

GREMLINS: E.T.S COM DENTES PARA RONALD REAGAN¹

Laura Loguercio Cánepa²

Ana Maria Acker³

Resumo:

Este trabalho analisa o primeiro longa-metragem da série cinematográfica de horror infanto-juvenil *Gremlins* (Joe Dante, EUA, 1984). O objetivo é discutir como o filme, produzido pela Amblin Entertainment – uma das principais produtoras do cinema comercial dos anos 1980 – constrói uma narrativa que utiliza princípios do “bio-horror” (Morgan, 2000) para desafiar a tendência predominantemente conservadora do ‘suburbanismo fantástico’ (McFadzean, 2019) da qual *Gremlins* é um dos mais notáveis representantes.

Palavras-chave: horror, humor, suburbanismo fantástico, Joe Dante, Gremlins.

GREMLINS: E.T.S WITH TEETH FOR RONALD REAGAN

Abstract:

This paper analyzes the first feature film in the juvenile horror series *Gremlins* (Joe Dante, USA, 1984). The aim is to demonstrate how the film, produced by Amblin Entertainment – one of the leading commercial film producers of the 1980s – constructs a narrative that employs principles of “bio-horror” (Morgan, 2000) to challenge the predominantly conservative trend of ‘fantastic suburbanism’ (McFadzean, 2019) of which *Gremlins* is a part.

Key words: horror, humor, fantastic suburban, Joe Dante, Gremlins.

Introdução

Em 1984, Steven Spielberg estava em busca de talentos para sua empresa Amblin Entertainment⁴, que ficara multimilionária depois do sucesso mundial do filme *ET – O Extraterrestre* (*E.T.*, Steven Spielberg, 1982)⁵. Para expandir seus negócios e ocupar o mercado rapidamente,

¹ Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE na sessão: Estudos do Insólito e do Horror no Audiovisual.

² É docente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Paulista, UNIP. Doutora em Multimeios pelo IAR-Unicamp (2008). Concluiu, em 2014, Pós-Doutorado no Departamento de Cinema, Televisão e Rádio da ECA-USP. Em 2019, foi pesquisadora visitante na *School of Languages, Cultures and Societies* da Universidade de Leeds. É líder do Grupo de Pesquisa “Narratopias - Narrativas, Temporalidades e Tecnologias da Comunicação” (UNIP).

³ É Professora de Jornalismo e Comunicação no Centro Universitário Ritter dos Reis (UniRitter) desde 2024. É doutora em Ciências da Comunicação e Informação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS. Ela é autora da tese de doutorado *O Dispositivo do Olhar no Cinema de Horror Found Footage* (2017) e do livro *Experiências Estéticas do Futebol no Cinema Brasileiro*, publicado em 2018.

⁴ Produtora fundada em 1981, na Califórnia, juntamente com os produtores Frank Marshal e Kethleen Kennedy.

⁵ O filme teve um custo alto para a época (U\$ 10.500.000,00), mas rendeu, em apenas um ano, U\$ 353.343.189,00. (Fonte: <https://www.boxofficemojo.com/release/rl995132929>)

Spielberg buscou diretores apontados pela crítica como seus imitadores, entre eles Joe Dante, cineasta que, alguns anos antes, dirigira *Piranha* (1978), produção independente que seguia os passos do sucesso de *Tubarão* (*Jaws*, Steven Spielberg, 1975). Dante ficou encarregado do projeto *Gremlins* (apelidado pelo próprio diretor de “E.T. com dentes”)⁶, no mesmo ano em que a Amblin estava envolvida com longas de outros diretores: *De Volta Para o Futuro* (*Back to the Future*, Robert Zemeckis, 1985); *Os Goonies* (Richard Donner, 1985); *O Enigma da Pirâmide* (*Young Sherlock Holmes*, Barry Levinson, 1985).

Gremlins, assim como esses outros projetos, pertencia a uma numerosa leva de filmes caracterizados pelo olhar nostálgico lançado à indústria cultural estadunidense dos anos 1950 (com seus *teenpics*, *sitcoms* e *rock’n’roll*), assim como ao conservadorismo político e comportamental daquele período, que vinha sendo resgatado desde o começo dos anos 1980, na Era Reagan⁷. Entre esses filmes nostálgicos, uma parcela significativa adotou narrativas dos gêneros de fantasia (horror e ficção-científica, principalmente) localizadas nos subúrbios de classe média dos EUA, a ponto de caracterizarem o que o pesquisador escocês Andrew McFadzean (2019) chamou de ‘Suburban Fantastic Cinema’, termo traduzido para o português por Pedro Lauria (2022) como ‘suburbanismo fantástico’. O trabalho de McFadzean descreve filmes nos quais pré-adolescentes e adolescentes do sexo masculino que vivem nos subúrbios estadunidenses são chamados a combater alguma força perturbadora que assume as formas de figuras populares do repertório ficcional fantástico, como alienígenas, fantasmas, vampiros, demônios etc. As características do suburbanismo fantástico podem ser identificadas em *Gremlins*, porém, como se pretende demonstrar, certos traços individuais de Joe Dante dão a esse filme características de crítica social e política que tornam a franquia um fenômeno singular.

Entre dois mestres: Roger Corman e Steven Spielberg



Figuras 1 e 2: Cartazes de *Tubarão* (1975) e *Piranha* (1978)

⁶ Cf. STERRIT, 1984.

⁷ Período em que o Partido Republicano ocupou a presidência dos EUA, iniciado nos governos de Ronald Reagan (1981-1984 e 1985-1988), mas estendendo-se também ao governo de George Bush (1989-1992).

Em fortuna crítica recolhida por Sergio Alpendre (2015), observa-se que Joe Dante, apesar de dedicar-se a filmes de gênero (aparentemente) sem maiores pretensões, goza de respeitabilidade entre críticos prestigiados. Martyn Bamber, do *Senses of Cinema*, por exemplo, observa que, embora seja mais conhecido pelos filmes que dirigiu para a empresa de Spielberg, Dante está longe de ser um simples diretor de encomenda (Bamber, 2003). Segundo o crítico, os filmes de Dante, apesar de compartilharem algumas similaridades superficiais com o trabalho de Spielberg – como as locações suburbanas transtornadas por eventos fantásticos e os protagonistas jovens ou infantilizados no centro da história – fazem dele “um dos mais distintos cineastas *mainstream* dos anos 1980” (Bamber, 2003).

Seguindo uma linha semelhante, o crítico e cineasta Louis Skorecki afirma que “Joe Dante, no fundo, é talvez a versão sombria de Steven Spielberg” (Skorecki *apud* Alpendre, 2015, p. 2). Mais que isso, porém, ele talvez possa ser visto como “a versão sombria do *American way of life* oitentista, temperado ao molho Reagan” (Alpendre, 2015, p. 3), e nesse sentido seus trabalhos apresentam diferenças significativas em comparação ao conservadorismo de seus colegas como Robert Zemeckis, criador de *De Volta para o Futuro* (1985) – filme que chegaria a ser descrito por autores como Christopher Justice (2010) e Elizabeth McCarthy (2010) como um dos mais notórios exemplos de celebração da não-rebeldia adolescente, já que o protagonista volta no tempo para evitar que seus pais embarquem na revolução sexual dos anos 1960.

O primeiro longa-metragem de Dante, *Hollywood Boulevard*, realizado em 1976 com codireção de Allan Arkush, foi uma sátira do estilo ‘realista’ da Nova Hollywood, então dominante, e dos filmes de fantasia de segunda linha que formaram sua geração na década de 1950. Nesse ponto, o diretor estreante já marcava uma diferença tipicamente pós-moderna em relação aos seus colegas de Hollywood, pois, como observam Murray, Phipps e Tobias (2012), quando Spielberg, Brian De Palma e Martin Scorsese emergiram nos anos 1970, muitos alegaram que esses diretores estavam transformando material dos antigos filmes B em ‘arte’; no entanto, essa crítica nunca poderia ser feita a Joe Dante, pois ele sempre celebrou a ‘baixa cultura americana’, sem adotar uma postura *blasé*.

De fato, *Hollywood Boulevard* homenageia o cinema de segunda linha exibido em *drive-ins* e em outros circuitos do cinema popular estadunidense, e esse tipo de cinema tem como um de seus maiores expoentes o realizador Roger Corman (1926-2024) – que, por meio de sua empresa New World Pictures, produziu *Hollywood Boulevard*. A New World Pictures (1970–1987) fora fundada por Corman após sua saída da produtora American International Pictures (AIP). O plano era continuar a fórmula da AIP, fazendo filmes de baixo orçamento, com vistas à distribuição internacional, dirigidos

por jovens talentos – muitos deles vindos dos cursos universitários de cinema criados nos EUA na década de 1960, tais como Jonathan Demme, Ron Howard e Francis Ford Coppola (Armstrong, 2020). No entanto, os filmes de Corman foram distribuídos regionalmente nos EUA por outras empresas, obtendo até mesmo sucesso no *mainstream*, como *Mercenários das Galáxias* (Jimmy T. Murakami, Roger Corman, 1980), adaptação de *Os Sete Samurais* de Kurosawa para um mundo similar ao de *Guerra nas Estrelas*, e *Piranha*, que custou seiscentos mil dólares e rendeu mais de quinze milhões, tornando-se um dos mais conhecidos *rip-offs* de *Tubarão*.

Piranha teve roteiro de John Sayles, realizador independente cujo discurso crítico à ideologia dominante no cinema estadunidense é ainda mais contundente que o de Dante (Cánepa, 2013). Nesse filme, encontra-se uma combinação das preocupações de ambos: o questionamento a figuras de autoridade (políticos e empresários, principalmente) e à população que habita a chamada “América profunda”, em um tipo de isolacionismo que pode ser assustador. Mas lá estão outros elementos que se revelariam recorrentes especificamente na carreira de Dante: as citações a desenhos animados e certo maniqueísmo no retrato das personagens (Alpendre, 2015, p. 17). O filme seguinte da dupla Dante/Sayles, realizado fora da New World, *Grito de Horror* (*The Howling*, 1981), é uma história de lobisomens que inaugurou, junto de *Um Lobisomem Americano em Londres* (*An American Werewolf in London*, John Landis, 1981), um ciclo desse monstro nos anos 1980.

Foi depois do sucesso de *Grito de Horror* que Spielberg concluiu que deveria convidar Dante para sua trupe, e isso começou com a produção *No Limite da Realidade* (*Twilight Zone – The Movie*, John Landis, Steven Spielberg, Joe Dante e George Miller, 1983), feita em homenagem a episódios clássicos da série televisiva *Além da Imaginação* (1959-1964), criada por Rod Serling para o canal de TV CBS. No segmento *It’s a Good Life*, Dante nos apresenta um menino com poderes mágicos que subjuga a própria família, transformando a tudo e a todos, de forma destrutiva e irreversível, segundo sua predileção por videogames e animações. Com o sucesso do filme, estava estabelecida uma parceria que daria, em 1984, seu mais rentável e memorável fruto: o horror infanto-juvenil *Gremlins*.

O horror dos anos 1980



Figuras 3 e 4: Frames de *Grito de Horror* (1981) e *It’s a Good Life* (1983)

O contexto cinematográfico dos anos 1980 foi particularmente favorável ao gênero do horror. Mas tratava-se de um horror diferente daquele realizado até meados dos anos 1960, pois, ao mesmo tempo em que visava o público infanto-juvenil, aproveitava-se da disseminação massiva de imagens chocantes, resultando em uma representação da violência física cada vez mais explícita. Esse tipo de representação vinha se radicalizando nos EUA desde a segunda metade dos anos 1960, reforçada tanto pela popularidade do cinema de segunda linha, quanto pela revogação do Código Hays – regulamento de autocensura, instituído pelos estúdios de Hollywood na década de 1930, que teve seu declínio devido à mudança no cenário midiático e ao aumento da concorrência com a televisão e com filmes europeus (Schaeffer, 1999).

Em 1968, a Motion Picture Association of America (MPAA) substituiu o Código Hays pelo sistema de classificação etária, e o impacto disso no cinema *mainstream* foi imediato, com a chegada aos estúdios de projetos de filmes contraculturais e críticos ao *American way of life* (Cf. Biskind, 2009) como *Bonnie e Clyde – Uma Rajada de Balas* (Arthur Penn, 1967), *Sem Destino* (*Easy Rider*, Dennis Hopper, 1968) e, no caso do horror, *O Bebê de Rosemary* (*Rosemary's Baby*, Roman Polanski, 1968). Mas, antes da revogação definitiva do código Hays, e mesmo antes de eventos como a Guerra do Vietnã, a revolução sexual e a contracultura, o fato é que a vida idealizada da classe média suburbana estadunidense já não estava livre de uma abordagem mordaz em Hollywood. No caso do cinema de horror, Kendall Phillips (2005) afirma que *Psicose* (1960) foi um dos primeiros filmes do gênero a fazer uma crítica à cultura da classe média isolada e protegida nos subúrbios. O autor argumenta que a obra de Hitchcock exacerbava a profunda ansiedade subjacente à aparente confiança nos avanços da América. Já Gary Cross (*apud* Phillips, 2005) salienta que o desejo de isolamento doméstico da lógica do subúrbio, representado em diversos filmes, revelava como as famílias brancas buscavam proteção contra as transformações sociais e culturais dos Estados Unidos, entre elas a luta pelos direitos civis da população afrodescendente. Não por acaso, Joe Dante viria a brincar com a paranoia de segurança suburbana na comédia *Meus Vizinhos São um Terror* (*The 'Burbs*, Joe Dante, 1989), estrelada por Tom Hanks, no final dos anos 1980.

Alpendre (2015, p. 08-11) destaca duas características do horror a partir dos anos 1960, reveladas por Robin Wood (2003) e Jean-Baptiste Thoret (2009), que são importantes para compreendermos o cinema de Dante. Elas referem-se à compreensão do gênero a partir de princípios do conceito psicanalítico do 'retorno do reprimido' (traço observado por Wood) e à 'conquista do campo pelos monstros' (notada por Thoret). Ambas as percepções são evidenciadas no filme de horror independente que marcou a contracultura estadunidense, *A Noite dos Mortos-Vivos* (*The Night of the Living Dead*, George Romero, 1968), em que cadáveres redivivos, surgidos

das profundezas da terra, começam a aparecer ao fundo do quadro, mas vão progressivamente se aproximando da câmera. Como observa Alpendre, esse padrão de invasão do campo também está presente nos filmes de horror de Dante como *Piranha*, no qual os animais assassinos atacam inicialmente escondidos e à noite, até se mostrarem inteiramente na tela, em uma tarde ensolarada. Da mesma forma, em *Grito de Horror*, o monstro não é mais sugerido, mas visto por todos, com todas as suas deformidades:

Lobisomens passados, do mesmo modo que os monstros de Frankenstein, a Múmia, e mesmo os vampiros, já apareciam no quadro desde o cinema mudo. Mas a sua transformação nós não víamos. E é precisamente isso que será mostrado com todos os detalhes em *Grito de Horror*. O corpo se tornando uma outra coisa, os gritos causados pela dor da transformação (Alpendre, 2015, p. 12).

Essa assimilação de um tipo de horror mais explícito pelo cinema *mainstream* a partir do final dos anos 1960 demarca a principal característica desse gênero de ficção no século XX, como observado por Judith Hallberstan (1999, p. 03). Segundo a autora, o horror romântico do século XIX funcionava, retoricamente, como uma metáfora da subjetividade moderna, fazendo uso de excessos ornamentais e de uma variedade de significados que o transformaram em uma fonte inesgotável de interpretações. Já o que se verificou ao longo do século XX, para Hallberstan, pode ser identificado como uma espécie de “frenesi do visível” (1995, p. 04), não se tratando mais de um recurso retórico, mas de uma experiência cada vez mais sensorial e pautada na nova subjetividade da vida moderna, com seus estímulos, acidentes e automatismos.

Se, até os anos 1950, o cinema de horror hegemônico feito em Hollywood conseguiu se manter relativamente sugestivo em função da censura imposta pelo código Hays, isso mudou completamente quando passou a ser permitido mostrar tudo. Em *Gremlins*, esse mundo do horror explícito é apresentado às crianças, justamente no lugar mais confortável e seguro em que elas podem estar: os bairros de classe média do subúrbio onde supostamente podem andar livres e sem supervisão, conhecem a todos e têm a prosperidade ao alcance das mãos.

Reviravolta fantástica no subúrbio



Figuras 3 e 4: Créditos de abertura de *Gremlins*. (Fonte: DVD)

A década na qual se consagrou o suburbanismo fantástico foi um período-chave para a constituição de uma cultura infanto-juvenil produzida em escala global. Hoje, essa cultura globalizada e hegemônica, liderada por grandes conglomerados de entretenimento (como a Disney e a Fox), traz uma série de estratégias que estavam sendo construídas por empresas como a Amblin nos anos 1980. Entre essas estratégias, destacam-se a serialização de franquias de aventura; a exploração de efeitos especiais de última geração; a relação com a indústria de jogos eletrônicos; o lançamento dos filmes em sistema *blockbuster*⁸; o desenvolvimento de um processo de domínio horizontal *high concept*⁹. Assim, não é de se estranhar que, apesar do abismo tecnológico que separa os anos 2020 daquele tempo, os filmes mais populares dos anos 1980 ainda exerçam fascínio sobre a audiência infanto-juvenil nos dias de hoje.

A ligação dos anos 2020 com os anos 1980 também pode ser ainda mais recuada. *Gremlins* traz um imaginário fortemente marcado pela cultura televisiva e cinematográfica, e repete com frequência imagens de televisões (Figuras 5 e 6) e telas de cinema. Mas o que se vê nessas telas são filmes feitos entre as décadas de 1930 a 1950. Há um aspecto narcisista na correlação entre os seriados de televisão e a ascensão do subúrbio, como revela Phillips: “Cada vez mais isolados no espaço doméstico do subúrbio, os americanos gastam mais e mais tempo assistindo à televisão, e eles veem imagens idealizadas deles nessas televisões” (2005, p. 68).



Figuras 5 e 6: Imagens de filmes dos anos 1930, 1940 e 1950 aparecem com frequência na televisão em *Gremlins*.

O cinema dos anos 1980 voltado aos adolescentes iniciara sua hegemonização com o primeiro filme da saga *Guerra nas Estrelas* (*Star Wars*, George Lucas, 1977), que articulava, de forma singular, os gêneros de aventura, horror e ficção científica. Os filmes da Amblin, nesse contexto, trouxeram algumas especificidades. Uma delas foi a referência aos filmes B dos anos 1950, que estiveram na origem da cultura midiática adolescente globalizada desenvolvida desde então (Doherty, 2002). Outra foi a reiteração da comédia adolescente, com um tipo de representação

⁸ Lançamento simultâneo de um filme em um grande número de salas em várias partes do mundo.

⁹ Modelo de superprodução cinematográfica hollywoodiana que vincula os filmes a grandes conglomerados de comunicação que incluem não apenas distribuidoras de filmes, mas também canais e redes de TV, empresas de *home vídeo*, gravadoras, marcas de jogos eletrônicos etc. (Mascarello, 2010, p. 336)

voltado ao consumo e ao desejo de integração ao sistema capitalista. Também, como dito anteriormente, o protagonismo de jovens do sexo masculino é recorrente, quase sempre estabelecendo relações tensas com as figuras paternas (ainda que tendendo à pacificação). Há ainda a presença frequente de personagens inventores, tanto de traquitanas quanto de máquinas do tempo. E, por fim, temos a localização das histórias nos subúrbios onde vive a classe média majoritariamente branca, distante geograficamente das supostas ameaças das grandes cidades.

Como destaca Cousins (2013), os filmes campeões mundiais de bilheterias nos anos 1980 eram todos, com exceção de *Rain Man* (Barry Levinson, 1988), “sobre fantasia e aventura, a diversão de voltar à infância ou a descarga de adrenalina do poder masculino” (Cousins, 2013, p. 390). Tal cinema foi discutido pelo crítico Robin Wood (2003, p. 144 - 166), que apontou nele algumas características, entre as quais quatro que nos interessam aqui: (1) o desejo de voltar à infância; (2) os efeitos especiais extravagantes; (3) a manutenção das fórmulas e temas com os quais os espectadores estavam familiarizados; (4) a restauração da figura paterna. Vejamos como isso opera em *Gremlins*.

Na história, que se passa em plena crise econômica da primeira metade dos anos 1980, o inventor atrapalhado e bonachão Randy Peltzer (Hoyt Axton) está à procura de um presente de Natal para seu filho adolescente, o desenhista Billy (Zach Galligan), que trabalha em um banco para ajudar no sustento da família. Em visita ao bairro Chinatown, em Nova Iorque, Randy encontra algo exclusivo na loja subterrânea do velho Sr. Wing (Kaye Luke). Este se recusa a vender a Randy uma pequena criatura que vive dentro de uma caixa de madeira, mas seu neto pré-adolescente (interpretado por John Louie) acaba fazendo a venda por duzentos dólares, sob três condições: de que a criaturinha nunca seja exposta à luz, à água ou alimentada após a meia-noite. Naturalmente que todas essas regras serão desobedecidas pela família Peltzer, e isso resultará na automultiplicação descontrolada do pequeno Mogwai, seguida pela metamorfose de seus clones em um bando de monstros verdes que decidem destruir a pequena cidade de Kingston Falls durante uma noite de nevasca, na véspera do Natal. O nome da cidade parece ser uma referência à cidade fictícia de Bedford Falls, onde se passa a trama de *A felicidade não se compra* (*It's a Wonderful Life*, Frank Capra, 1946), clássico natalino dirigido citado diretamente em uma cena de *Gremlins*.

Se essa sinopse poderia nos levar a uma história de reinstalação da ordem, como ocorre em muitos filmes de horror (e em filmes de Natal como *A felicidade não se compra*), em *Gremlins* a comunidade poderá contar apenas com inesperados agentes da ordem: alguns adolescentes, já que os adultos (pais, professores, policiais) mostram-se incapazes de compreender ou administrar o caos que se instala, seja por despreparo, arrogância ou pura incompetência. A ironia em relação aos ideais

conservadores da classe média, assim, atinge seu ápice justamente na destituição do poder das figuras masculinas ou de autoridade.

O pai de Billy, por exemplo, é retratado como um inventor sonhador, uma espécie de reflexo frustrado dos ideais de prosperidade americana da era Reagan. Quando a confusão se instala, será sua esposa Lynn (Frances Lee McCain) que assumirá a iniciativa de enfrentar e eliminar os gremlins dentro de casa. O professor de ciências da escola local (Glynn Turman), que fica responsável por uma das criaturas, acaba sendo -a primeira vítima, morto com a mesma seringa que usou para testar o animalzinho. A dupla de policiais que patrulha a cidade também não consegue dar conta da ameaça, sendo humilhada rapidamente pela horda monstruosa.

Principalmente, em um momento crucial do filme, quando Billy e sua namorada Alex (Phoebe Cates) se preparam para enfrentar centenas de gremlins numa sala de cinema, a garota revela a razão pela qual não gosta do Natal: quando ela tinha nove anos de idade, seu pai, que havia desaparecido, fora encontrado morto dentro da chaminé, vestido de Papai Noel. “E foi assim que eu descobri que Papai Noel não existe”, conclui Alex, moça que trabalha em dois turnos e foi criada pela mãe.

Consta que, originalmente, o roteiro escrito por Chris Columbus trazia uma proposta mais violenta do que se viu nas telas: por exemplo, os pais de Billy seriam mortos, e o próprio Mogway comprado por Randy seria transformado em monstro, o que não acontece na versão final. As suavizações fizeram do filme um produto mais aceitável para crianças e adolescentes, mas também acabaram por garantir certa seletividade às mortes, o que foi aproveitado pelos criadores para promoverem críticas ao modelo econômico que passava a dominar os EUA nos anos 1980. O filme é particularmente irônico com relação à figura da agiota Ruby Deagle (interpretada por Polly Holliday), uma viúva avarenta que é enfrentada sem sucesso pelos moradores, mas acaba sendo morta pelos gremlins na cena mais famosa do filme (quando eles sabotam a cadeira mecânica que ela usa para se locomover na escada de sua casa). No filme seguinte da série (*Gremlins 2 – A Nova Geração*, Joe Dante, 1989), Billy irá para Nova Iorque trabalhar em um gigantesco empreendimento semelhante à Trump Tower, espaço que deslocará a crítica do primeiro filme ao capitalismo financeiro, assumindo certo tom profético ao fazer do senhor Daniel Clump (John Glover) um milionário insano com desejos de dominar o mundo.

A única figura masculina do filme que parece se comportar de maneira ‘adulta’ é o Sr. Wing, nos moldes de um ‘velho sábio chinês’, que dá uma lição à família Peltzer quando vai a Kingston Falls buscar seu pequeno mascote. Segundo ele, “o que vocês fizeram com Mogway é o que a sua

sociedade [Ocidental] faz com todas as dádivas da Natureza. Vocês não entendem, não estão preparados”, diz o misterioso senhor, que deixa a cidade levando sua adorável e perigosa criatura.

Bio-horror e comédia em Gremlins



Figuras 5 e 6: Gizmo e um de seus irmãos *gremlins*. (Fonte: DVD)

A grande estrela do filme é o simpático Mogwai (palavra que, em cantonês, significa “monstro”, “espírito maléfico”, “diabo” ou “demônio”, Cf. Frawley; McCalman, 2014), apelidado pela família Peltzer de ‘Gizmo’. A sua chegada é motivo de felicidade e diversão, pois trata-se de um ser inteligente, comunicativo, e que aparentemente não representa qualquer ameaça. A criaturinha (criada pela equipe de efeitos especiais de Chris Wallace, que já trabalhara com Dante em *Piranha*) é uma espécie de mistura de coruja e morcego, mas é capaz de falar algumas palavras, cantarolar, tocar instrumentos musicais, ler histórias em quadrinhos e compreender os filmes exibidos na televisão – como ocorria com o personagem de fantasia do filme *E.T.*

Mas Gizmo é um mascote frágil. Conforme avisado pelo garoto que o vendeu, ele não pode ser exposto à luz, molhado ou alimentado depois da meia-noite. Porém, em seu primeiro dia na casa dos Peltzer, ele já recebe um *flash* fotográfico no rosto, e depois é derrubado em um cesto de lixo, ferindo a cabeça. No segundo dia, é acidentalmente molhado pelo vizinho Pete (Corey Feldman), e tem uma reação assustadora: com muita dor e emitindo sons terríveis, Gizmo expela bolinhas peludas que logo se transformarão em cinco clones seus. A chegada dos clones provoca perplexidade, mas principalmente atiça a curiosidade e a ganância das personagens, o que rapidamente provocará o caos.

No dia seguinte à primeira multiplicação dos mogwais, um deles é levado para o professor de ciências da escola para ser submetido a testes. Paralelamente, Randy faz planos de vender os mascotes “para todas as crianças americanas”. Apenas Gizmo parece preocupado com a situação. Os mogwais, porém, aproveitam-se dos descuidos da família Peltzer e do professor de ciências para promover travessuras: penduram o cão da família nas luzes de Natal, destroem os brinquedos de

Billy, sabotam o relógio para que este fique parado antes da meia-noite, roubam comida. Ao alimentarem-se fora do horário correto, dão origem a algo muito mais misterioso e abjeto: casulos que gerarão os terríveis monstros verdes (chamados de gremlins por um vizinho obcecado com a ameaça tecnológica da 'invasão' asiática, interpretado por Dick Miller).

A entrada dos casulos em cena faz com que a fofura dos mogwais se revista de tons progressivamente mais sombrios. Enquanto isso, cenas do filme *Vampiros de Almas (Invasion of the Body Snatchers, Don Siegel, 1956)*¹⁰ são insistentemente exibidas na TV, alertando aos espectadores de que algo perturbador está se aproximando. O processo biológico inesperado traz ao filme um tema caro às histórias infantis, mas também aos filmes de horror: aquilo que Jack Morgan chama de "apreensão orgânica" (2002, p. 16), que se traduz em temores e fantasias como de fragmentar-se/transformar-se ou ser devorado.

O horror adolescente e infanto-juvenil dos anos 1980, encarnado por exemplo nos já mencionados filmes de lobisomens populares naquela década (assim como nos vampíricos *A Hora do Espanto / Fright Night, Tom Holland, 1985* e *Garotos Perdidos / The Lost Boys, Joel Schumacher, 1987*), representou reiteradamente jovens rapazes desafiados por transformações em seus corpos, desejos e modos de estar no mundo. No caso de *Gremlins*, isso se dá "por procuração", pois a trajetória da criatura inofensiva para um bando de criaturinhas terríveis, e delas para monstros extremamente agressivos que imitam comportamentos dos adultos, pode facilmente nos conduzir a simbolizações referentes à passagem da infância para a adolescência. É flagrante a relação do filme com o tema do corpo que, de repente, começa a tornar-se estranho, sujeito aos caprichos e violências de uma nova natureza que se impõe de maneira irreversível, mais ou menos como ocorre em histórias de lobisomens, vampiros e zumbis. Mas *Gremlins* não deve ser reduzido a uma única interpretação. Em nossa opinião, há uma política dos corpos neste filme que pode ser explorada por meio da combinação entre horror e comédia.

O horror e a comédia física são gêneros que podem ser relacionados de forma produtiva, apesar de apontarem para experiências opostas: a celebração da vida, no caso da comédia, e o desespero diante da morte, no caso do horror. Um importante ponto de encontro entre os gêneros passa pela categoria do *grotesco*. Como explica Wolfgang Kayser (1986, p. 17-18), *la grottesca* e *grottesco* são derivações de *grotta* [gruta], palavras cunhadas a partir de um tipo de ornamentação encontrado em fins do século XV, em escavações feitas em Roma e outras regiões da Itália. Como expressão artística sujeita a discussões pela filosofia da arte, porém, o grotesco ganhou importância

¹⁰ Nesse filme, os habitantes da pacata cidade na Califórnia são substituídos por duplicatas alienígenas nascidas em casulos que se parecem com vagens gigantes. Quando um homem descobre a substituição, passa a ser perseguido.

no século XIX, no contexto da disseminação do Romantismo, quando escritores, pintores e dramaturgos utilizaram-no como forma de expressar inquietações sobre a condição humana em um período de transformações nos âmbitos filosófico, político, econômico, religioso, científico, tecnológico, urbanístico e artístico.

Nesse sentido, estratégias de deformar, rebaixar e chocar eram gestos críticos e expressões de sentimentos legítimos, ainda que potencialmente ofensivos ao senso comum. Para o escritor Victor Hugo, no prefácio da peça *Cromwell*, inspirada no teatro de Shakespeare e publicada pela primeira vez em 1827:

No pensamento dos Modernos, o grotesco tem um papel imenso. Aí está por toda a parte; de um lado cria o disforme e o horrível; do outro, o cômico e o bufo. Põe em redor da religião mil superstições originais, ao redor da poesia, mil imaginações pitorescas. É ele que semeia, a mancheias, no ar, na água, na terra, no fogo, estas miríades de seres intermediários que encontramos bem vivos nas tradições populares da Idade Média; é ele que faz girar na sombra a ronda pavorosa do sabá, ele ainda que dá a Satã os cornos, os pés de bode, as asas de morcego (Hugo, [1827] 2007, p. 30-31).

Conforme explica Elvio Rossi (2016), Victor Hugo foi responsável pelo ingresso da categoria do grotesco no domínio da estética culta, ao se interessar pelo estranho e pelo cômico que estavam presentes em antigas formas de diversão e sarcasmo. A importância que o grotesco adquiriu nas artes a partir de então originou intensos debates, e entre eles interessa-nos aquele levado a cabo no século XX pelo teórico russo Mikhail Bakhtin (1895-1975) em seu livro *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (2010), publicado pela primeira vez em 1965. Nesse influente trabalho, Bakhtin examinou o trabalho de Rabelais, escritor do século XVI, mas expandiu suas ideias para abranger todo o período medieval, suas reverberações e desdobramentos. Dos conceitos desenvolvidos por Bakhtin, interessa-nos o de *realismo grotesco* desenvolvido no contexto do *Carnaval*.

Bakhtin argumenta que, durante o Carnaval medieval e outras festividades populares, as normas e hierarquias eram temporariamente suspensas. Esses eventos permitiam a inversão de papéis, a subversão da ordem estabelecida e a liberação de certas tensões sociais. As características do grotesco carnavalesco apontadas por Bakhtin incluem o destaque à materialidade do corpo em suas funções fisiológicas e reprodutivas; a inversão de posições de poder ligadas a categorias de classe e gênero; o uso liberado da linguagem chula; a presença do riso como resistência às normas. O trabalho de Bakhtin influenciou os estudos culturais e literários, fornecendo uma abordagem única para entender a cultura popular e suas dinâmicas sociais herdadas da Idade Média. Como observado por Jack Morgan em *The Biology of Horror* (2002), a análise de Bakhtin expõe a

biologicidade do grotesco carnavalesco, “com seu retorno ao princípio material corporal do qual surgimos e do qual as abstrações (políticas, teológicas e mercantis) da vida social ordinária tendem a nos separar” (2002, p. 25).

Para Morgan, o horror nasce dessa tomada de consciência do corpo como um organismo vivo cuja existência independe dos desígnios de uma mente racional. Essa existência ‘independente’ do corpo está, segundo ele, na fonte primária da ficção de horror. Em suas palavras: “por mais brutal que a ficção de horror nos possa parecer, creio que há, nela, muitos indicativos de que o mito do horror emerge da escuridão que reflete aspectos particulares da nossa situação bioexistencial” (Morgan, 2002, p. 04). O autor, porém, propõe um contraste fundamental entre o horror e a comédia que decorrem do Carnaval descrito por Bakhtin. No cômico carnavalesco, segundo Morgan, “o elemento de degradação não tem apenas um aspecto destrutivo e negativo, mas também regenerador e reprodutivo” (2002, p.25). Já “a degradação do horror, em contraste, é uma via de mão única; [nela] os elementos de ascensão e de rejuvenescimento, embutidos na comédia, não estão presentes” (2002, p. 26). Assim, é possível argumentar, segundo ele, que “vestígios de horror com frequência se encontram ligados à comédia, e os dois podem muito bem ter sido parte de uma única trama original que, de certa forma, ao longo das linhas discutidas por Bakhtin em termos de Carnaval medieval, mais tarde se desfez” (2002, p. 26).

Um exemplo de filme de horror que parece retomar a trama original entre o horror e a comédia pode ser encontrado em justamente em *Gremlins*, no qual a inversão carnavalesca e anárquica vem acompanhada do mais puro horror físico. O filme se ancora na inversão das normas por meio da celebração do corpo assustador dos monstros verdes, que permitem uma subversão temporária da ordem estabelecida, oferecendo uma representação das ansiedades daquela sociedade pela eliminação de algumas de suas figuras de autoridade centrais: a agiota, o professor/cientista, os policiais, os velhos vizinhos xenófobos. Se a chegada dos gremlins não provoca mudanças definitivas na configuração de poder da comunidade, ao menos deixa plantada uma semente do caos.

Considerações finais



Figura 14: O equilíbrio delicado de um proto-gremlin, que se parece com o símbolo chinês do yin-yang.

Gremlins é um filme que traz diferentes camadas críticas na forma de subtextos, e nem todas elas puderam ser exploradas neste trabalho. Para compreendermos a posição de seu diretor na composição dessas camadas, pode ser útil aplicar a Joe Dante, como fez Alpendre (2015, p. 24), a definição de *smuggler* [contrabandista], popularizada por Martin Scorsese em seu documentário *Viagem Pessoal pelo Cinema Americano (A Personal Journey with Martin Scorsese Through American Movies, 1995)*. Scorsese atribui a condição de *contrabandistas* a cineastas que, ao longo da história de Hollywood, conseguiram encontrar brechas no sistema clássico dos filmes de estúdios (com frequência, no âmbito do Cinema B ou de gêneros de menor prestígio) para expor, de modo disfarçado ou ambíguo, ideias radicais de natureza política, social ou comportamental que eram vistas como transgressoras no cinema hegemônico.

No caso de *Gremlins*, Dante faz uso do que estava 'na moda' no cinema dos anos 1980 – o horror físico, a comédia adolescente, o suburbanismo fantástico, a alusão a filmes populares dos anos 1950 – para tecer comentários sobre o governo Reagan e sobre a ascensão do ultraliberalismo nas relações econômicas, políticas e sociais nos EUA. O filme também tece uma crítica à cultura do consumo e às normas sociais supercompetitivas prevaletentes desde os anos 1980. Pelas lentes do horror e do humor, o filme especula sobre as consequências do capitalismo desenfreado e da ciência praticada de forma irresponsável, personificadas pela distribuição imprudente das criaturinhas que dão título ao filme. Além disso, o retrato que o filme faz da vida nos subúrbios, com as suas fachadas imaculadas a esconder tendências mais obscuras, serve de comentário à imagem de prosperidade e segurança promovida durante a presidência de Reagan.

O sucesso de público e de crítica conquistado por *Gremlins* atesta que, no caso desse filme, Dante foi capaz de se equilibrar sobre um fio delicado na crítica social, algo que ele não sustentaria em suas obras posteriores, quando começaria a se afastar progressivamente do *establishment* de

Hollywood (Care, 2000). O filme de 1984, maior sucesso de sua carreira, no entanto, mantém-se em uma zona de ambiguidade na qual ao mesmo tempo anarquiza e denuncia uma série de mazelas reveladas pelos rebeldes mascotes, de origem asiática, libertados por uma família suburbana estadunidense, falida, em Kingston Falls.

Referências

Alpendre, S. E. Joe Dante, o horror e o baixo orçamento: piranhas, gritos de horror e desenhos animados. **Rebeca**, ano 4, n. 8, jul/dez, 2015.

Antunes, F. Rethinking PG-13: ratings and the boundaries of childhood and horror. **Journal of Film and Video**, Vol. 69, No. 1 (Spring 2017), pp. 27-43.

Armstrong, S. **Roger Corman's New World Pictures (1970-1983): an oral history**. Vol. 1. Albany: BearManor Media, 2020.

Arnold, G. **The afterlife of America's war in Vietnam: changing visions in politics and on screen**. McFarland & Company, 2006.

Bakhtin, M. **A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec, 2010.

Bamber, M. Dante, J. **Senses of Cinema**, Issue 26, Maio de 2003. Disponível em: <http://sensesofcinema.com/2003/great-directors/dante/> (Último acesso em Dez 09, 2020).

Biskind, P. **Easy Riders, Raging Bulls: como a geração sexo drogas e rock'n'roll salvou Hollywood**. São Paulo: Intrínseca, 2009.

Britton, A. Blissing out: the politics of Reaganite entertainment. In **Movie**, nº 30/31. pgs 1-42.

Cánepa, L. L. Estrela Solitária na América – John Sayles e *Honeydripper* (2007). **Contemporânea - Comunicação e Cultura**. V.11m n.03, Set-dez 2013, p. 552-568.

Care, R. Verbete Joe Dante. In Pendergast, T. S. **International Dictionary of Film and Filmmakers**. St. James Press, 2000.

Carroll, N. **A Filosofia do Horror ou Paradoxos do Coração**. Campinas: Papyrus Editora, 1999.

Chute, D. Dante's Inferno. **Film Comment**. New York Vol. 20, N.3, (May/Jun 1984, pp. 22-27,80.

Cousins, M. **História do Cinema – dos clássicos mudos ao cinema moderno**. SP: Martins Fontes, 2013.

Doherty, T. **Teenagers and teenpics: the juvenilization of American movies in the 1950's**. Temple University Press, 2002.

Frawley, J.; McCalman, I. "Invasion Ecologies: The nature/culture challenge". In: **Rethinking Invasion Ecologies from the Environmental Humanities**. London & New York: Routledge, 2014, p. 16-28.

Hallberstan, J. **Skin Shows: gothic horror and the technology of monsters**. Durham: Duke Univesrtity Press, 1995.

Hugo, V. **Do grotesco e do sublime**: tradução do prefácio de Cromwell. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007

Justice, C. "Ronald Reagan and the rhetoric of travelling back to the future: Zemeckis aesthetic as revisionist history and conservative fantasy". In: Ní Fhlainn, S. (Ed). **The Worlds of Back to the Future**: critical essays on the films. North Carolina: McFarland & Company, 2010, p. 174-194.

Kayser, W. **O Grotesco**: configuração na pintura e na literatura. São Paulo: Perspectiva, 1986.

Kirshner, J.; Lewis, J. **When the movies mattered**: the New Hollywood revisited. Cornell: Cornell University Press, 2019.

Lauria, P. A. B. **O subúrbio e o suburbanismo fantástico**: mito, reafirmação e disputa. Tese de Doutorado em Cinema e Audiovisual. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2022.

Mascarello, F. "Cinema Hollywoodiano Contemporâneo". In: Mascarello, F. (Org). **História do Cinema Mundial**. Campinas: Papyrus, 2010, p. 333-360.

McCarthy, E. "Back to the Fifties! Fixing the future". In: Ní Fhlainn, S. (Ed). **The Worlds of Back to the Future**: critical essays on the films. North Carolina: McFarland & Company, 2010, p. 112-131.

McFadzean, A. **Suburban Fantastic Cinema**: growing up in the late twentieth century. Wallflower Press. Columbia University, NY. 2019

Morgan, J. **The Biology of Horror**: gothic literature and film. Southern Illinois Press, 2002.

Murray, N.; Phipps, K.; Tobias, S. "A guide to the fantastical work of Joe Dante". **AV Club**, Jul 26, 2012. Disponível em: <https://film.avclub.com/a-guide-to-the-fantastical-work-of-joe-dante-1798232800>. Acesso em: 10 dez. 2020.

Phillips, K. **Projected fears**: horror films and american culture. Westport, USA: Praeger, 2005.

Rossi, E. A. Ensaio sobre o grotesco. **Hacer** - História da Arte e da Cultura: estudos e reflexões. 2016. Disponível em: <https://www.hacer.com.br/grotesco>. Acesso em: 10 dez. 2020.

Sterrit, D. "Dante's 'Gremlins' mixes humor and horror". The Christian Science Monitor, Jun. 7, 1984. Disponível em: <https://www.csmonitor.com/1984/0607/060707.html>. Acesso em: 10 dez. 2020.

Schaeffer, E. **Bold! Daring! Shocking! True!** A history of exploitation films – 1910-1959. Dunhan: Duke University Press, 1999

Thoret, J-B. **Le cinéma américain des années 70**. Cahiers du Cinéma, 2009.

Wood, R. **Hollywood from Vietnam to Reagan... and Beyond**. Columbia University press, 2003.

Filmografia

GREMLINS. Dir. Joe Dante. 1984, EUA, 106 min.

GREMLINS 2 - The New Batch. Dir. Joe Dante. 1990, EUA, 106 min.

HOLLYWOOD BOULEVARD. Dir. Joe Dante; Allan Arkush. 1976, EUA, 83 min.

PIRANHA. Dir. Joe Dante. 1978, EUA, 96 min.

THE HOWLING. Dir. Joe Dante. 1981, EUA, 91 min.

UMA VIAGEM PESSOAL PELO CINEMA AMERICANO. Dir. Martin Scorsese. 1995, EUA, 224 min.