

Artifícios Sanguinários e Lacrimosos: Uma Perspectiva Não-Natural e Excessiva pelo Horror e Melodrama no Cinema Brasileiro Contemporâneo¹

Renato SOUTO MAIOR²
Universidade Federal de Pernambuco, UFPE

RESUMO

Este artigo investiga algumas produções do audiovisual contemporâneo brasileiro em torno de noções como a do artifício, dos gêneros cinematográfico e do excesso. Através destas obras, uma abordagem teórica e imagética de situações em que o caráter artificial é fundamental para estas narrativas será colocada em diálogo com uma existência atmosférica nestas tramas, que comungam de um estado de ser não-naturalistas e excessivos. Por meio destes estilos fílmicos distintos, em suas texturas, propostas e visualidades, sendo eles o horror e o melodrama, teceremos um atravessamento comum entre ambos a partir da presença do exagero nestes filmes. Para esta análise, dois longas-metragens serão apreciados e imbricados nesta proposta teórico-visual, sendo eles: *Mate-me Por Favor* (2015), de Anita Rocha da Silveira e *Inferninho* (2019), de Pedro Diógenes e Guto Parente.

PALAVRAS-CHAVE: artifício, cinema de gênero, horror, melodrama, excesso

Introdução

A partir de desdobramentos acerca do artifício, talvez a expressão derivada de seu conceito e radical que mais possa gerar uma noção interessante de sua presença neste artigo seja a palavra artificial, ou artificialidade. Por meio delas é possível pensar, dentro do campo audiovisual, principalmente, a respeito de gêneros cinematográficos do excesso, como o horror e o melodrama, tanto quanto as ficções científicas ou todo o registro imagético e sonoro não pertencente a um regime atrelado rigorosamente a uma ideia realista. O significado da palavra artifício tem a ver com a junção dos termos arte e

¹ Trabalho apresentado no Grupo de Pesquisa – Cinema do 46º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, realizado de 4 a 8 de setembro de 2023.

² Mestrando do Programa de Pós Graduação em Comunicação (PPGCOM), da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Email: renato.sampaio@ufpe.br; tato.soutomaior@gmail.com.

técnica. Autores como André Bazin (2018) e Walter Benjamin (2018) pensam e refletem bastante sobre este núcleo mais duro em torno do artifício, no caso do primeiro em textos e abordagens com um viés maior de análise fílmica sobre a condição do real e do realismo no cinema moderno do século 20. Já Benjamin articula mais filosoficamente a respeito do tema, ao tecer comentários e aprofundar pensamentos sobre o cinema e a sua onipresença modernista naquele âmbito específico de seu surgimento como um novo aparato tecnológico, midiático e artístico. “O artifício é uma categoria conceitual, analítica, sociohistórica e estética” (Lopes, 2016, p.1).

A proposta, no entanto, deste trabalho, é tratar do artifício não a partir de uma base mais filosófica da sua existência, como o fez Benjamin e Bazin, mas sim abordá-lo por um viés estético e mais contemporâneo, observando-se estratégias visuais, narrativas e imagéticas que se desloquem o máximo possível de uma égide do real. Ao pensarmos em produções cinematográficas que abraçam o artificial e produzem uma quebra na percepção naturalista e realista de uma obra ou filme, os gêneros de horror e melodrama acabam por se destacar. São manifestações audiovisuais impregnadas de um excesso (Williams, 1991), presentes, assim, por símbolos e marcadores, respectivamente, como o sangue e a lágrima; fluídos corporais pertencentes a qualquer anatomia humana, elementos essenciais no funcionamento do corpo, este composto por 70% de líquido, justamente. Estes dois gêneros fílmicos, além de possuírem toda esta sorte de exagero em suas construções imagéticas, afetam o espectador, o público, de uma forma ainda mais atávica, engajada e corporal, quando reagem a estímulos tão viscerais, envolventes em lugares de extrema intensidade, como a morte e as emoções.

É curioso refletir a respeito destes dois gêneros neste sentido também da espectralidade, e como a experiência de assisti-los, ainda hoje, consegue remeter a um tipo de fisicalidade encontrado principalmente no panorama do final do século 19 e início do 20. Neste período, com o surgimento deste primeiro cinema, diga-se assim, estas produções cinematográficas inaugurais acabam por possuir uma valorização a esta ideia de tração do movimento, tal qual acontece com a emoção, a partir da ação, mesmo que no âmbito interno. Laura Marks sintetiza em algumas linhas o cerne do que seria uma relação háptica – fenômeno que valoriza a tatilidade e outras manifestações de sentidos para além da visão – entre o público e o cinema e de que maneiras elas impactariam fortemente ambos.

Se entendemos a vivência de ver filmes como uma troca entre dois corpos – o do espectador e o do filme – então a imagem do espectador como passivo ou projetivo deve ser substituída por um modelo de espectador que participa na produção da experiência cinematográfica (Marks, 1996, p.150, tradução nossa³).

Mariana Baltar, em seus estudos acerca do excesso e de um cinema corporificado e tátil, vai discorrer sobre este cinema de atrações, mas para além de seu marco histórico e de uma possível gênese deste ambiente cinematográfico, ao posicionar estas experiências e sensações primordiais no espectador como “choques emocionais” (Baltar, 2012). “Nesta época, o fenômeno do ‘cinema de atrações’ trazia justamente uma resposta corporificada da audiência, na qual a ilusão que permite a identificação distanciada com a ação na tela dá lugar a uma resposta corporal imediata à tela” (Marks, 1996, p.170, tradução nossa⁴). Ainda neste contexto e momento histórico, entre a transição de um século para o outro, e com a rápida proliferação de produtos audiovisuais, tendo nas décadas posteriores, principalmente a partir dos anos 20 e 30, já em Hollywood, um espaço de mercado e indústria cinematográficos, a necessidade de se pensar gêneros para o cinema, em uma movimentação comercial e para facilmente vender estes títulos, a princípio, é importada da literatura, e, em especial no caso do horror, segmento este culturalmente disseminado no campo literário da época, acontece esta espécie de migração de um formato para o outro, com os produtores e empresários de então aptos a importar dos livros histórias e enredos para os seus filmes. Junto a tudo isso, a influência do teatro também vai incidir nesta formação e construção do cinema (Langford, 2005).

Percebe-se a presença, de ambos os gêneros, em diversos e inúmeros títulos e produções audiovisuais brasileiras contemporâneas, demonstrando a importância destes estilos cinematográficos na composição e construção atual de nossa cinematografia nacional. Realizadoras como Juliana Rojas (*As Boas Maneiras*, 2018, co-direção de Marco Dutra; *Sinfonia da Necrópole*, 2014), Gabriela Amaral Almeida (*O Animal Cordial*, 2017, *A Sombra do Pai*, 2019), Anita Rocha da Silveira (*Mate-me Por favor*,

³ No original: If one understands film viewing as an exchange between two bodies—that of the viewer and that of the film—then the characterization of the film viewer as passive, vicarious, or projective must be replaced with a model of a viewer who participates in the production of the cinematic experience.

⁴ No original: The early-cinema phenomenon of a "cinema of attractions" describes an embodied response, in which the illusion that permits distanced identification with the action onscreen gives way to an immediate bodily response to the screen.

2015, *Medusa*, 2023) e Bruna Carvalho Almeida (*Os Jovens Baumann*, 2019) trabalham a questão do horror em seus filmes de forma excepcional, sendo assim representantes em destaque de um grupo de artistas que conseguem falar e abordar temas sociais complexos, como violência urbana, puberdade e sexualidade de forma criativa, interessante e nova. Surpreende, igualmente, a variedade de subgêneros do horror nestas produções, onde tem-se desde o slasher⁵ (*Mate-me*, *Animal Cordial*), passando pelo *found footage*⁶ (*Os Jovens Baumann*), e chegando até abordagens mais sobrenaturais, do fantástico (*A Sombra do Pai*).

Na seara do melodrama, nomes como Karim Ainouz (*A Vida Invisível*, 2019), Pedro Diógenes e Guto Parente (*Inferninho*, 2018) surgem como diretores cientes da potência e do alcance da cultura melodramática, principalmente em um país como o Brasil, por sua tradição televisiva, com as novelas, ao tratar e desenvolver temas caros ao pensar da atualidade, como abuso doméstico, feminismo e consciência de classe. Não deixa de ser curioso perceber as mulheres realizadoras protagonizando um gênero cinematográfico como o horror, tido por muito tempo como uma manifestação do masculino, no que diz respeito, principalmente, ao público-alvo; e homens cineastas se apropriando de uma cultura tida como feminina, protagonizadas, sim, em sua maioria, por mulheres, habitualmente apontadas como audiência majoritária no consumo destas obras.

São aproximações e formas de se contar histórias pertencentes a uma espécie de tom acima, artificial, de uma realidade posta. As tramas, enredos e construções narrativas destes filmes surgem de uma situação do real, da rotina das grandes cidades, geralmente; por meio de espaços de convívio, mais no caso do horror, mas também ambientes do privado, como no melodrama (Oroz, 1999). O ponto de partida pode ser por meio de um contexto realista, mas a forma como estes cineastas enfocam, enquadram e elaboram em cima desta realidade é o que nos interessa aqui; o viés artificial, do gênero cinematográfico, adiciona uma sorte de atmosfera, clima, responsáveis por uma criação de mundo e universo mais carregados em suas cores, muitas vezes; ou em suas

⁵ *Slasher* é um subgênero do horror que traz a figura de um assassino perseguidor de um grupo, quase sempre de jovens, atacando-os com algum tipo de objeto, arma, com lâminas, no caso faca, machado, motosserra. Um dos destaques deste tipo de filme é a figura da *final girl*, ou a garota final, a única personagem sobrevivente de todo o resto, na maioria das vezes uma mulher, e virgem.

⁶ *Found footage* é outro segmento do horror, dessa vez a respeito de, como remete o título original, uma “filmagem encontrada”; são imagens, geralmente captadas com câmera na mão, amadoras, tidas como reais, descobertas, em geral, posteriormente, por alguém que encontra este registro bruto.

características dramáticas, plásticas, sonoras. Há um deslocamento desta égide realista, mesmo que ela esteja lá, como mote para o desenrolar narrativo. O horror, por meio do fantástico ou sobrenatural, pode ir ainda mais longe no registro do excesso, do não-natural. Já o melodrama elabora suas estratégias de outra forma, mais no campo do verossímil, do real, sendo que forçando uma profusão de emotividades, de drama, de sentimentos, que acabam por destoar ou passar do ponto de uma colocação tida como natural, realista, contida, séria.

Entre o realismo e o artifício: um breve contexto

O enveredamento acerca de múltiplas vertentes em torno do conceito de artifício é uma situação existente e instigante quando se pensa nestes vários caminhos possíveis para se abordar o tema. Se formos elaborar a partir de um aspecto mais de gênese e da etimologia da palavra, e de acordo com o teórico e filósofo Vilém Flusser (1998), chegasse a este significado referente à arte e à técnica; e os desdobramentos e imbricações a partir desta relação entre as duas esferas. Já em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, texto seminal de Walter Benjamin (2018), o debate sobre a tecnicidade e a sua presença na arte – como muito bem atesta e referencia o título –, em específico pelo advento do cinema, naquele momento, faz este autor pensar instâncias do reproduzível e do objeto artístico, pelo atravessamento de conceitos a respeito de aura, singularidade e unicidade, que comunga e dialoga com a questão da proliferação de artefatos, objetos artísticos, atingindo, assim, uma discussão maior, e esta sim, ainda mais premente e contemporânea, sobre a profusão e proliferação de imagens geradas, criadas e concebidas no mundo, em geral, mas, principalmente, nas áreas das artes e, em específico, do audiovisual.

Dentro de um âmbito ainda mais, diga-se, cinematográfico, é interessante trazer as reflexões de André Bazin (2018) acerca deste reproduzível, e de como este autor tece, neste caso, teorias e escritos ao redor de uma égide e valorização do real, e as manifestações e desdobramentos a partir de um debruçamento, análise e tentativa de capturar e captar estes fragmentos, momentos e “lampejos” de veracidade, “verdade” espalhados pelo e para o mundo. Esta espécie de, quase, obsessão total pelo caráter realista das coisas, acaba por criar e constituir todo um outro lado, em termos dicotômicos – apontamentos estes colocados, também, pelo próprio Bazin –, para esta dinâmica, no caso um certo enfrentamento àquilo que não se consideraria ou se manifestaria como real.

“Esse ‘realismo’ não significa de maneira nenhuma, bem ao contrário, uma renúncia ao estilo; ele postula somente que a expressão no cinema deve ser dialeticamente conjunta a um suplemento da realidade, e não a um suplemento de artifício (Bazin, 2016, p. 124). Muito desta oposição dual entre estas duas vertentes, abordagens e estéticas, para Bazin, tinha a ver com uma valorização do cinema europeu, em específico o italiano, com o movimento do neorealismo. Em contrapartida, o cinema norte-americano, via Hollywood, produziria e celebraria, em grande parte, filmes e obras mais comerciais, e artificiais. Ou seja, muito deste embate travado pelo autor francês está relacionado ao conceito e ideia do gênero cinematográfico.

Naquilo que se possa aproximar entre o realismo e o naturalismo – como formas filosóficas, políticas, estéticas e imagéticas, dentro de um âmbito maior da cultura –, ambas as tendências acabam por se contrapor ao universo, seja ele utópico ou não, do artificial. Luiz Carlos Merten, em seu livro intitulado *Cinema: entre a realidade e o artifício: diretores, escolas, tendências*, acaba por trazer, no próprio título da obra, esta sorte de dualidade entre os campos; ele próprio parece muito mais interessado em ficar no meio da hipotética disputa entre as esferas que escolher algum dos lados.

Bazin aceitava algumas impurezas do cinema. Incorporou o som às suas teorias, defendia os filmes extraídos de fontes literárias e teatrais. Era menos tolerante com todas as formas de artifício, que, segundo ele, afastavam o cinema de sua vocação realista, com origem na fotografia. Mas até Bazin, para ser honesto consigo mesmo, volta e meia rendia-se ao charme do cinema impuro (Merten, 2003, p.222).

Busca-se, pelo menos neste alinhamento de tradição baziniana, assim, a consagração de um cinema puro, ou o mais próximo possível de algo parecido a isto, em que elementos como o excesso, afetação, exagero e extravagância estariam de fora, ou seriam menos celebrados, relegados ao campo do artificial. Bazin detestava o expressionismo alemão, por exemplo, e todo o caráter superlativo que esta escola cinematográfica carregava em suas produções. Também rejeitava o melodrama, tendo em vários momentos de seus textos desprezado o gênero, ou o colocado em contraposição justamente a um cinema realista, que mais o interessava. “Desde o fim da heresia expressionista e principalmente desde o cinema falado, podemos considerar que o cinema tendeu continuamente para o realismo” (Bazin, 2018, p.255). Assim, o cinema impuro estaria totalmente intrincado com a questão do gênero cinematográfico e de sua origem “agregadora”.

Estabelecidos e enraizados no panorama cultural, a princípio europeu, mas logo em seguida, também, estadunidense, o teatro e a literatura, como duas grandes vertentes de narrativa e manifestação artística da época, seriam logo capturados e reelaborados para dentro da linguagem cinematográfica. Como já possuíam modelos prontos, estabelecidos diante do grande público, nesta seara do entretenimento, das artes, foram rapidamente incorporados, adaptados e transportados para o campo do cinema, que, como algo novo, estava aberto e disponível, justamente, para receber este tipo de migração e influência. “A literatura gótica e o melodrama surgiram mais ou menos ao mesmo tempo, no final do século XVIII, e têm vários pontos em comum, como o exagero, o maniqueísmo, a ambigüidade em relação aos personagens aristocráticos etc.” (Cánepa, 2008, p.201). Assim, ambos os segmentos compartilhariam dessa relevância e pioneirismo dentro do contexto de eclosão do cinema, em especial o de atrações (Baltar, 2012), completamente calcado em uma resposta e relação física e corpórea entre a audiência, ávida por esta novidade tecnológica, e os filmes. “O espetáculo corporal é apresentado de forma mais sensacional no retrato do orgasmo na pornografia, da violência no horror e do choro no melodrama” (Williams, 1991, p.4, tradução nossa⁷).

Ou seja, o horror e o melodrama se aproximam de várias formas, tanto pela estética do excesso em suas produções, quanto por este símbolo líquido e corporal como, respectivamente, o sangue e a lágrima; mas também por surgirem, dentro do contexto cinematográfico, como entidades estéticas e estilísticas pertencentes, originalmente, a outros suportes artísticos, no caso, o teatro e a literatura, basicamente. Sendo assim, a partir de traços e cruzamentos possíveis, e por meio de um atravessamento do artifício, pensamos ser instigante e interessante esta, a princípio, estranha relação entre estes dois gêneros cinematográficos.

⁷ No original: The body spectacle is featured most sensationally in pornography's portrayal of orgasm, in horror's portrayal of violence and terror, and in melodrama's portrayal of weep.

Atmosfera e excesso no horror: *Mate-me Por Favor*



Figuras, respectivamente: 1, 2, 3 e 4. Sangue-neon em *Mate-me Por Favor*. Fonte: fotograma do filme.

Como cita Cánepa, mais acima, esta presença do horror na seara literária, e do estilo gótico, vai acabar por consolidar, diante de seu público, este tipo de entretenimento, ao apavorar e assustar os leitores da época. Logo depois em, também, assombrações pelo cinema, estes personagens horrendos vão se destacar, principalmente, por meio dos clássicos monstros da Universal (Benshoff, 1997), nas primeiras décadas do século 20. Este gênero cinematográfico, como o melodrama, vai seguir tendo altas e baixas de popularidade ao longo do século. Nos anos 80, com o sucesso do subgênero *slasher*, acontece esta espécie de ressurgimento e reaparição do horror – principalmente para fins comerciais, no contexto norte-americano –, e que seguiria com uma sazonalidade específica nos períodos posteriores, com momentos melhores e outros não (Langford, 2005). Nas últimas duas décadas, o gênero tem se estabelecido como uma fonte cada vez maior de bilheteria, influência e interesse, tanto do público, quanto da crítica e de pesquisadores, responsáveis por uma crescente produção acadêmica a seu respeito.

Dentro do cenário brasileiro, o horror vai se situar e aparecer, durante o século passado, de forma pontual a escarça, com um grande destaque para o protagonismo e pioneirismo de José Mojica Marins, através de seu personagem icônico Zé do Caixão. Mas, como atesta Cánepa, o Brasil teria uma tradição consistente no gênero, para além do famoso coveiro, com filmes que vão desde os melodramas góticos, até sobrenaturais, por um viés religioso, com narrativas “espíritas” (Cánepa, 2008). Na leva contemporânea de produções, este gênero tem sido apreciado e enaltecido por uma parcela considerável

de realizadores, muitos deles jovens, que encontram no formato uma maneira de expressarem seus temas favoritos; e também de citarem referências e influências de outras cinematografias estrangeiras, em especial a norte-americana, na construção e elaboração destas narrativas. Anita Rocha da Silveira surge diante desta paisagem. Em *Mate-me Por Favor*, sua estreia em longas-metragens, ela vai criar uma história repleta de citações a outros subgêneros do horror, em especial o *slasher*.

No filme, a trama segue o cotidiano de quatro amigas de classe média do bairro, muito bem delimitado e explorado, Barra da Tijuca, no Rio de Janeiro. Elas são lideradas por Bia (Valentina Herszage), que conduz a narrativa e demonstra ter um interesse pelo mórbido e pelo horror excessivo e destoante se comparado com as outras. Uma série de assassinatos começa a acontecer na região, transformando a rotina de todas elas, que ainda enfrentam questões típicas da adolescência, como busca por pertencimento, despertar da sexualidade e conflitos emotivos sobre o mundo. A abordagem dada aos personagens e seus dramas é atravessada por uma tensão constante, em um tom ambíguo que retrata situações realistas, mas por um viés imagético e narrativo do fantástico (Barrenha, 2021). Diferentemente de outros subgêneros do horror, como o típico filme de fantasmas ou monstros, onde o sobrenatural é entendido como parte integrante e real dentro da amarração diegética da história, o *slasher* parte de um pressuposto realista, onde a ameaça, quase sempre, está na figura de um assassino, homem, a desmembrar, trucidar e dilacerar corpos de mulheres. Em *Mate-me*, o mote tramático é todo ele constituído desta ameaça realista, e não sobrenatural, por meio de situações como a da violência nas grandes cidades e o feminicídio.

Neste caso, Anita Rocha da Silveira vai estabelecer esta paisagem urbana como cenário desse assassino invisível, nunca revelado, surgido sempre de um ponto de vista subjetivo, sem ser encarado; é como se, ao contrário de um tropo clássico do *slasher*, o enfrentamento da heroína com o vilão assassino, aqui tivéssemos outro tipo de embate, entre a própria sociedade machista e patriarcal, ao perseguir estas vítimas, e elas próprias, todas e sempre mulheres. Apesar de constituir seu universo de forma realista, Anita vai usar de uma linguagem cinematográfica extremamente excessiva, seja no encadeamento e montagem de seu filme, e sua progressão rítmica, seja ainda pelo uso da trilha sonora exageradamente colocada; ou ainda quando usa, em grande parte, uma fotografia e construção imagética mais carregadas, tanto na utilização de cores artificiais, como a luz neon (figura 2) ou a presença de um sangue em quantidade excessiva (figura 4).

Ou seja, há uma ambientação realista das coisas, mas em um tom não-naturalista, pois este “mundo real” é enquadrado, impregnado e invadido por vários elementos artificiais, de forma frontal e incisiva, sem preocupações com a amortização de suas manifestações e o impacto, visual e temático, de seus desdobramentos. Há uma profusão de citações e referências ao universo do horror, que não se encerra ou termina com o *slasher*, abarcando uma série de outras influências, como a cena em que os estudantes da escola de Bia parecem se mover como zumbis; ou ainda a leitura de um texto mórbido de Augusto dos Anjos, poeta simbolista brasileiro (Marques, 2022). A cena de abertura (imagem 1), quando, em um plano aberto e estático, com duração de vários minutos, acompanhado de uma música instrumental excessiva, tem-se a presença deste rosto em destaque, de um corpo de mulher, que encara a câmera, o espectador, revela muito desta textura atmosférica artificial adotada por Anita ao longo de todo o filme.

Ao contrário do próximo filme, este sim, de certa forma, mais explicitamente artificioso, *Mate-me Por favor* acaba por configurar um exemplo bastante satisfatório e instigante de uma obra audiovisual brasileira e contemporânea capaz de utilizar de códigos e linguagem do gênero cinematográfico para criar uma experiência estética própria e inventiva, sem deixar de abordar temas tidos como sérios e complexos, mostrando que a “realidade” da vida, dos problemas da sociedade, possuem diversas formas e maneiras de serem abordados e explorados; e, talvez, neste delírio visual e sonoro, artificial, consigam atingir e imprimir, ainda mais, uma força e consciência a partir do seu conteúdo e materiais originais.

Lágrimas e Exagero no Melodrama: *Inferninho*



Figuras, respectivamente: 5, 6, 7 e 8. Simulacro e nostalgia em *Inferninho*. Fonte: fotograma do filme.

Constantemente apontado como um dos principais estilos filmicos presente na gênese da formação do cinema clássico hollywoodiano, o melodrama remete suas origens ao teatro, em específico (Langford, 2005). Ou seja, juntamente com a literatura, é a partir desta linguagem teatral que surge muito das características, estrutura e elementos deste primeiro cinema. “Melodrama é uma forma peculiarmente democrática e americana que busca revelação dramática ou verdades morais e emocionais através de uma dialética, de *pathos* e ação. É a base dos filmes clássicos de Hollywood” (Williams, 1998, p.45, tradução nossa⁸). Neste contexto estadunidense o melodrama vai, de fato, estar inserido desde o início dessa formação cinematográfica, ali pelo final do século 19 e começo do 20. Ganha mais tração e energia com as décadas próximas, atingindo o ápice de popularidade e sucesso entre os anos 30 e 50. Enfrenta, posteriormente, uma determinada queda, mas jamais desaparecerá; vide outros gêneros, com alguns deles com oscilações de produtividade e popularidade, em um processo de transformação constante e contínua, marca característica de sua essência.

⁸ No original: Melodrama is a peculiarly democratic and American form that seeks dramatic revelation or moral and emotional truths through a dialectic of pathos and action. It is the foundation of the classical Hollywood movies.

Em uma circunstância latino-americana, percebe-se uma forte proliferação de produtos de entretenimento em torno do melodrama, ao longo de todo o século, com forte adesão e apelo populares, em diferentes formatos, como a literatura, as revistas, o rádio, e, em especial, o cinema. No Brasil, a partir dos anos 50, com o advento da televisão e seu alcance imprescindível, por meio das telenovelas, o melodrama parece encontrar, pelo menos por terras brasileiras, o seu lugar cativo (Hamburger, 2007). Sendo assim, as produções cinematográficas do gênero começam a perder espaço ou importância para uma valorização e enaltecimento de uma, recém-surgida na época, filmografia dita engajada e comprometida com mazelas sociais, no nosso caso em específico, o cinema novo; fenômeno parecido vai acontecer em toda a América Latina (Marques; Terão, 2021). No entanto, este segmento narrativo, tão querido pelos brasileiros e vizinhos sul-americanos, tem sido apontado, referenciado e trazido por novos cineastas na concepção e feitura de produções do cinema contemporâneo; muitos destes realizadores acabam por buscar, justamente, narrativas e tramas que orbitem ao redor de temáticas realistas, mas por um viés outro, principalmente, na maioria dos casos, do amor romântico, do drama familiar.

Em *Inferninho*, temos na presença da protagonista Deusimar (Yuri Yamamoto) uma típica figura do universo melodramático, neste caso uma espécie de heroína em sofrimento, como é característico no gênero. Proprietária de um bar ausente de uma especificidade local e temporal, a personagem convive, assim, neste lugar boêmio, com figuras típicas da noite, como o bêbado regular, a cantora iniciante (Luizianne, interpretada por Samya Delavor), os fregueses costumeiros. O filme, completamente realizado em um aparato e cenário internos, com a ausência total de registros em locações externas, acaba por povoar este ambiente, a princípio, transitório, de um estabelecimento de lazer, com tipos famosos da cultura pop, principalmente das histórias em quadrinhos, como a Mulher-Maravilha, o Super-Homem, o Wolverine, o Batman. Todos usam adaptações de seus famosos e icônicos figurinos, em uma roupagem e versão mais improvisadas, remendadas. Mas, quem se destaca diante destes “seres” fantásticos é um coelho cor-de-rosa (Rafael Martins), principal ajudante de Deusimar nos afazeres do bar, e um dos mais preocupados e interessados na vida de sua amiga. O clima pacato e melancólico do espaço acaba por mudar com a chegada de um marinheiro, Jarbas (Demick Lopes), que logo se torna o interesse romântico de Deusimar, preocupada com

a oferta de uma construtora para comprar o Inferninho e transformá-lo em um estacionamento. Todo o longa é entrecortado por músicas, o tornando uma quase espécie de musical.

Em contraste ao horror (que tem muito de sua tradição literária e cinematográfica, também, estabelecida através do sobrenatural, do monstruoso e irreal) e ao musical (geralmente composto em uma chave mais utópica e deslocada, afastada da realidade), o melodrama se baseia em enredos realistas, com predomínio de personagens mulheres, que protagonizam a trama, e são colocadas diante de conflitos e escolhas difíceis, muitas delas, geralmente, envolvendo a família, ou a comunidade em seu entorno. Apesar de partirem de uma ambientação mais pautada na rotina e cotidiano verossímeis do real, o exagero destas produções acontece, principalmente, na forma e estilo com as quais são elaboradas, a partir de uma trilha sonora exuberante e afetada, interpretações exageradas e excessivas, e dilemas morais e culturais identificáveis e cognoscíveis. Em *Inferninho*, porém, a escolha imagética de composição de seu universo escolhe trilhar um caminho do artificial, a todo momento. O drama de Deusimar é facilmente apresentado, e sua estrutura é simples, mas a maneira e a colocação estética de seus desdobramentos, não. Em uma das cenas mais emblemáticas e emocionantes de todo o filme, quando a sua personagem decide, finalmente, sair do previsível e seguro ambiente no qual habitou a vida toda, o bar Inferninho, caindo em uma espécie de viagem espaço-sentimental, temos uma apresentação deste “mundo real”, do lado de fora, colocada de forma extremamente artificial, a partir do uso da técnica de *chroma-key*, muito encontrada no universo cinematográfico em geral, mas também em produtos midiáticos como um todo, quando se existe a necessidade de projeção de uma imagem, cenário, ou algo no fundo da cena, do quadro. Neste caso, Deusimar viaja por paisagens artificialmente montadas, em uma profusão de cores, texturas e plasticidade condizentes com o estado de espírito da personagem, em excessiva situação de emotividades e prazer (figura 5). “No simulacro é como se houvesse uma transformação das coisas em algo parecido com sua forma original” (Baudrillard, 1992 apud Freitas, 2013, p.335).

Trata-se, assim, de mais uma aproximação excessiva, artificial e não-naturalista do cinema contemporâneo brasileiro. “A imagem não tem relação qualquer com a realidade, pois é o seu simulacro puro, e pertence ao domínio da simulação, abarcando um sistema para além das instituições oficiais da arte” (Freitas, 2013, p.338). Deusimar,

com seu nome sugestivo, o marinheiro Jarbas, os personagens habitantes do bar, fantasiosos, remetem todos a esta ideia de um mundo para se habitar, fora dos limites sufocantes do bar Inferninho; possibilidades de navegação por imagens, viagens, artifícios.

CONCLUSÃO

Abordagens que pensam e perpassam outras estratégias, em um registro, a princípio, não óbvio ou objetivo, talvez gere e crie um efeito na audiência, no público, nos espectadores, até mais impactante e eficaz, por justamente ser capaz de emitir um discurso, uma ideia, por vias aparentemente não convencionais. Pensamos sobre de que maneira um gênero cinematográfico do excesso, do artifício, ou seja, com certa distância e compromisso com o real (como o horror e o melodrama), podem tratar de temas sociais relevantes, como a segurança pública, o medo do outro, a instabilidade política. Questões do cotidiano e de âmbito e discussões coletivas são geralmente apresentadas de formas “realistas”, documentais, até. É uma abordagem válida; mas não a única.

Pela chave do exagero, do emotivo e do grotesco, nas manifestações de horror e melodrama, acredita-se ser possível levar em consideração todas estas possibilidades audiovisuais. Ou seja, não se trata de uma noção de escapismo, de fantasia ou de algo distante; estes gêneros cinematográficos, por muito tempo associados e restritos apenas a esta esfera do fantástico (principalmente o horror) e superficial (melodrama), muitas vezes considerados, pela crítica e academia, como menores ou sem expressividade e relevância artística, acabam por demonstrar, na contemporaneidade, por meio destes filmes, vias potencializadoras de transformação, debate, discussão, compreensão e reflexão, acima de tudo. Afetar-se, chocar-se e emocionar-se a respeito de conflitos, acontecimentos e desafios da atualidade é uma estratégia de se encarar o mundo por um viés emotivo e pensante, artificial e excessivo.

REFERÊNCIAS

BALTAR, Mariana. **Tessituras do excesso: notas iniciais sobre o conceito e suas implicações tomando por base um Procedimento operacional padrão**. Significação: revista de cultura audiovisual, v. 39, n. 38, p. 124-146, 2012.

BARRENHA, Natalia Christofoletti. **'Mate-me por favor': Como ser uma Final Girl em tempos de medo, de terror, de pesadelo.** *Mistral| Journal of Latin American Women's Intellectual & Cultural History*, v. 1, n. 1, p. 92-118, 2021.

BAZIN, André. **O que é o cinema?**. Ubu Editora LTDA-ME, 2018.

_____, André. **O realismo impossível.** Seleção, tradução, introdução e notas: Mario Alves Coutinho. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.** L&PM Editores, 2018.

BENSHOFF, Harry M. **Monsters in the closet: Homosexuality and the horror film.** Manchester University Press, 1997.

CÁNEPA, Laura Loguercio. **Medo de quê?: uma história do horror nos filmes brasileiros.** 2008. Tese de Doutorado. [sn].

FLUSSER, Vilém. **Ficções filosóficas.** São Paulo: EDUSP, 1998.

FREITAS, Neli Klix. **Representação, simulação, simulacro e imagem na sociedade contemporânea.** *Polêm!ca*, Rio de Janeiro, v. 12, n.2, abr./jun. 2013.

HAMBURGER, Esther Império. **A expansão do "feminino" no espaço público brasileiro: novelas de televisão nas décadas de 1970 e 80.** *Revista Estudos Feministas*, v. 15, p. 153-175, 2007.

INFERNINHO. Direção: Guto Parente e Pedro Diógenes. Ceará: Alumbramento Filmes, 2019.

LANGFORD, Barry. **Film genre: Hollywood and beyond.** Edinburgh University Press, 2005.

LOPES, Denilson. Afetos. Estudos queer e artifício na América Latina. In: *E-Compós*. 2016.

MARQUES, Henrique Rodrigues. **Gosto de sangue: horror gótico e desejos monstruosos no cinema queer brasileiro contemporâneo.** *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, v. 12, n. 24, p. 310-330, 2022.

_____, Henrique Rodrigues; TERAÓ, David Ken Gomes. **A Modernidade Contra as Lágrimas: O Melodrama e o Nuevo Cine Latinoamericano.** *Rebeca-Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, v. 10, n. 2, p. 297-321, 2021.

MARKS, Laura Underhill. **The skin of the film: experimental cinema and intercultural experience.** University of Rochester, 1996.

MATE-ME por favor. Direção: Anita Rocha da Silveira. Rio de Janeiro: Bananeira Filmes, 2015.

OROZ, Silvia. **Melodrama: o cinema de lágrimas da América Latina.** (No Title), 1999.

WILLIAMS, Linda. **Film bodies: Gender, genre, and excess.** *Film quarterly*, v. 44, n. 4, p. 2-13, 1991.