é surpreendente, então, que as narrativas e formas melodramáticas organizadas em torno da viagem tantas vezes impliquem, como força organizadora mais ou menos

explícita, a conjunção de ansiedades, limitações, frustrações e expectativas que gravitam em torno da (im)possibilidade da relação amorosa. Informadas pelo mote do amor romântico e seus impasses, as noções de experiência, alteridade, contato interpessoal e deslocamento subjetivo atreladas ao ato de viajar ganham outras inflexões e valências. Some-se a isso a especial ênfase dada aos efeitos das estruturas sociais frente aos papéis de gênero e às codificações culturais da sexualidade – questões que propiciaram um terreno fértil para a imaginação melodramática.

De fato, dentre as características definidoras do gênero e, em especial, dos melodramas familiares recorrentes no cinema clássico estadunidense, prevalece “um senso agudo de claustrofobia”, que se expressa em aspectos do décor e do cenário e se traduz num tipo de “energia reprimida” que encontra vazão nas ações e comportamentos das protagonistas (ELSAESSER, 1987, p. 52-53). Parte significativa da carga emotiva inerente ao gênero decorreria, justamente, do fato de que tais ações e comportamentos se mostram muitas vezes insuficientes para transformar as condições de vida de tais personagens, devido à rigidez das dinâmicas e forças sociais que regem suas existências, e à condição de fechamento que caracteriza o mundo que habitam (ELSAESSER, 1987, p. 55). Elsaesser me leva a notar, assim, o fato de que melodramas familiares clássicos e histórias de viagens que contam com protagonistas femininas guardam em comum o fato de muitas vezes colocarem em cena, de modo literal ou implícito, uma mesma figura recorrente: “a mulher esperando em casa, parada em frente à janela, presa a um mundo de objetos nos quais se espera que ela invista seus sentimentos” (ELSAESSER, 1987, p. 62).

No caso específico de Deusimar, concordo com Marconi e Almeida (2022, p. 6), quando optam por se referir à protagonista como uma “personagem de gênero inconforme”, em vez de recorrerem à pressuposição de qualquer identidade estável de gênero. Entendo, ainda, que essa indeterminação se mostra relevante pelo fato de todo o filme tomar o jogo do artifício, das máscaras e aparências como traços definidores de uma estética antiessencialista. De todo modo, o deslizamento entre “feminino” e “afeminado” presente na inflexão de gênero comumente assumida para se referir a Deusimar me parece especialmente produtivo, tendo em vista a reiterada associação cultural desses significantes com a emotividade, fragilidade e passividade (AHMED, 2014, p. 2-3) – traços frequentemente tomados como marcas de inferiorização e estigma, e que, além disso, são também mobilizados de modo insistente para caracterizar o próprio melodrama. Talvez esse seja, afinal, um dos muitos vínculos secretos que unem as figuras femininas e afeminadas de uma família:

o desafio de confrontar os limites da domesticidade e a pergunta pelas frestas e interditos que, em cada época, podem abrir ou fechar o campo de possibilidades de vida.

*Inferninho* acompanha uma protagonista cujo deslocamento está motivado não tanto pela expectativa de encontrar um par romântico, mas, justamente, pelo fato de ela ter confrontado a falência do modelo de amor que nutria seu imaginário e, a partir daí, ter sido capaz de abdicar da expectativa de que alguém – não por acaso, uma figura masculina – pudesse vir resgatá-la de sua clausura. Com isso, o filme não abandona o amor como força propulsora de seu universo, mas o desloca, sugerindo que, se a formação do casal persiste no horizonte de tantas histórias que permeiam a imaginação melodramática, seja nos filmes ou nas canções *pop*, ainda assim é possível fabular um horizonte em que os papéis sociais em torno dos quais se organiza a demanda amorosa podem ser reconfigurados.

Conforme mencionei, após a sequência da viagem de Deusimar, temos uma última cena que pontua a volta da protagonista ao bar onde havia passado toda sua vida. O retorno aparece aqui como “figura de trânsito” marcada por um caráter ambivalente, uma vez que deixa em aberto a pergunta pelo que se transforma e o que permanece no decurso de uma experiência (RAMALHO, 2021). Se antes Jarbas era o elemento estranho que chegava para revirar a lógica de funcionamento do local com a promessa do amor e da aventura – e inevitavelmente trazendo com isso, também, a perturbação dos arranjos e modos de funcionamento do ambiente –, agora é a antiga dona do bar que personifica, segundo o imaginário que permeia o filme, os valores da novidade, mobilidade e alteridade. Ao final, é ela que se converte na figura estrangeira, cuja aparição inscreve uma vez mais o fora de campo no espaço do bar, desorganizando o arranjo interno da comunidade e contagiando seus personagens com a inquietação desse “lá fora” que atíça e convoca. Seu figurino – que, nesse momento, remete outra vez à figura fantasiosa da *Dragon Lady* – sugere uma disposição a incorporar de maneira inventiva outras facetas da cultura audiovisual, inclusive aquelas mais estereotípicas, para com elas se reinserir no jogo de máscaras que congrega super-heróis, personagens de desenhos animados e estrelas do mundo do espetáculo.

O gesto final do filme o alça a um outro plano de existência, ao mesmo tempo em que reorienta a temporalidade diegética em direção a um novo regime de circularidade. Seu desfecho aciona uma prodigiosa alternância de papéis, de modo que, como numa dança das cadeiras, embaralham-se as regras internas que até aquele ponto haviam organizado a dinâmica amorosa. Contra a condição de clausura e a fixidez de papéis que assolam tantas das personagens que povoam

as formas da imaginação melodramática, *Inferninho* sugere a promessa de uma abertura a partir da fabulação, sem entregar-nos as consequências desse movimento, que fica em suspenso após o último corte, como um convite a tomar parte no trabalho da ficção. Nesse desdobramento derradeiro, o tempo sai de seu eixo e se espirala. Instauram-se novos códigos narrativos e, com eles, um outro regime de sensações, ao mesmo tempo em que se borram de maneira mais decidida as fronteiras entre realidade e sonho.

## Bibliografia

- AHMED, Sara. **The cultural politics of emotion**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014.
- BALTAR, Mariana. **Realidade lacrimosa: o melodramático no documentário brasileiro contemporâneo**. Niterói: Eduff, 2019.
- BUCK-MORSS, Susan. Estudios visuales e imaginación global. **Antípoda**. Revista de Antropología y Arqueología, n. 9, p. 19-46, 2009.
- ELSAESSER, Thomas. "Tales of sound and fury: Observations on the family melodrama". In: GLEDHILL, Christine (org). **Home is where the heart is: Studies in Melodrama and the woman's film**. British Film Institute, p. 43-69, 1987.
- MARCONI, Dieison; ALMEIDA, Gabriela Machado Ramos de. "And I need you now tonight, and I need you more than ever": romantismos de artifício no cinema brasileiro contemporâneo. **Contracampo**, Niterói, v. 41, n. 2, p. 1-14, mai./ago. 2022.
- PRYSTHON, Angela; CASTANHA, Cesar de Siqueira; ASSUNÇÃO, Larissa Veloso. "Algumas notas sobre paisagem e espaço na cultura audiovisual" em PEREIRA DE SÁ, Simone (Org.); AMARAL, Adriana (Org.); JANOTTI JUNIOR, Jeder (Org.). **Territórios afetivos da imagem e do som**. Belo Horizonte: PPGCOM UFMG, 2020. p. 169-198.
- PRYSTHON, Angela. As paisagens sonhadas em Lisandro Alonso. In: FONSECA, Eduardo Dias; RAMALHO, Fábio Allan Mendes (Orgs.). **Trânsitos e subjetividades latino-americanas no cinema**. Foz do Iguaçu: EDUNILA, 2020. p. 174-185.
- RAMALHO, Fabio. Colocar-se em curso: movimentos da cidade e tempos da vida em dois filmes brasileiros. **Artefacto Visual**, v. 6, p. 42-68, 2021.
- ROBERTS, Les. "Cinematic Cartography: Projecting place through film". In: ROBERTS, Les (ed.), **Mapping cultures: Place, practice, performance**. London: Palgrave Macmillan, 2012, p. 68-84.
- SEDGWICK, Eve K. **Touching feeling: affect, pedagogy, performativity**. Durham and London: Duke University Press, 2003.

XAVIER, Ismail. “Melodrama ou a sedução da moral negociada” em **O olhar e a cena**: Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues. São Paulo, Cosac e Naify, 2003, p. 85-99.

### **Obras Audiovisuais**

**INFERNINHO**. Direção: Guto Parente e Pedro Diógenes. Brasil: Bagaceira, Marrevolto, Tardo Filmes, Cor, 2018. 82 min.

**SUMMERTIME**. Direção: David Lean. Reino Unido, Estados Unidos da América: Lopert Films Incorporated, London Film Productions, Cor, 1955. 102 min.

**THE SHANGHAI Gesture**. Direção: Josef von Sternberg. Estados Unidos da América: Arnold Pressburger Films, P&B, 1941. 95 min.

**TITANIC**. Direção: James Cameron. Estados Unidos da América: Twentieth Century Fox, Paramount Pictures, Lightstorm Entertainment, Cor, 1997. 194 min.