

## ***Pearl e Tudo que o céu permite: explorando as fronteiras entre Terror e Melodrama***

*Pearl y Todo lo que el cielo permite:*  
explorando los límites entre el terror y el melodrama

*Pearl and All That Heaven Allows: Exploring the Boundaries between Horror and Melodrama*

---

FLÁVIA CESARINO COSTA<sup>1</sup>, JAQUES LUCAS DE LEMOS CAVALCANTI<sup>2</sup>

---

**Resumo:** Analisamos como o filme de terror *Pearl* (Ti West, 2022) estabelece relações de sentido com o melodrama *Tudo que o céu permite* (Douglas Sirk, 1955) pelo uso de estratégias estéticas e narrativas que marcaram o estilo irônico e crítico sirkiano. A simbolização exacerbada dos objetos cênicos, a dramatização do olhar público e a subversão do final feliz tradicional são categorias de análise que demonstram como Ti West une a plasticidade visual do melodrama flamboyant, marcado pela intensidade dos dramas representados e o contraste cromático, à violência sanguinária do terror slasher para criar um complexo estudo de personagem.

**Palavra-chave:** Melodrama; Terror; Slasher; Pearl; Tudo que o céu permite.

**Resumen:** Analizamos como la película de terror *Pearl* (Ti West, 2022) establece relaciones de significado con el melodrama *Todo lo que el Cielo Permite* (Douglas Sirk, 1955) a través de estrategias estéticas y narrativas que marcaron el estilo irónico y crítico de Sirk. La simbolización exagerada de los objetos escénicos, la

---

<sup>1</sup> Professora no Departamento de Artes e Comunicação e no Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som (PPGIS) da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). E-mail: [cesarino@ufscar.br](mailto:cesarino@ufscar.br)

<sup>2</sup> Mestre em Imagem e Som no Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som (PPGIS) da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). E-mail: [jaqueslucas19@hotmail.com](mailto:jaqueslucas19@hotmail.com)

dramatización de la mirada pública y la subversión del final feliz tradicional se aprehenden como categorías de análisis que demuestran cómo Ti West fusiona la plasticidad visual del melodrama flamboyant, marcado por la intensidad de los dramas representados y el contraste cromático, con la violencia sangrienta del terror slasher.

**Palabras clave:** Melodrama; Terror; Slasher; Pearl; Todo lo que el cielo permite.

**Abstract:** The horror film *Pearl* (Ti West, 2022) is analysed in connection with the melodrama *All That Heaven Allows* (Douglas Sirk, 1955) using aesthetic and narrative strategies that define the ironic and critical Sirkian style. The exaggerated symbolization of scenic objects, the dramatization of the public gaze, and the subversion of the traditional happy ending are apprehended as analytical categories that demonstrate how Ti West combines the visual plasticity of flamboyant melodrama, characterized by the intensity of the dramas depicted and the chromatic contrast, with the bloody violence of slasher horror to create a complex character study.

**Keywords:** Melodrama; Horror; Slasher; Pearl; All That Heaven Allows.

## Introdução

O cinema de terror é um terreno fértil para a exploração das emoções humanas mais profundas, uma arena onde o medo e o suspense se entrelaçam para criar experiências cinematográficas profundamente impactantes. Dentro desse universo sombrio, emerge uma abordagem narrativa que transcende a mera busca pelo susto, adentrando os domínios do melodrama.

O melodrama, com sua ênfase nas emoções extremas, nos conflitos intensos e nas discussões morais, encontra no terror um terreno fértil para explorar as profundezas da psique humana. Ao examinarmos como os elementos melodramáticos são habilmente entrelaçados em tramas assustadoras, podemos desvendar como essa combinação transforma o terror em uma jornada não apenas de medo, mas de intensa conexão emocional com os personagens.

O filme *Pearl* (Ti West, 2022) destaca-se no panorama cinematográfico contemporâneo por humanizar uma protagonista assassina que, à primeira vista, poderia ser percebida apenas como vilã. Ao utilizar o melodrama como

forma de explorar o passado trágico de Pearl, incluindo suas relações familiares conturbadas e os desafios que ela enfrentou ao longo da vida, o filme não simplifica suas ações como meramente más, mas procura contextualizá-las dentro das circunstâncias que a levaram a tal ponto, o que provoca uma resposta empática dos espectadores mesmo adiante das ações violentas e moralmente ambíguas da personagem.

A fusão do terror slasher com o melodrama não apenas tende a desafiar as convenções, mas também oferece aos espectadores uma experiência espectral cinematográfica mais rica. Num cenário de intensa ambivalência emocional, onde machados cortam cabeças e lágrimas se misturam ao sangue derramado, Pearl consegue manter o público à beira do assento, tanto pelo sentimento de medo quanto pelo de compaixão.

A influência estética e narrativa dos melodramas hollywoodianos de Douglas Sirk é vividamente perceptível na obra de Ti West, especialmente no que tange ao clássico *Tudo que o céu permite* (1955). Ao incorporar as estratégias melodramáticas características da ironia crítica sirkiana, Pearl subverte as convenções do "cinema de lágrimas", forjando uma trama emocionalmente envolvente e que, ao mesmo tempo, não se esquia da violência explícita, característica do terror slasher, com suas tripas à mostra, membros decepados, assassinos implacáveis, vítimas indefesas e massacres sangrentos.

A partir dessas considerações, o presente trabalho desenvolve uma análise comparativa entre o filme de terror *Pearl* e o melodrama *Tudo Que o Céu Permite*. Procurando ensejar um diálogo entre as duas obras, nosso objetivo é compreender como o melodrama pode ser uma ferramenta eficaz de geração de empatia mesmo nas circunstâncias de tramas mais sombrias. A inspiração visual e dramática de Ti West na ternura cáustica que caracteriza a direção de Douglas Sirk evidencia a continuidade do legado artístico do mestre alemão, bem como ressalta a relevância duradoura do melodrama como um modo narrativo extremamente influente e adaptável.

## **A função simbólica dos objetos cênicos**

Os melodramas cinematográficos têm a incrível capacidade de incorporar em suas histórias sentimentais elementos simbólicos que enriquecem a experiência visual e emocional do espectador. Os objetos cênicos, aparentemente triviais em sua natureza, são trabalhados para adquirir

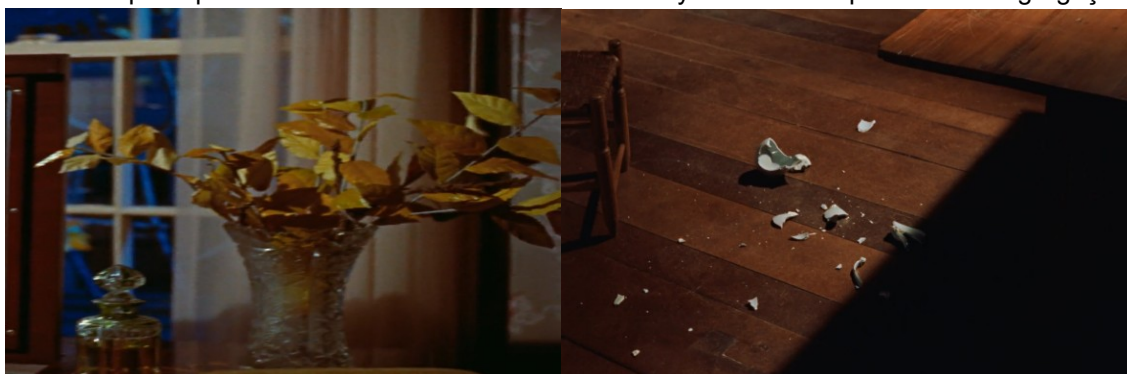
profundo peso simbólico nas narrativas melodramáticas, o que faz com que sejam utilizados por seus efeitos de ornamentação, assim como por seus significados metafóricos. Neste subtópico, exploraremos a função simbólica de quatro objetos que se destacam enquanto elementos narrativos fundamentais para a transmissão dos conflitos morais subjacentes nas tramas dos filmes investigados.

De acordo com Amaral e Baltar (2021), objetos emocionalmente investidos desempenham a função de simbolizar exacerbadamente os valores morais preconizados no interior da narrativa através de metáforas de forte apelo visual. Retomando as contribuições teóricas de Thomas Elsaesser, as autoras argumentam que a simbolização exacerbada é um procedimento de presentificação fundamental da estrutura melodramática. Esse “presentificar” implica um fazer encarnar os dilemas morais e sentimentais do enredo em símbolos exacerbadamente reiterados pelo corpo fílmico – por exemplo, no uso de elementos como o desenho dos planos (posições em cena e gestos), luz, direção de arte, figurino e desenho sonoro. Trata-se de uma economia definida por Brooks (1995) como “superdramatização”, que sedimenta o convite ao engajamento passional e afetivo do gênero. (Amaral e Baltar, 2021, p. 641).

Embora a simbolização exacerbada dê conta de uma série de componentes narrativos que são reafirmados pelos filmes, nosso recorte detém-se apenas na análise de alguns objetos de cena que compõem o eixo central do trabalho da direção de arte no cinema. Uma análise completa de todos os possíveis significados simbólicos em *Tudo que o céu permite* e *Pearl* necessitaria de uma abordagem mais aprofundada das produções.

Os objetos selecionados em nossa investigação justificam-se por seu caráter “elevado” de símbolos que “presentificam” o conflito interno e externo enfrentado pelas protagonistas femininas. Segundo Baltar (2019, p. 137), quando um elemento visual adquire tal status de importância semântica a ponto de percebermos um esforço do discurso narrativo em “recortar” o objeto como tal, isso se traduz em sintetizar, também, o momento dramático vivido pelas personagens. Veremos como isso se aplica nos exemplos a seguir:

**Figura 1:** Frames de Tudo que o céu permite (Sirk, 1955) mostram o galho da “árvore da chuva dourada” (frame à esquerda) e os pedaços destruídos do bule de porcelana (frame à direita). São símbolos que representam o florescer do amor entre Cary e Ron e sua posterior desagregação.



Fonte: Reprodução.

**Figura 2:** Frames de Tudo que o céu permite (Sirk, 1955) mostram o reflexo de Cary na televisão (frame à esquerda) e o cervo selvagem (frame à direita), que representam, respectivamente, a prisão doméstica e a promessa de liberdade da vida bucólica



Fonte: Reprodução.

No frame inicial da Figura 1, temos a presença do galho “da árvore de chuva dourada”. Este elemento simbólico retrata o nascimento do sentimento amoroso compartilhado por Cary e Ron. Se o galho da árvore simboliza o surgimento do envolvimento emocional do casal protagonista, os cacos do bule de porcelana aludem à fragilidade do amor.

Ao entrar pela primeira vez no velho moinho que fica ao lado da casa de Ron, Cary descobre, jogado em um canto abandonado, um antigo bule de porcelana. A protagonista percebe que faltam alguns pedaços da peça e pergunta a Ron se seria possível encontrar as partes faltantes. Algum tempo depois, quando retorna ao moinho a pedido de Ron para que veja a transformação do lugar, Cary se surpreende ao descobrir que seu par romântico conseguiu encontrar todas as partes que faltavam do bule. É neste momento da história que Ron revela a Cary seu desejo de se casar com ele. Todas as peças parecem se encaixar para que o casal seja, finalmente, feliz. Contudo, o medo se apodera de Cary quando ela reflete sobre como seus

filhos, amigos e vizinhos reagirão ao descobrirem seu relacionamento com Ron. A personagem tem receio de ser julgada socialmente caso decida se casar com o próprio jardineiro e prefere que os dois continuem se encontrando em segredo. Para Cary, um casamento com Ron significa abrir mão de uma vida confortável e de suas relações com aqueles que ama. Ao perceber que um futuro comum entre ela e ele não é mais possível, a protagonista decide ir embora, mas antes derruba acidentalmente o bule de cerâmica restaurado, que se espatifa em vários pedaços. É o momento do primeiro desentendimento entre o casal.

A destruição do bule sinaliza o possível término da relação de Cary e Ron. A promessa de um futuro feliz parece desaparecer do horizonte. Ela recolhe os pedaços do chão e, mesmo reticente, entrega-os a Ron que os joga no fogo da lareira. Seria o fim dessa história de amor caso Cary não se arrependesse de suas palavras antes de ir embora, quando, em um rompante emocional, admite a Ron que o ama mais do que tudo. Os dois se reconciliam, porém a cena sinaliza para o espectador que o amor é delicado como uma peça de porcelana. Uma palavra ou gesto não deliberado pode significar o término de uma relação, mesmo quando o sentimento é forte entre as partes envolvidas.

Se o galho da “árvore da chuva dourada” e o bule despedaçado simbolizam o conflito interno vivenciado por Cary, que se vê dividida entre o homem que ama e a aceitação social de sua família e amigos, os objetos destacados na Figura 2 dizem respeito ao confronto que acontece na própria espacialidade diegética, em que os valores morais que norteiam a esfera privada são exemplificados pela dicotomia prisão doméstica vs. liberdade do campo. O plano inicialmente escolhido para nossa análise retoma a cena em que Cary, após decidir romper definitivamente sua relação com Ron a pedido de seus filhos, recebe como presente de Natal uma televisão. Ao posicionar o aparelho na frente da protagonista, o vendedor (Forrest Lewis) lhe explica que, ao giro de um botão, ela terá toda a companhia que deseja: “Drama, comédia, a vida desfilará ao alcance de sua mão”. A câmera se aproxima em zoom in e o reflexo de Cary é projetado na tela da televisão (ver o primeiro frame da Figura 2).

O enquadramento da personagem, aprisionada pelos limites do eletrodoméstico, não apenas simboliza a falta de liberdade de Cary, condenada pelos filhos ao ambiente doméstico, mas também o papel social que lhe foi destinado – o de mãe e eterna viúva. O posicionamento da câmera

assume a função de “dupla moldura”, típica da ironia sirkiana no entender de Ismail Xavier (2012), ao refletir na plasticidade da imagem, os mecanismos de repressão social que aprisionam Cary às normas morais da ideologia do *American way of life*, propagandeada pela sociedade estadunidense da época. Assim como o simbolismo dos espelhos, motivo recorrente na filmografia de Sirk, e largamente mencionado em análises do filme, o reflexo de Cary na tela do aparelho televisivo condena a personagem a viver em um mundo de aparências, onde a busca por conformidade e aceitação social estão acima de qualquer promessa de felicidade ou autorrealização pessoal. Estabelecendo um contraste direto com a televisão, que aprisiona Cary à hipocrisia da vida no subúrbio, o cervo, por sua vez, recorda a liberdade tão sonhada pela personagem de poder relacionar-se com o homem que ama, sem medo de ser julgada.

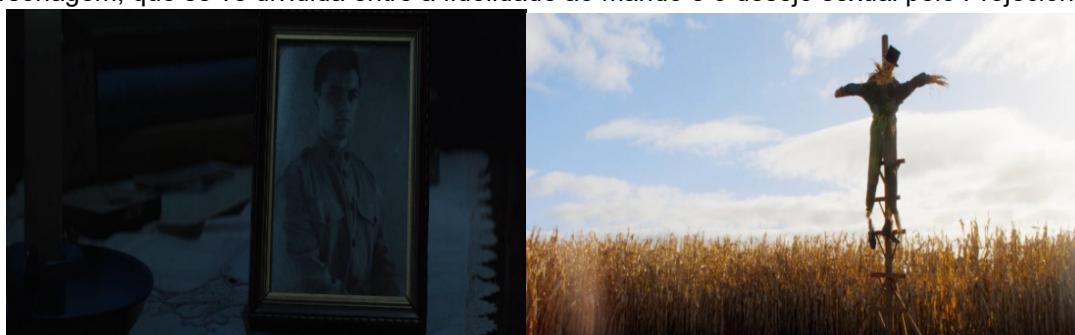
No segundo frame da Figura 2, vemos um cervo alimentando-se próximo ao velho moinho, que Ron recentemente transformou em um refúgio de amor para seus encontros com Cary. Embora não seja, de fato, um objeto, o animal desempenhará a mesma função simbólica dos itens inanimados, o que justifica sua presença na pesquisa como elemento figurativo de destaque. Ele aparecerá em diversos momentos ao longo do filme, inclusive na cena final, e representa os valores simples da vida no campo, em contraste com a repressão social e maledicência que permeiam as relações de Cary com seus vizinhos e familiares. Enquanto a televisão representa a ideologia do *American way of life*, o cervo simboliza o padrão de vida simples, que é referido por Sirk como aquele defendido pelo filósofo Henry David Thoreau em seu livro *Walden ou A Vida nos Bosques* (1854), que efetivamente aparece em cena, ao ser lido em voz alta por Cary na cabana dos amigos de Ron.

É importante destacar que o primeiro momento da aparição do cervo é justamente após a cena em que Cary dispensa o vendedor de televisões que havia batido em sua porta. O contraste entre o plano do vendedor frustrado indo embora e o plano seguinte, em que Ron alimenta o cervo, deixa evidente o desejo de Douglas Sirk em contrastar duas ideologias opostas – de um lado, o *American way of life*, do outro, a vida nos bosques mencionada por Thoreau.

Diferentemente do que acontece no filme de Sirk, são justamente os valores apodrecidos do ambiente rural que sufocarão a personagem Pearl (Mia Goth) no filme de Ti West. Em 1918, a jovem Pearl deseja ser uma dançarina

famosa. Presa na fazenda isolada de sua família, ela se vê obrigada a cuidar de seu pai doente e a viver sob a vigilância constante de sua mãe autoritária. Desejando uma vida de glamour como ela viu nos filmes, Pearl fará de tudo para realizar seus sonhos, mesmo que para isso precise matar todos aqueles que cruzarem o seu caminho. Como veremos nos exemplos adiante, Pearl também contará com a presença de objetos que desempenham a função narrativa de simbolizar o conflito interno da protagonista e da trama que se desenrola no universo diegético do filme:

**Figura 3:** Frames de *Pearl* (Ti West, 2022). A fotografia de Howard, marido de Pearl (frame à esquerda), e o espantalho (frame à direita). São símbolos que representam o conflito interno da personagem, que se vê dividida entre a fidelidade ao marido e o desejo sexual pelo Projecionista.



Fonte: Reprodução.

**Figura 4:** Frames de *Pearl* (Ti West, 2022). O programa do filme favorito de Pearl (frame à esquerda) e o leitão apodrecido (frame à direita). São símbolos que representam a jornada da protagonista, que sonha em abandonar a fazenda de sua família para se tornar uma dançarina famosa



Fonte: Reprodução.

O primeiro frame da Figura 3 exhibe a fotografia de Howard (Alistair Sewell), marido de Pearl. O personagem participa do filme como um lembrete à protagonista de que seu casamento, que poderia ter lhe tirado da fazenda, na verdade prende-a ao lugar. Sem garantias de que o marido retornará um dia ou morrerá na guerra, Pearl precisa encontrar outras alternativas que lhe permitam realizar seu objetivo. Como resposta à ausência de Howard, Pearl encontrará na figura do “Projecionista” de filmes (David Corenswet) um novo objeto de interesse romântico e sexual.

O encontro com o espantalho, destacado no segundo frame da Figura 3, acontece justamente após Pearl conhecer o Projecionista na saída do cinema. Ele entrega à protagonista um frame do filme que acabou de assistir e lhe diz que ela é bonita o suficiente para estrelar em um espetáculo de dança na tela grande. Pearl fica lisonjeada com o elogio e volta para casa com um sorriso no rosto. Entretanto, ela perde o frame do filme no caminho, o que a obriga ir a um milharal para procurá-lo. A protagonista percebe que existe um espantalho no meio da plantação e o utiliza para se excitar sexualmente. Após beijá-lo, Pearl enxerga, por um momento, a cabeça do Projecionista no corpo do boneco de palha. É neste momento em que grita a plenos pulmões para o ser inanimado: “sou casada!!!”. O espantalho desempenha a função simbólica de materializar o desejo sexual de Pearl, que se percebe dividida entre a fidelidade ao casamento e a atração física pelo Projecionista.

A Figura 4 evidencia o conflito principal da narrativa – o contraste entre o aprisionamento da protagonista na fazenda e o seu grande sonho de ser uma dançarina famosa. É bastante evidente que o programa do filme favorito de Pearl, *Palace Follies*<sup>3</sup>, simboliza o grande sonho da protagonista. Como ela mesma coloca: “eu não quero acabar igual a mamãe, eu quero dançar nas telonas como as meninas bonitas dos filmes”.

Em contrapartida, o leitão que a família de Pearl recebe como caridade da mãe e da irmã de Howard vai apodrecendo aos poucos na porta da casa. O animal, que está sendo carcomido pelos vermes, atua como um símbolo da podridão do ambiente doméstico em que a protagonista se encontra aprisionada. Como Pearl revela em seu monólogo no final da trama, seu desejo era que a casa de sua família fosse perfeita como a dos filmes. “Um lugar bonito e confortável que você pudesse voltar sempre que quisesse. E eu sou louca para ter isso”. Como explica Oliveira:

*O lar burguês, a casa, o ambiente familiar – marcado pela presença mais constante da mulher que do homem – tornam-se, portanto, o campo de forças do melodrama. É nesse ambiente doméstico, privado, que o elemento perturbador se infiltra, quase como uma mancha ou uma mácula que perverte o retrato plácido da família burguesa tradicional (2012, p. 46).*

A descrição de Oliveira sobre a “perversão do retrato plácido da família tradicional” nos ajuda a entender a simbologia do leitão apodrecido. No caso de Pearl, o elemento perturbador não se infiltra no seio familiar, mas já está

<sup>3</sup> O filme não existe. Foi criado apenas para tornar a experiência da personagem no cinema mais realista. Em preto e branco e formato 4:3, a obra se assemelha aos filmes do início do século XX.

presente nesse ambiente de forma latente. É a domesticidade que corrói Pearl de dentro para fora. O filme de Ti West demonstra o reverso obscuro da energia e do frisson que os filmes melodramáticos também podem exalar quando sua iconografia clássica é utilizada a favor de narrativas que subvertem a realidade cotidiana sob a influência do terror slasher.

## **O Olhar Público: Vizinhos Bisbilhoteiros e a Sabedoria Animal**

Para além do conflito doméstico em *Tudo o que o céu permite*, encarnado na vigília da ordem conservadora exercida pelos filhos, Cary ainda precisa enfrentar a constrição social exercida pela maledicência de seus vizinhos. A encenação desse olhar público simboliza o próprio obstáculo que a personagem deve enfrentar. Segundo Baltar:

*Uma vizinha, a irmã invejosa e ciumenta, a empregada, o dono do bar são, então, na lógica de obviedade do melodrama, personificações das constrições sociais. Encenação coerente com a gramática melodramática: a objetificação e personificação do público. Organiza-se um jogo de olhares nas cenas mais íntimas que demonstra a moral da virtude (a do par amoroso, em muitos exemplos de um modo que estas cenas serão sempre apresentadas com alguém as olhando. Desse olhar externo, decorre um aspecto importante: a já mencionada “maledicência”, que fará mover a ação, que acaba por impor obstáculos ao personagem da virtude (para que ele possa ser, finalmente, reconhecido ao cabo da ação); encenando assim uma instância do julgamento público (2019, p.127-128).*

Em seu livro *Realidade Lacrimosa: o melodramático no documentário brasileiro contemporâneo* (2019), Mariana Baltar realiza uma análise primorosa dos espaços de julgamento da relação de Ron e Cary no filme. Seu estudo será aqui a base investigativa para identificar como o diretor Ti West cria uma instância de julgamento dos assassinatos de Pearl através do olhar dos animais da fazenda.

A cena que Baltar explora como exemplo é o momento em que Cary e Ron vão pela primeira vez como um casal a uma festa oferecida pela amiga dela, Sara (Agnes Moorehead). Depois da entrada dos protagonistas, “há longas passagens em que o sentimento de inadequação de Ron vai sendo exposto, claramente, através das falas dos outros convidados da festa e de uma troca de olhares maliciosos, direcionados ao casal”. (Baltar, 2019, p. 129). Vejamos a seguir frames de dois planos que sumarizam a questão:

**Figura 5:** Cenas de Tudo que o céu permite (Sirk, 1955). No frame à esquerda, as vizinhas fofoqueiras de Cary a observam chegando à festa acompanhada de Ron. No frame à direita, a personagem Mona dirige ao casal um olhar de censura maliciosa



Fonte: Reprodução.

O primeiro frame da Figura 5 faz parte de uma sequência em montagem paralela que mostra Cary e Ron chegando à festa no caminhão dele, o mesmo que utiliza em sua profissão. De acordo com Baltar (2019, p. 129), é neste momento que grande parte dos convidados se posicionam na janela da sala com o intuito de assistir ao “espetáculo de plateia”. “[...] O carro é o primeiro símbolo de não pertencimento, contrastando com os outros carros estacionados, carros de passeio adequados àquela classe social”. Em outra situação dramática, é o olhar de somente uma pessoa que estabelece o julgamento social, como exposto pelo segundo frame da Figura 5:

*A cena acontece quando Cary sai sozinha com Ron, para visitar sua casa e o local onde ele desenvolve uma “criação” de mudas de árvores. Na volta desse passeio – marcado por um tom idílico, com todo um conjunto de cores terra e uma música romântica ao longo da cena – Mona (Jacqueline de Wit), personagem que, no filme, personifica a maledicência, observa de longe o casal entrando no carro. Um plano e contraplano encenam o jogo de olhares. Cary e Ron entrando no carro, enquadrados num plano médio, alheios ao olhar de Mona. E esta, num primeiro plano de seu rosto, com uma expressão de julgamento inconfundível. (Baltar, 2019, p. 129).*

O olhar público marca narrativamente os conflitos enfrentados por Cary e seu dilema melodramático, decorrente de sua decisão em amar um homem mais novo e de outra posição social. Se o sacrifício e a abdicação caracterizam a personagem Cary após a apreciação desse olhar do outro, Pearl vai deixar transparecer seu lado assassino a partir dos olhares dos animais da fazenda. Baltar (2019, p. 131) aponta como o olhar público “atua na afetação dos espectadores, na medida em que nos coloca, como público, em conformidade com esse olhar do outro que é encenado”. Ao transformar o “ponto de vista dos animais” no “olhar da câmera”, o diretor Ti West também coloca o espectador na posição privilegiada dos acontecimentos, em que nos tornamos testemunhas dos assassinatos cometidos por Pearl na intimidade de sua vida cotidiana:

**Figura 6:** Frames de Pearl (Ti West, 2022). A vaca no estábulo (à esquerda) e o passarinho engaiolado (à direita) são exemplos do olhar público que os animais exercem sobre a protagonista



**Fonte:** Reprodução.

O uso dos animais como representação envolvente dos poderes providenciais que intervêm na trama dos personagens humanos para garantir a reafirmação da ordem moral remontam aos melodramas teatrais de Pixierécourt (1773-1844), considerado o “pai do melodrama francês”. Em sua peça *Le Chien de Montargis* (1814), o personagem canino é o responsável por desfazer os mal-entendidos da trama rocambolesca. O animal é a única testemunha de um assassinato que acaba incriminando uma vítima inocente. De acordo com Brooks (1995, p. 57), no ato III, o cachorro indica que a justiça escolheu o homem errado, lambendo a mão do herói injustamente acusado e perseguindo ferozmente o verdadeiro assassino. A dramaturgia do não-humano já sugere a importância dos indicadores não ditos e não verbais do enredo e significado da peça de 1814. É através da figura do cachorro que o público encontra a indicação da direção apropriada do enredo, sua intencionalidade mais profunda – a moral oculta. Neste melodrama, os animais simbolizam melhor do que qualquer personagem humano o texto da mudez, tão caro às convenções dramáticas do gênero.

Brooks (1995) argumenta que o melodrama frequentemente recorre a meios não verbais para expressar seus significados morais. O papel desempenhado por um personagem mudo, seja ele animal ou humano, é tradicionalmente associado à virtude de seu julgamento moral. Impossibilitados de falar, os animais só podem ter seus movimentos e vocalizações simbolicamente interpretados. O autor ressalta que, na tradição melodramática, a mudez torna-se um signo da inocência e do desamparo. Isso é interessante para pensarmos o motivo dos animais serem as únicas testemunhas dos assassinatos cometidos por Pearl no longa de Ti West. Ainda no início do filme, Pearl diz aos animais do estábulo que somente eles a veem como ela é de verdade – “uma estrela”. Em seguida, a protagonista comete seu primeiro ato violento, quando decide matar um dos gansos da

fazenda para alimentar seu crocodilo de estimação. A ironia está justamente no fato dos animais a verem, assim como os espectadores, tal qual ela realmente é – uma assassina. A Figura 6. exemplifica visualmente a questão que estamos discutindo e será analisada em detalhes a seguir.

O primeiro frame mostra uma vaca marrom em uma das baias que dividem os animais. Após pegar um ovo de crocodilo e colocá-lo para ser chocado dentro do celeiro, Pearl ouve o mugido da vaca e diz ao animal de maneira firme: “pare de me olhar!”. O tom imperativo também poderia ser interpretado como uma ordem direta para os espectadores do filme que, assim como os animais, sabem do que a personagem é capaz quando “ninguém está olhando”. Isso fica ainda mais explícito no segundo frame que destacamos na Figura 6. O passarinho amarelo preso na gaiola é a única testemunha, além dos espectadores, do assassinato do pai de Pearl. É interessante perceber que, enquanto a protagonista asfixia o pai debilitado com a fronha de um travesseiro, a câmera se aproxima da gaiola do passarinho em zoom in, impossibilitando o “prazer sádico” em presenciar o assassinato.

Diferentemente das outras vítimas, a morte do pai de Pearl não é gráfica, pelo contrário, a câmera decide focar sua lente no passarinho na gaiola. Aqui, dois apontamentos precisam ser feitos: há uma escolha em diferenciar o enquadramento do assassinato do pai dos demais personagens, o que se justifica pelo carinho que a protagonista nutre por ele. É a única morte “misericordiosa” do filme, pois, além de dispensar a violência visual da cena, mostra Pearl se despedindo do pai: “Obrigada por tudo. Sei que terá orgulho de mim”. Finalmente, o passarinho engaiolado remete à prisão doméstica da protagonista que, após se livrar do último elo que a mantinha na fazenda (o pai debilitado), alcançará a tão sonhada liberdade para seguir os próprios sonhos. Contudo, apesar dos sacrifícios feitos por uma chance de mudar de vida, Pearl será reprovada na seleção de dança e estará condenada a passar o resto de seus dias presa à fazenda de seus pais.

### **Final feliz agridoce**

Não há resolução milagrosa que garanta o “final feliz” definitivo de Pearl e Cary. O conceito sirkiano de *unhappy happy end* ou *artificial happy ending* remonta à noção brechtiana de ironia e distanciamento, além de trazer um efeito crítico à doçura acalentadora do “felizes para sempre” e seu fim narrativo miraculoso.

Em entrevista a Michael Stern, Douglas Sirk afirma que “na tragédia, a vida sempre termina. Estando morto, o herói é ao mesmo tempo resgatado dos problemas da vida. No melodrama, ele vive – em um final feliz infeliz” (Stern, 2009, p. 34, tradução nossa). Como veremos na análise dos frames a seguir, o final da jornada de Cary e Pearl parece deixar o espectador com um gosto “agridoce” na boca. O “final feliz” torna-se um cacoete, pois o conflito narrativo principal não é idealmente resolvido quando o “milagre da Providência” intervém para celebrar o triunfo das protagonistas diante da superação dos desafios. A desconexão psíquica entre o indivíduo e a satisfação do desejo impede que o final feliz, típico do melodrama clássico, satisfaça positivamente as expectativas.

**Figura 7:** Cenas de *Tudo que o céu permite* (Sirk, 1955), à esquerda, e *Pearl* (Ti West, 2022), à direita. O *unhappy happy end* das protagonistas Cary e Pearl.



Fonte: Reprodução.

Na figura 7, a imagem do frame à esquerda cristaliza o *unhappy happy end* de *Tudo que o céu permite*. Ismail Xavier descreve esta cena de maneira notável:

*Ron e Cary vencem a pressão social e finalmente estão juntos na casa que ele preparou para tal enlace, mas um grave acidente na neve o colocou em estado crítico, que o médico de Cary vem tratar, mas deixando a ela a missão salvadora, pelo afeto. Terminamos com ela, de pé, a olhar para a enorme janela que emoldura a paisagem invernal deslumbrante, mas ambivalente, promissora, mas sem eliminar a interrogação vinda da zona em que Ron está deitado, num sono de belo adormecido. Acordará um dia para partilhar com Cary a cena pastoral que o quadro oferece? (2012, p. 93)*

Xavier parece não se lembrar com detalhes do final do filme, uma vez que Ron acorda antes do selo *The End* aparecer na tela. Quando desperta, ainda um pouco desnorteado, ele olha Cary nos olhos e diz: “Você voltou para casa”. Em seguida, a personagem de Jane Wyman responde: “Sim, querido. Eu voltei para casa”. O filme termina com a câmera se deslocando do casal em primeiro plano para enquadrar a idílica paisagem invernal da janela, em que a figura do cervo novamente se faz presente.

Acreditamos, portanto, que, diferentemente do que propõe Xavier (2012), o *unhappy happy end* de Cary não se configura em sua dimensão irônica em razão da falta de resposta a respeito da retomada de consciência de Ron. Como dito, ele acorda e imediatamente reconhece sua amada. O que parece estar em questão é a dúvida sobre sua recuperação. Ficará Ron com alguma sequela física após o acidente, manterá seu antigo vigor? Nesse sentido, Robert B. Pippin, em seu livro *Douglas Sirk: Filmmaker and Philosopher* (2021), argumenta que, mesmo o casal estando agora finalmente reunido, o estado de saúde de Ron exigirá que Cary, pelo menos inicialmente, desempenhe o papel convencional de cuidadora. Para o público, torna-se incerto o tempo que Ron precisará para se recuperar e se, de fato, terá a mesma qualidade de vida algum dia.

A ironia provocada pelo final feliz agri-doce é resultado da percepção de que Cary, em certa medida, retornou à situação em que se encontrava no início do filme. Se no começo a personagem via-se aprisionada no seu papel materno, no desfecho da história ela retorna a esse papel de cuidado feminino, mas agora como uma espécie de enfermeira para Ron. A relação apaixonada do casal arrisca-se a se transformar em uma relação de mãe e filho, pois, até onde nos é possível inferir, Ron ficará dependente dos cuidados de Cary.

Se no caso de *Tudo Que o Céu Permite* é o amor o responsável por dar forças a Cary para que cuide de Ron pelo tempo que for necessário, este mesmo laço afetivo também estará presente no final de Pearl, embora de maneira bastante obscura e perturbadora. O segundo frame da Figura 7 mostra-nos o momento do reencontro entre Pearl e Howard, seu marido que acaba de voltar da guerra. O personagem entra em casa e rapidamente descobre o banquete macabro organizado por Pearl como uma tentativa de simular o retrato sereno da família tradicional. A cena faz eco ao jantar da família canibal do clássico *O Massacre da Serra Elétrica* (1974) e revela os corpos putrefatos dos pais de Pearl posicionados como personagens de um tenebroso teatro da família nuclear estadunidense. Howard fica apavorado com o que vê, mas imediatamente é abordado por Pearl, que nota sua presença. O filme termina como uma macabra paródia de um melodrama clássico, com Pearl dizendo ao marido que está muito feliz por ele ter voltado para casa.

O *unhappy happy end* do filme é produzido justamente pelo retorno de Howard. Se, por um lado, a personagem está feliz pelo regresso do marido,

por outro lado, ele também é um lembrete de que seu grande sonho foi destruído. Após sacrificar tudo o que tinha por uma chance de participar do teste de dança que poderia mudar sua vida, o que resta a Pearl é aceitar seu fracasso. Como a própria personagem reconhece antes de assassinar sua cunhada: “Não se trata mais do que eu quero, Mitsy. É sobre fazer o melhor com o que eu tenho”. Mesmo agora, em companhia do marido, tudo que o céu permite a Pearl é a vida na fazenda, estando condenada a aceitar o destino que tanto lutou para transformar.

## Considerações finais

A análise de momentos emblemáticos de *Tudo que o céu permite* (Douglas Sirk, 1955) e *Pearl* (Ti West, 2022) procurou problematizar a combinação entre o terror e o melodrama. Através do reconhecimento simbólico dos objetos de cena, da importância de representação do olhar público e, finalmente, da ironia do final feliz agri-doce (*unhappy happy end*), quisemos aqui evidenciar a rica capacidade que o melodrama possui de transcender as fronteiras do gênero, criando histórias que desafiam as expectativas e respostas emocionais do público com narrativas inteligentes e não convencionais.

O uso dos objetos cênicos nos filmes revela a maestria dos diretores Douglas Sirk e Ti West em utilizar elementos visuais para expressar conflitos morais, dilemas internos e críticas sociais. A simbolização exacerbada, como abordada por Amaral e Baltar (2021), não apenas enriquece a experiência visual e emocional dos espectadores, mas também serve como um veículo eficaz para transmitir as emoções multifacetadas das tramas melodramáticas.

No contexto de *Tudo que o céu permite*, a reflexão a respeito do galho da “árvore da chuva dourada” e do bule de porcelana destaca a fragilidade do amor de Cary e Ron, explorando os desafios enfrentados pela protagonista ao equilibrar sua relação afetiva com as expectativas sociais. A televisão e o cervo, por sua vez, remetem ao conflito entre a conformidade social e a busca pela liberdade individual, oferecendo uma crítica sutil ao *American way of life*. Já em *Pearl*, a fotografia de Howard e o espantalho revelam os conflitos internos da protagonista, destacando sua luta entre fidelidade e repressão dos desejos sexuais. Já o programa do filme *Palace Follies* simboliza as aspirações artísticas de Pearl e seu sonho de ser uma dançarina famosa, em contraposição ao leitão apodrecido, que reflete a corrupção latente do

ambiente doméstico e subverte a ideia tradicional de lar e família. Sendo assim, ambos os filmes exploram a dinâmica do melodrama de maneiras distintas, utilizando objetos simbólicos para “presentificar” os dilemas morais das personagens.

A tradição melodramática, tal como destacado por Brooks, utiliza frequentemente meios não verbais para expressar seus significados morais. Se em *Tudo que o céu permite* é a encenação do olhar público de uma vizinha fofoqueira o elemento narrativo que representa o julgamento social, em *Pearl* são os animais da fazenda que desempenham tal função. No filme de terror, eles são as únicas testemunhas dos atos violentos da protagonista, simbolizando a verdade nua e crua que permanece oculta aos olhos humanos. A mudez dos animais é explorada como um signo de sua inocência e desamparo, funcionando como espectadores silenciosos dos crimes cometidos por Pearl.

A figura do passarinho na gaiola, por exemplo, representa a prisão doméstica de Pearl, assim como simboliza sua busca por liberdade ao se livrar do último elo que a prendia à fazenda. A escolha cinematográfica de focar na gaiola durante o assassinato do pai destaca a dualidade entre a violência das ações da protagonista e o seu lado afetivo, humanizando a personagem mesmo diante de seus atos extremos. A interação entre Pearl e os animais proporciona uma rica complexidade emocional à trama, destacando a capacidade do filme de explorar o testemunho não humano como elemento de identificação e questionamento da moralidade subjacente característica do melodrama.

Por fim, os desfechos de *Tudo que o céu permite* e *Pearl* também evidenciam as potencialidades narrativas do gênero melodramático quando este se permite subverter as expectativas do “final feliz” convencional. A abordagem sirkiana do unhappy happy end desafia a idealização romântica ao introduzir nuances irônicas e incertezas nos melodramas do diretor alemão. Em *Tudo que o céu permite*, a reconciliação de Ron e Cary, apesar de aparentemente feliz, é obscurecida pela incerteza sobre a completa recuperação de Ron, colocando em questão a satisfação afetiva do casal. No filme de Ti West, o retorno de Howard da guerra transforma o reencontro romântico em uma paródia macabra de um melodrama convencional que condena Pearl a viver o resto de seus dias na fazenda, revisitando as lembranças de um sonho que nunca se realizará.

Podemos perceber nos filmes analisados um certo desafio à simplicidade das narrativas melodramáticas, nos movimentos de resistência à tradicional dicotomia entre o bem e o mal, o feliz e o trágico. Em vez de proporcionar um encerramento definitivo e otimista, ambos os filmes deixam espaço para reflexões sobre as dinâmicas de poder, sacrifícios e dilemas morais. O melodrama, longe de ser previsível, configura-se como criador de um espaço de exploração rica e provocativa das complexidades humanas e sociais.

## Bibliografia

- AMARAL, Carolina; BALTAR, Mariana. Antecipação, Complexidade Narrativa e o Melodrama Paternal em This is Us. **Ilha do Desterro**: Revista de Língua Inglesa, Literaturas em Inglês e Estudos Culturais, v.74, n.1, 2021. DOI: <https://doi.org/10.5007/2175-8026.2021.e74914>.
- BALTAR, Mariana. **Realidade lacrimosa: o melodramático no documentário brasileiro**. Niterói: Eduff, 2019.
- BROOKS, Peter. **The Melodramatic Imagination**: Balzac, Henry James, Melodrama and Mode of Excess. Yale University Press, New Haven and London, 1995.
- PIPPIN, Robert. **Douglas Sirk: Filmmaker and Philosopher**. New York: Bloomsbury Academic, 2021.
- STERN, Michael. An Unhappy Happy End: Douglas Sirk. In: MORRIS, Gary (Ed.). **ACTION! Interviews with Directors from Classical Hollywood to Contemporary Iran**. New York, USA, 2009.
- XAVIER, Ismail. Os excessos, a dupla moldura e a ironia do mestre do melodrama. In: CARLOS, C; GUIMARÃES, P. (Org.). **Douglas Sirk, o Príncipe do Melodrama**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2012.

Recebido em: 04-02-2024

Aceito em: 07-05-2024