



INSÓLITA

REVISTA BRASILEIRA DE ESTUDOS INTERDISCIPLINARES DO INSÓLITO, DA FANTASIA E DO IMAGINÁRIO

VOLUME 4 | NÚMERO 1 | JUNHO 2024

ISSN: 2764-054X



DOSSIÊ
ESTUDOS DO INSÓLITO
E DO HORROR
NO AUDIOVISUAL

EDITORIAL

Apresentamos à comunidade acadêmica a sétima edição de **Insólita**, revista editada pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi (PPGCOM-UAM) em parceria com a Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação (Intercom), em um momento importante para a fixação dos estudos sobre o campo.

Nos últimos anos, notamos interesse crescente pela compreensão da categoria estética do insólito, atravessando diferentes fóruns – como os congressos anuais da Sociedade Brasileira de Estudos do Cinema e do Audiovisual (Socine) e encontros científicos sobre comunicação e mídia –, periódicos e produções de universidades e grupos de pesquisa. A convergência de objetos, teorias, métodos e perspectivas de análise de diversas manifestações na cultura audiovisual foi impulso para que esta revista nascesse, em um movimento que agora vemos chegar a um ponto de consolidação por meio do dossiê **Estudos do Insólito e do Horror no Audiovisual**.

Neste dossiê, organizado pelos editores convidados Rodrigo Carreiro (UFPE) e Tiago Monteiro (IFRJ), coordenadores do ST *Estudos do insólito e do horror no audiovisual* da Socine, reunimos uma cartografia possível de variados caminhos do insólito no audiovisual brasileiro e internacional. Os artigos versam sobre gêneros, tendências, atravessamentos de identidade, gênero e raça, historiografias e demarcações conceituais sobre o horror, o imaginário, as narrativas e as estéticas possíveis reunidas sob o agrupamento conceitual do insólito. São dez trabalhos cuja interdisciplinaridade não esconde um trajeto coordenado e coletivo, na pesquisa em audiovisual, para um terreno no qual há, ainda, vasta contribuição por fazer. Ressaltamos, aqui, nossa gratidão aos editores convidados e, também, às autoras e aos autores dos artigos, vinculadas(os) a instituições de ensino de todo o país e do exterior.

Em função do propósito deste dossiê e da quantidade de textos selecionados para compô-lo, optamos, nesta edição, por não apresentar as seções Artigos Livres, Poesia & Miniconto, Resenhas & Críticas e Entrevista. A submissão de textos para esses espaços segue ativa, em fluxo contínuo, para os próximos números de **Insólita** – que propõe, para sua próxima edição, o dossiê **A Realidade é Mais Insólita!**, cuja chamada já está aberta. Mais um trajeto se desdobra aqui; desta vez, rumo à compreensão dos momentos em que os limites entre o real-concreto, domínio do comum, factual e familiar, e o insólito, espaço de cisão, ruptura e confronto, se confundem e hibridizam.

Por fim, vale ressaltar que a capa da revista mantém nossa tradição de valorizar imagens recorrentes e abordagens estéticas comuns às narrativas do insólito. Nesta edição, a ilustração digital de Genio Nascimento faz uma releitura da tela *Départ pour le Sabbat* (1910), de Albert Joseph Pénot. Trata-se, portanto, de um registro possível, uma derivação pertencente ao *continuum* de representações do horror, da fantasia e do imaginário que compõem nossa revista e, essencialmente, constituem sua especificidade e seu esforço de contribuição à pesquisa brasileira.

Uma boa leitura – e até nosso próximo sabá insólito!

Os editores

EQUIPE EDITORIAL

Editores executivos

Rogério Ferraraz (UAM)

José Augusto Mendes Lobato (UAM)

Genio Nascimento (INTERCOM)

Editores do dossiê:

Rodrigo Carreiro (UFPE)

Tiago Monteiro (IFRJ)

Planejamento gráfico

Ana Carolina Chaga (UAM)

Arte da capa

Genio Nascimento (INTERCOM)

Revisão final

José Augusto Mendes Lobato (UAM)

Revisoras

Camila Beatriz Saldanha Maia (UAM)

Jennifer Aline do Lago Souza (UAM)

Autores desta edição:

Adérito Schneider

Álvaro André Zeini Cruz

Ana Carolina Bento Ribeiro

Ana Maria Acker

Carolina de Oliveira Silva

Juliana Cristina Borges Monteiro

Laura Loguercio Cánepa

Leonardo Saleh Fonseca de Mendonça

Libia Alejandra Castañeda Lopez

Marília de Orange

Pedro Lauria

Tiago José Lemos Monteiro

Conselho editorial

Alcebíades Diniz Miguel (UNICAMP)

Anderson Lopes (GELiDis-USP)

Ana Maria Acker (ULBRA)

Fabio Camarneiro (UFES)

Fernanda Elouise Budag (FECAP)

Filipe Falcão (UNICAP)

José Luiz Aidar Prado (PUC-SP)

Juliana Tonin (PUCRS)

Laura Loguercio Cánepa (UNIP)

Maria Zilda Cunha (USP)

Nara Lya Cabral Scabin (PUC Minas)

Rodrigo Carreiro (UFPE)

Rose de Mello Rocha (ESPM-SP)

Rosana de Lima Soares (USP)

Sheila Schvarzman (UAM)

Thiago Pereira Falcão (UFPB)

Tiago José Lemos Monteiro (IFRJ)

Vicente Gosciola (UAM)

Zuleika De Paula Bueno (UEM)

O INSÓLITO NO AUDIOVISUAL BRASILEIRO

Rodrigo Carreiro¹
Tiago Monteiro²

A categoria estética do insólito consiste em um conceito abrangente e multifacetado. Caracterizado por narrativas que incorporam elementos inesperados e estranhos, os quais podem ter origem tanto no mundo natural quanto em dimensões sobrenaturais, oníricas e surreais, o insólito tem estado cada vez mais presente em todas as formas de expressão artística, da literatura ao cinema. Por isso, o interesse despertado em pesquisadores e teóricos de diferentes disciplinas, como filosofia, psicologia e teoria do cinema, vem crescendo significativamente desde o princípio do século XXI.

De fato, os estudos do insólito encontraram terreno fértil na estética, disciplina filosófica que investiga a natureza da arte, da beleza e da experiência estética. A partir do século XX, com o advento das vanguardas artísticas e a busca por novas formas de expressão, o insólito ganhou destaque como objeto de análise, desafiando os cânones tradicionais e ampliando os horizontes da criação artística (Gomes, 1995).

Na literatura, o insólito aparece em obras que exploram o fantástico, o absurdo, o surreal e o sobrenatural. Escritores como H.P. Lovecraft, Shirley Jackson, Stephen King, Ursula Le Guinn, Franz Kafka, Edgar Allan Poe, Mariana Enriquez e Julio Cortázar são alguns exemplos conhecidos de artistas que utilizaram o insólito como ferramenta para questionar a realidade, provocar estranhamento no leitor, e suscitar reflexões sobre o tecido social. A grande abrangência do insólito pode causar alguma dificuldade na circunscrição do conceito, mas alguns exemplos podem ser esclarecedores. Pense, por exemplo, nos Grandes Antigos, as divindades extraterrestres que aparecem na obra de Lovecraft, ou na transformação de Gregor Samsa em um inseto gigante, em *A Metamorfose* (1915), de Kafka; que são exemplos clássicos do insólito na literatura. O absurdo da

¹ Rodrigo Carreiro é coordenador do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, onde fez mestrado e doutorado em Comunicação. É Bolsista de produtividade do CNPq, nível 2E. Fez estágio pós-doutoral na UFF. Publicou sete livros, sete coletâneas e mais de 70 artigos e capítulos de livros.

² Tiago Monteiro é professor do curso de Produção Cultural do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro, com Doutorado em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense e Mestrado em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Realizou estágio pós-doutoral na Universidade Anhembi Morumbi.

situação e a reação da família e da sociedade diante do acontecimento geram um profundo estranhamento e incitam o leitor a questionar a própria condição humana (Todorov, 1975).

A abrangência do conceito também aparece no cinema, onde o insólito encontra expressão em filmes que exploram o suspense, o horror e a ficção científica. Diretores muito distintos entre si, como David Lynch, Luis Buñuel e David Cronenberg, estão associados a obras que utilizam elementos inesperados para criar atmosferas perturbadoras, além de explorar elementos visuais e sonoros para gerar estranhamento e desconforto (Rosenfeld, 1985). Pense em *Cidade dos Sonhos* (2001), de Lynch, em *O Anjo Exterminador* (1962), de Buñuel, ou em *Videodrome* (1983), de Cronenberg; são filmes muito distintos em tom e narrativa, mas que procuram colocar o espectador em estado de estranhamento e suspense.

O estudo do insólito audiovisual como categoria estética é um fenômeno relativamente recente, embora o interesse acadêmico por algumas de suas manifestações, como horror, ficção científica e fantasia, já exista há pelo menos quatro décadas nos Estudos de Cinema e Mídia. Sua formulação não apenas busca superar as limitações da noção de fantástico proposta por Tzvetan Todorov (1975), mas também permite uma abordagem crítica de produções audiovisuais antes marginalizadas no cânone acadêmico tradicional. O conceito de insólito artístico também visa contornar as armadilhas de rótulos taxonômicos mais rígidos, como a noção de gênero narrativo (Carroll, 1999). Nesse sentido, o insólito pode ser visto como um termo abrangente, permitindo identificar suas marcas em diversas mídias e linguagens artísticas, em vez de se tornar um fim em si mesmo ou um sistema de classificação restrito.

Em nossa percepção, debates acadêmicos sobre o insólito podem articular um campo prolífico para o desenvolvimento e a consolidação de pesquisas voltadas para questões sociais, culturais e identitárias do mundo atual, em seus mais diversos matizes: étnico-raciais, *queer*, ambientais, migratórios, feministas, decoloniais, interseccionais e por aí afora. Essa estratégia permite driblar preconceitos acadêmicos antigos e comuns em relação ao tema – e queremos sublinhar isso diretamente, pois não é novidade para ninguém que muitos teóricos importantes às vezes condenam o insólito e suas variações por serem produtos industriais e/ou populares, e em outras vezes o endossam sem uma perspectiva crítica, como instâncias de resistência cultural *per se*:

Enquanto o terror às vezes tem sido marcado pela sua reputação de 'filme B', de baixo orçamento e/ou de gênero explorador, é impossível negar sua capacidade única de expor as questões e preocupações do nosso mundo social, incluindo nossas sensibilidades raciais (Coleman, 2019, p. 34).

Por causa desse caráter incipiente, e tendo como meta a extrapolação da tendência mais ortodoxa das abordagens narrativas e estilísticas nos estudos de cinema e audiovisual brasileiros, os editores deste dossiê fazem parte de um grupo de pesquisadores que propôs, em 2023, um seminário temático de estudos do insólito, nos congressos anuais da Sociedade Brasileira de Estudos do Cinema e do Audiovisual (Socine). Este dossiê é o ponto de culminância dessa trajetória inicial de dois anos, que – pretendemos – se estenda por muitos outros, e ajude a estabelecer o insólito como lugar de reflexão crítica sobre produtos situados no campo do audiovisual.

No decurso da última década, eventos acadêmicos como o Congresso Internacional Vertentes do Insólito Ficcional (realizado pelo Instituto de Letras da Universidade Estadual do Rio de Janeiro desde 2013) e periódicos como a revista *Abusões* (também da UERJ) e a *Zanzalá – Revista Brasileira de Ficção Científica* (UFJF) manifestam a transversalidade entre programas de pós-graduação das áreas de Comunicação, Estudos Literários, Ciências Humanas, Ciências Sociais e Artes. Como um desdobramento de tais confluências, foi realizada em outubro de 2018 a primeira edição do *InsólitoCom – Simpósio Brasileiro de Estudos do Horror e do Insólito*, evento acadêmico multidisciplinar organizado pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi e apoiado pela Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares em Comunicação (Intercom). O evento agregou mais de duas dezenas de pesquisadores, produtores e artistas de diversos campos (Literatura, Antropologia, Artes, Música) e estados do Brasil (São Paulo, Rio de Janeiro, Pernambuco, Paraná, Rio Grande do Sul).

Uma segunda edição ocorreu em 2019 e ensejou a publicação de um dossiê na *Revista Ícone*, da UFPE. Aquele dossiê serviu de embrião para este periódico, a *Insólita – Revista Brasileira de Estudos Interdisciplinares do Insólito, da Fantasia e do Imaginário*; o ciclo da primeira etapa dessa trajetória, portanto, fecha-se com a publicação deste dossiê. Nesse sentido, o seminário temático de Estudos do Insólito e do Horror no Audiovisual tinha por intenção original estabelecer o primeiro fórum de debates, dentro da área da teoria do cinema e do audiovisual no Brasil, capaz de reunir diferentes abordagens teóricas, articuladas transversalmente pela categoria estética do insólito.

No que diz respeito à Socine, vale a pena sublinhar a regularidade, em termos quantitativos, que vem caracterizando a presença das temáticas do insólito e do horror nos encontros, desde a fundação da Sociedade, em novembro de 1996, sob a forma de trabalhos individuais ou como mesas pré-constituídas. Um mapeamento feito pelo grupo propositor do seminário, a partir de títulos e resumos constantes nos Anais publicados pela Socine ao longo do período entre 2018 e 2023, revelou uma média de 30 trabalhos anuais que, dispersos pelas sessões constituintes dos encontros, poderiam estar articulados dentro de um mesmo seminário. As edições de 2018 e 2019 foram as

mais expressivas em termos de trabalhos apresentados (37 e 34, respectivamente); em 2020, por força da pandemia de Covid-19, o congresso não ocorreu no formato tradicional. Já o número de trabalhos apresentados nas edições de 2021 (28) e 2022 (31), que ocorreram de forma híbrida (presencial e online), ecoou a popularidade e a visibilidade de que as narrativas audiovisuais insólitas e horríficas desfrutaram durante os anos de pandemia.

O primeiro congresso a trazer o formato consolidado de seminário temático, aprovado pelo Conselho da Socine, foi realizado em 2023 em Foz do Iguaçu (PR) e confirmou esses números: foram 36 submissões, das quais 18 foram selecionadas para apresentação no espaço do seminário. Os textos que você tem em mãos compõem um extrato dessas comunicações. A coordenação do seminário apresentou, ainda, à Secretaria do evento a proposta de que os demais trabalhos fossem alocados em mesas temáticas que funcionassem como uma espécie de extensão informal do seminário. A sugestão foi acatada pela Secretaria da Socine, de forma que o Seminário acabou tendo uma versão estendida, que ocupou a mesma sala das apresentações “oficiais”, durante o turno da tarde.

O dossiê abre com o artigo intitulado “*Essa casa me deve uma alma*”: análises preliminares sobre o *folk horror* brasileiro”, de Juliana Cristina Borges Monteiro, professora da Universidade Anhembi Morumbi e doutoranda em Comunicação na Universidade Federal de Pernambuco. O trabalho busca identificar padrões recorrentes de estética e narrativa que tragam o subgênero do *folk horror* ao cinema brasileiro. É preciso lembrar, antes de tudo, que o *folk horror* despontou no final dos anos 1960, associado a narrativas que ocorriam no interior rural dos países do Reino Unido, e teve sua popularidade renovada a partir do sucesso de *Midsommar – O mal não espera a noite* (Ari Aster, 2019). Juliana realiza uma análise comparativa de três filmes brasileiros que realizam uma leitura crítica da ideia de folclore, atrelando o elemento insólito ao nosso período colonial e escravagista. A discussão tem como norte conceitual a definição de *folk horror* de Adam Scovell (2017) e os estudos do sociólogo Clóvis Moura.

Na sequência, o ensaio “A lesbianidade no cinema distópico brasileiro: primeiros avistamentos”, de Carolina Oliveira (Unicamp), igualmente parte de uma análise comparada de três filmes – neste caso, *Bacurau* (Kleber Mendonça Filho, 2019), *Medusa* (Anita Rocha da Silveira, 2021) e *Mato seco em chamas* (Joana Pimenta e Adirley Queiroz, 2022) – para trabalhar a hipótese de que algumas produções contemporâneas são capazes de dialogar com *tropos* da ficção científica no cinema brasileiro para promover diferentes elaborações sobre a “estraga-prazeres feminista” (Ahmed, 2020), arquétipo encarnado na figura de uma mulher capaz de incomodar e desestabilizar quem está a sua volta. O texto parte de um diálogo crítico com autoras que discutem sobre a

(in)visibilidade lésbica no cinema, como Alessandra Brandão e Ramayana Lira de Sousa, bem como as representações femininas na ficção científica nacional. O artigo é fruto de uma pesquisa de doutoramento ainda em curso, e tenta elaborar um primeiro esboço sobre esse modelo de personagens femininas de sexualidades dissidentes, típico da ficção distópica brasileira.

Leonardo Saleh Fonseca de Mendonça (IFRJ) e Tiago José Lemos Monteiro (IFRJ) vêm em seguida, com “Um italiano perdido no vale dos dinossauros do cinema brasileiro”, um mergulho historiográfico no pouco conhecido filme ítalo-brasileiro *Perdidos no vale dos dinossauros* (Michelle Tarantini, 1985), longa-metragem que articula características do polêmico filão de filmes canibais e ultraviolentos da década de 1980 com aspectos aventurecos, farsescos e eróticos, típicos de produções nacionais de baixo orçamento do mesmo período. Rodado em cenários brasileiros, com a presença de elenco e técnicos locais, a obra é resultado de um contexto de produção no qual dinâmicas bastante assimétricas de coprodução internacional ensejavam filmes atravessados por inúmeras distorções, estereótipos e perspectivas ambivalentes sobre corpos e paisagens tropicais.

O ensaio a seguir, intitulado “Quem manda no mundo? As garotas?!”: atravessamentos entre *Corra, Querida, Corra* e o afro-surrealismo, é de autoria da doutoranda Marília de Orange (UFPE), e aborda o filme *Corra, Querida, Corra* (Shana Feste, 2020) como uma obra de matriz afro-surrealista. A autora reivindica uma leitura afro-surreal do filme, já que este dialoga de forma explícita com elementos estéticos presentes no manifesto que delinea os traços estéticos de tal expressão artística, sempre na busca de dar visibilidade a narrativas e grupos sociais marginalizadas(os). É a partir da estratégia subversiva do afro-surrealismo que a autora identifica elementos da categoria estética do insólito no filme, trabalhados em conjunto com o realismo sensorial de que nos falamos Angela Ndalianis (2012) e Thomas Elsaesser, este último no mesmo texto em que elabora a noção contemporânea de insegurança perceptual (2015).

Afastando-se do cinema brasileiro, em direção a um insólito audiovisual mais *mainstream*, “O garoto injustiçado”, de Pedro Lauria (UFF), realiza uma análise narratológica que busca comprovar a existência de um destacado arquétipo protagonista de filmes vinculados à ideia de *suburbanismo fantástico*, elaborada pelo pesquisador Angus McFadzean (2019): o garoto injustiçado que o título do texto menciona. Este arquétipo estaria representado por figuras icônicas do cinema de Hollywood, como o garoto Elliott de *E.T – O Extraterrestre* (Steven Spielberg, 1982) e o adolescente Marty McFly, de *De Volta Para o Futuro* (Robert Zemeckis, 1985). Esses heróis improváveis são jovens desacreditados pela família e pelas autoridades, e que precisam realizar atos heroicos em narrativas repletas de elementos insólitos, como vampiros, alienígenas e viagens no tempo. O ensaio desenvolve a ideia comparando-a com outro arquétipo importante do cinema

norte-americano dos anos 1980, a conhecida garota final (ou *final girl*) do subgênero *slasher*, conforme delineada em 1992 por Carol J. Clover (2015). O ensaio de Pedro Lauria tenta demonstrar que esses dois arquétipos funcionam dentro de narrativas em que a jornada rumo à masculinização de personagens, sejam adolescentes ou mulheres, é vista como essencial para a validação social. O texto discute, a título de estudo de caso, o menino Andy, protagonista da trilogia inicial de *Brinquedo Assassino* (1988, 1990, 1991). Vale lembrar que os filmes da série, associados ao rótulo do *slasher*, devem ser entendidos no contexto de certas tendências narrativas do suburbanismo fantástico.

Outro longa-metragem que está associado ao termo de McFadzean (2019) é o centro focal do artigo “*Gremlins*: E.T.s com dentes para Ronald Reagan”, de Laura Loguercio Cánepa (Unip) e Ana Acker (Ulbra). O texto, cuja comunicação encerrou os debates do ano inaugural do seminário temático na Socine, promove uma análise culturalista e historiográfica do filme que deu origem à franquia, *Gremlins* (Joe Dante, EUA, 1984). A discussão está centrada no modo como a obra, que teve produção executiva de Steven Spielberg, constrói uma narrativa insólita a partir de princípios e elementos do chamado bio-horror (Morgan, 2002), com inegável dimensão política de oposição, em contraponto à tendência predominantemente conservadora do suburbanismo fantástico.

Já o ensaio “*A cor que caiu do espaço*: a narração do inenarrável, a descrição do indescritível”, escrito por Adérito Schneider (IFG), confere ênfase a outro viés expressivo do horror cinematográfico do século XXI: o horror cósmico. Trata-se de um artigo comparativo entre produtos oriundos de diferentes mídias, recorrendo aos estudos de adaptação: o conto “*A cor que caiu do espaço*” (1927), de H. P. Lovecraft, e o longa-metragem *A cor que caiu do espaço* (Richard Stanley, 2019). O pesquisador analisa escolhas estéticas feitas pela equipe criativa do filme para representar cor e sons supostamente indescritíveis, buscando entender como a equipe realizadora utilizou recursos de linguagem cinematográfica para narrar o que seria tecnicamente inenarrável, para usar um sofisma típico do horror cósmico presente nos escritos de Lovecraft. O artigo também tenta comparar a construção de personagens e as estratégias narrativas entre as obras literária e cinematográfica, tendo como centro articulador da análise a conhecida misantropia e racismo do escritor norte-americano, apontada como elemento importante para a criação e desenvolvimento conceitual da ideia de horror cósmico, elaborada pelo próprio Lovecraft.

O oitavo artigo do dossiê, “*Limiares luminosos*: a luz como elemento fronteiro entre o físico e o metafísico em Kiyoshi Kurosawa”, traz o pesquisador Álvaro André Zeini Cruz (FIB e Senac) deslocando o foco de interesse para uma área mais técnica e estética dos estudos em audiovisual. O texto aponta a luz como elemento estilístico fundamental da imagem cinematográfica, nos filmes que compõem o universo narrativo do diretor japonês Kiyoshi Kurosawa. Apostando que a

iluminação habita um lugar de fronteira entre o físico e o metafísico nos filmes do diretor, o pesquisador analisa cenas dos filmes *Cure* (1997), *Para o Outro lado* (2015) e *O Fim da viagem, o começo de tudo* (2019), mostrando e analisando as variações luminosas dentro dos planos, a partir de uma perspectiva formal e dramática. Feitas as análises, o texto especula ainda sobre possíveis significações da representação metafísica nos filmes discutidos, tecendo aproximações e distanciamentos estéticos dentro dos três longas.

Libia Alejandra Castañeda Lopez, por sua vez, reflete sobre a obra da realizadora paraguaia Paz Encina, em “*Eami: desapropriação em chave macabra*”, texto que resgata tanto a apresentação da pesquisadora no seminário quanto sua participação na palestra de abertura do congresso, em que estabeleceu diálogo crítico com a própria realizadora latino-americana. Quarto longa-metragem de Encina, *Eami* é assim nomeado em função da protagonista do filme, uma criança de cinco anos que narra os fatos ocorridos após a desapropriação das terras e o deslocamento forçado dos integrantes da comunidade indígena Ayoreo-Totobiegosode, que vive na zona fronteira entre a Bolívia e o Paraguai. O artigo usa a categoria estética do macabro para refletir sobre aspectos memorialistas e contrastes entre as imagens dos relatos das viagens e a reflexão sobre a memória traumática, ambos descritos como ferramentas de reparação da memória coletiva. O uso da voz *over* como elemento de testemunho e memória da comunidade Ayoreo também são objeto de análise.

Finalmente, Ana Carolina Bento Ribeiro evoca sua *expertise* como programadora de uma sala de cinema na cidade de Toulouse (França) para construir uma reflexão sobre o papel desempenhado por festivais e mostras na consolidação de certas dinâmicas constitutivas de uma comunidade de gosto – no caso, articulada em torno do apreço pelo horror e pelo insólito. Em “Renovar o insólito e seu público: a cena de festivais de filmes de gênero de Toulouse”, a pesquisadora aborda a trajetória histórica de diversos festivais para, no terceiro ato do texto, conceder protagonismo ao *Grindhouse Paradise – Toulouse Fantastic Film Festival*, o mais recente de todos, e aquele que melhor vem capturando as transformações na maneira como o horror e o insólito vem sendo (re)valorados dentro do território francês e, por que não, no restante do mundo.

O contexto de curadoria deste dossiê, portanto, oferece ao leitor uma radiografia panorâmica bastante precisa do estado da arte contemporâneo das pesquisas realizadas na academia brasileira, tendo o insólito, o horror e o fantástico como recorte de gênero fílmico. O conjunto de dez artigos, oriundos do primeiro ano do seminário temático da Socine e tornados disponíveis em um número da primeira publicação acadêmica nacional a focalizar especificamente

a categoria estética, se pretende ao mesmo tempo o retrato de um presente dinâmico e a celebração de um futuro promissor.

Referências bibliográficas

Ahmed, S. "Estraga-prazeres feministas (e outras sujeitas voluntariosas)". **Eco-Pós**, v. 23, n. 3, p. 82-102, 2020.

Carrol, N. **A filosofia do horror ou paradoxos do coração**. Campinas: Papirus, 1999.

Clover, C. J. **Men, women, and chainsaws: gender in the modern horror film**. New Jersey: Princeton University Press, 1992.

Coleman, R. R. Means. **Horror Noire: a representação negra no cinema de terror**. São Paulo: Darkside, 2019.

Elsaesser, T. "Cinema mundial: realismo, evidência, presença". **Realismo fantasmagórico** (org. Cecília Mello). São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária da USP, p. 37-61, 2015.

Gomes, Á. C. **O insólito na literatura fantástica**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

McFadzean, A. **Suburban Fantastic Cinema: Growing Up in the Late Twentieth Century**. New York: Columbia University Press, 2019.

Morgan, J. **The biology of horror: gothic literature and film**. Carbondale: Southern Illinois Press, 2002.

11

Ndalianis, A. **The horror sensorium: media and the senses**. Jefferson: McFarland, 2012.

Rosenfeld, A. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 1985.

Scovell, A. **Folk Horror: Hours Dreadful and Things Strange**. Liverpool: Auteur Publishing, 2017.

Todorov, T. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

“ESSA CASA ME DEVE UMA ALMA”: ANÁLISES PRELIMINARES SOBRE O FOLK HORROR BRASILEIRO¹

Juliana Cristina Borges Monteiro²

Resumo: Este trabalho procura identificar características estéticas e narrativas do subgênero folk horror no cinema brasileiro a partir da análise de três filmes escolhidos por reverberarem uma leitura do conceito folclore, atrelado ao período colonial e escravagista brasileiro. São eles: *O diabo mora aqui* (2015, Dante Vescio; Rodrigo Gasparini), *O Juízo* (2019, Andrucha Waddington) e *O nó do diabo* (2017, Ramon Porto Mota; Jhésus Tribuzi; Ian Abé; Gabriel Martins). A discussão se baseia na definição de folk horror do autor Adam Scovell (2017) e nos textos do sociólogo Clóvis Moura.

Palavras-chave: folk horror, folclore, escravidão, cinema de horror.

“THIS HOUSE OWES ME A SOUL”: PRELIMINARY ANALYSIS OF BRAZILIAN FOLK HORROR

Abstract: This paper analyzes aesthetic and narrative characteristics of the folk horror subgenre in Brazilian cinema based on three films chosen because they reflect a reading of the folklore concept linked to the Brazilian colonial and slavery period. They are: *The Devil Lives Here (O Diabo Mora Aqui)*, 2015, Dante Vescio, Rodrigo Gasparini), *O Juízo* (2019, Andrucha Waddington) e *O nó do diabo* (2017, Ramon Porto Mota, Jhésus Tribuzi, Ian Abé, Gabriel Martins). The discussion is based on the definition of folk horror by author Adam Scovell (2017) and on the texts by sociologist Clóvis Moura.

Keywords: folk horror, cinema, horror, slavery.

O recente subgênero do folk horror

O cinema de horror é marcado por uma enorme diversidade de convenções, terrenos e estilos. Brigid Cherry, autora do livro *Horror*, considera o horror como um termo genérico, que engloba várias subseções unidas pela sua capacidade de horrorizar, “como uma coleção de categorias relacionadas, porém, muitas vezes, dispares entre si” (2009, p.3). Para a autora, o gênero de horror deriva de tantas fontes diferentes, que se fragmentou em um conjunto extremamente diversificado de subgêneros (*ibidem*, p. 2). Algumas dessas histórias transportam o horror para a

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

² Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco e integrante do grupo de pesquisa Lápis – Laboratório de Análise de Imagem e Som na UFPE. Professora dos cursos de Cinema e Rádio, TV e Internet na Universidade Anhembi Morumbi. Email: jullyc22@gmail.com.

região rural e compartilham os perigos do isolamento cercados por figuras de moralidade questionável. O subgênero descrito nesse caso é o *folk horror*.

O termo, que em tradução livre pode ser lido como horror folclórico, foi usado pela primeira vez em 1970, quando no jornal britânico *Kine Weekly* o escritor Rod Cooper chamou o filme de Piers Haggard, *The Blood on Satan's Claw*, de um “estudo de terror popular” (Keetley, 2020). Esse mesmo termo voltou a ser citado por Mark Gatiss em 2010, no seu programa na BBC, *A History of Horror*, para delinear filmes que se passam num cenário rural e retratam comunidades isoladas geograficamente com culturas muito distantes da sociedade moderna (*ibidem*). Essas coletividades geralmente possuem um comportamento calcado em superstições, folclores e crenças pertencentes exclusivamente a esse grupo tais como sacrifícios de solstício, rituais de sangue, astrologia e magia Wicca³.

Entretanto, tais leituras sobre este subgênero estão diretamente atreladas aos primeiros filmes considerados como *folk horror*, desenvolvidos sob a cultura e geografia da Grã-Bretanha: *Witchfinder General* (Michael Reeves, 1968), *The Blood on Satan's Claw* (Piers Haggard, 1971) e *The Wicker Man* (Robin Hardy, 1973). Estes três, chamados por alguns teóricos como *Trindade Profana*, deram início ao que se identificou como a primeira onda do subgênero, contando com mais 14 projetos audiovisuais (entre filmes e séries) que marcam o período de 1968 a 1979 (Keetley, 2020). Após um grande intervalo, a segunda onda do subgênero inicia em 2008, seguindo em duas direções: “para frente, moldando novas encarnações, bem como para trás, revisitando e retrabalhando os textos de terror folclóricos definidores do final dos anos 1960 e 1970” (Keetley, 2020, tradução nossa⁴).

No caso *The Wicker Man*, os produtores contam como o filme foi um produto complexo de se construir. Com o orçamento de 800 mil dólares, o longa contou com a participação gratuita do astro da Hammer Films Christopher Lee que, naquele momento, desejava se desvincular da imagem do personagem Drácula, que vinha representando frequentemente. A obra, que foi filmada no final do outono e início do inverno, também contou com a presença de atores prestigiados do momento: Ingrid Pitt como a bibliotecária, Britt Ekland no papel de Willow e Edward Woodward, como protagonista. O pouco orçamento não permitiu a contratação de outros personagens relevantes para a trama, fazendo com que a produção adaptasse os moradores da região como figurantes. O roteiro do longa metragem baseou-se no livro do autor britânico David Pinner, chamado *Ritual* (1967), no qual também um policial recebe um falso chamado de desaparecimento de uma garota

³ Religião neopagã, característica da Europa Ocidental e anterior ao Cristianismo, que cultua o feminino como divindade.

⁴ No original “... forward, shaping new incarnations, as well as backward, revisiting and reworking the defining folk horror texts from the late 1960s and 1970s.”

no entorno da região da Cornualha, porém o diretor Robin Hardy e o roteirista Antony Shaffer se afastaram da premissa literária adicionando alguns materiais que vinham pesquisando para compor o cenário e a proposta perfeita para um filme diferente do que a Hammer vinha fazendo até então: neopaganismo e religião *wicca*.

Segundo Shaffer descreve no documentário *The Wicker Man Enigma* (David Gregory, 2001), há algum tempo estava cansado dos mesmos produtos filmicos de horror realizados para cinema e, junto com Hardy, tinha interesse em explorar novos enredos - especialmente ligados a sacrifícios e a histórias detetivescas. Assim surge o desejo em atribuir o mistério do filme ao que é chamado por Hardy de “Antiga Religião” e que faz referência direta ao druidismo. Para Johnni Langer e Luciana de Campos, autores do artigo *The Wicker Man: reflexões sobre a wicca e o neo-paganismo*, o filme usa referências diretas do folclore britânico, tais quais: festivais de maio (festas da fertilidade apresentado logo no início da obra); o *Maypole* (dança em torno do mastro fálico para promover fertilidade); a Saturnália Romana (festa na qual a ordem é subvertida e um “bobo” é eleito como rei por um dia até que seja sacrificado); o homem verde (desenho ou escultura que remete a divindade vegetal), dentre outros que são reconhecidos como traços da cultura Celta (2007, p.4). Segundo os autores, vários desses elementos do folclore britânico de origem medieval são frequentemente lembrados nas ilhas britânicas relacionados a uma perspectiva de neopaganismo que busca reconectar os sujeitos com as tradições pré-cristãs locais (2007, p.1). Além dos elementos da cultura Celta destacados acima, os autores também observam a existência de elementos da cultura *wicca* como o culto a natureza, ao deus *chifrudo* e a deusa mãe e essa relação se dá uma vez que a Grã-Bretanha é o berço do movimento.

Com *Witchfinder General*, a dinâmica é diferente pois está calcada em personagens da história britânica: o famoso Matthew Hopkins que foi um violento caçador de bruxas durante o período da Guerra Civil Inglesa (1642-1649). No longa-metragem, General Hopkins (Vicent Price), a serviço do parlamento britânico, percorre várias províncias britânicas ao lado de seu parceiro John Stearne (Robert Russell) no combate a entidades maléficas. Hopkins e Stearne, então, cavalam pela região de East Anglia perseguindo superstições do povo do campo, julgando e executando de maneira violenta os camponeses com atos de conduta divergente.

Na história, Hopkins e Stearne chegam a um vilarejo procurando para verificar o comportamento de um padre local. Quando o padre começa a sofrer com a tortura dos caçadores de bruxas, sua sobrinha intervém pela vida do padre e isso a transforma em mais uma vítima do General. A narrativa, então, vai se desenvolver em torno da violência física que remete a memória das caças às bruxas, com violências sádicas que culminam com execuções na forca ou na fogueira.

Para Howard David Ingham, autor do livro *We don't go back: A watcher's guide to Folk Horror* (2018), *Witchfinder General* se aproxima muito mais de um estudo sobre o que o mal pode fazer com alguém. O autor destaca que o filme adiciona muitas camadas de irrealidade, que passam pela idade de Hopkins e sua forma de morrer (que no filme é por meio de um golpe de machado dado por uma de suas vítimas) até a ausência de dados que comprovem uma continuação de caça as bruxas na Inglaterra após a década de 1590 (*ibidem*). Entretanto, ainda para Ingham (2018, p.28) “o longa-metragem explora a superstição como perigo eminente, dormente, nas comunidades isoladas do poder do Rei e do parlamento” e, é esse desequilíbrio que aproxima *Witchfinder General* com os dois outros filmes: a ausência de um mal palpável, mas sobretudo humano.

O último filme da Trindade Profana é *Blood on Satan's Claw* que, segundo seu diretor Piers Haggard, foi deliberadamente pensado para ser um folk horror. Em uma entrevista, o roteirista do filme Robert Wynne-Simmons afirmou que:

[...] o tema central do filme é a eliminação das antigas religiões. Não pelo cristianismo, mas pela crença ateuista de que todas as coisas devem ser bloqueadas de se instalarem na mente. Portanto, o juiz representa o iluminismo obstinado, que diz: 'Não deixem essas coisas esconderem em cantos escuros. Tragam-nas para a luz do dia e eliminem-nas' (Sodré, 2021).

Ambientado no início do século 18, o longa-metragem começa contando sobre um camponês que vive numa comunidade isolada e encontra, acidentalmente, uma caveira deformada com um olho preservado na órbita. A partir desse episódio, pessoas começam a desaparecer enquanto uma espécie de culto começa a surgir no interior da floresta desta comunidade com a intenção de devolver a vida ao dono da caveira: o demônio Behemoth. Somos apresentados, então, a alguns personagens importantes como Peter (Simon Williams) e sua noiva Rosalind (Tamara Ustinov) que serão atacados por uma garra peluda ao longo de uma noite; também conhecemos Angel Blake (Linda Hayden) a líder do culto satânico e mente perversa por trás das mortes no vilarejo, além de Cathy Vespers (Wendy Padbury) que teve um morte lenta em sacrifício ao demônio Begemoth depois de uma longa cena de estupro na qual demais integrantes do culto assistem extasiados sua morte pelas mãos de Angel.

Uma das características interessantes do filme – para além das escolhas de representação do satânico e da luta entre religiões –, dá-se na esfera da paisagem. Haggard, que cresceu em uma fazenda, apresenta o campo como um sujeito em relação aos demais personagens na medida em que a escala da paisagem aumenta a tensão sobre os moradores da isolada comunidade: em determinada cena, a câmera está colocada num sulco dentro da terra e capta, em contra-plongée,

o diálogo entre os personagens, numa visão que pressupõe algo adormecido no chão. A presença de ruínas na floresta também expõe a força da natureza como opositiva a presença humana: ela invade e retoma, com seus poderes ocultos, o que sempre lhe pertenceu. E assim, tanto Piers quanto Reeves (*Witchfinder General*) e Hardy (*The Wicker Man*) vão construindo imaginários que seriam congregados debaixo do mote que hoje se identifica como *folk horror* britânico.

A partir desse ponto, é pertinente questionar: como o folclore se configura nos filmes de horror? Para Adam Scovell, autor do livro *Folk Horror: Hours Dreadful and Things Strange* (2017, p. 15), “o elemento do *folk* nas narrativas está ligado com a cultura do próprio gênero de horror que se baseia em folclores como lobisomens, vampiros, múmias amaldiçoadas e uma infinidade de outras coisas invisíveis para contar suas histórias”. Contudo, os filmes que seguiram na esteira da Trindade Profana apresentam uma estética e narrativa muito particulares, normalmente conhecidas pela sua localização rural (*ibidem*). O autor identifica, então, algumas ideias formais recorrentes no *folk horror*: 1) a obra pode usar de folclore para sugestionar um senso de secreto para propósitos desconhecidos ou horríveis; 2) a obra pode expor um choque entre uma cultura moderna e os mistérios de uma cultura rural, por meio de parâmetros sociais; 3) a obra pode criar seu próprio imaginário folclórico por meio de suposições populares existentes.

Independente da forma como o filme tensionará o folclore, Scovell aponta que ele recorrentemente o fará a partir de um conjunto de traços narrativos com consequências interligadas, as quais chamou de *Folk Horror Chain*⁵. Dentro dessa cadeia, o autor identifica elos cruciais que destacam o subgênero de demais produções dentro do horror, sendo o primeiro deles a *paisagem*, o segundo o *isolamento* e o terceiro o *acontecimento* (2017, p.26). De acordo com Scovell (*ibidem*, p. 29), “a paisagem no filme de *folk horror* atua diretamente na identidade social e moral dos seus habitantes”. Segundo James Thurgill, autor do artigo *A fear of the folk: On topophobia and the new horror of rural landscapes* (2020, p.34), “os espaços rurais são lidos como problemáticos e se encontram dentro de um imaginário de ameaça em sua essência”. Isto se dá, principalmente, porque o horror folclórico compreende que o espaço, somado ao fator isolamento, colabora para alienar as comunidades rurais, determinando um contexto de ameaça espiritual e física (*ibidem*). Scovell destaca que “a geografia corrobora para o isolamento, e este último, para a interrupção do progresso social da comunidade retratada no filme” (2017, p. 30). Somado a esses dois elos, o “acontecimento encerra a narrativa permeada de imaginários folclóricos: sangue, sacrifício e cultos como rituais de troca de uma sociedade arcaica” (Thurgill, 2020, p. 43).

⁵ Em tradução livre, Cadeia do Terror Folclórico.

Entretanto, estabelecer uma origem folclórica para desenvolvimento dos filmes não é simples. Para Keetley (2017, p.24), “as definições do horror popular surgiram quase que exclusivamente no contexto do *folk horror* britânico”; logo, o mesmo modelo, em outras tradições nacionais, não se encaixará. Scovell (*ibidem*, p. 18) aponta que “o nascimento do *folk horror* britânico está intimamente ligado ao movimento de contracultura durante os anos 1960”. Ainda assim, o autor também destaca que não existe uma marca definidora do subgênero: cada país tem seu próprio “folk” e assim terá também suas próprias convenções sobre o *folk horror*.

Consequentemente, é imprescindível compreender o que é o folclore brasileiro. Importante autor e teórico da história negra, Clóvis Moura afirma que “o povo negro, durante e após o processo de escravização, passou por um significativo regime de desarticulação do seu mundo religioso através de métodos catequistas e sincréticos” (1989, p. 34). Isso se deu porque a cultura portuguesa foi imposta como a única conhecedora do sobrenatural, que poderia, de igual forma, explicar o mundo natural, transformando qualquer cultura adjacente em animista e fetichista – logo, primitivas (*ibidem*). A vista disso, o autor destaca:

A mesma coisa aconteceu com seus instrumentos rituais, que passaram a ser instrumentos típicos, com suas manifestações musicais, sua música, indumentária africana, a cozinha sagrada dos candomblés. Tudo isso passou a ser simplesmente folclore. E com isso, subalternizou-se o mundo cultural dos africanos e seus descendentes (Moura, 1989, p. 35).

O mesmo movimento se deu com os índios, em relação aos quais Moura indica que a apagamento da cultura aconteceu em dois momentos: o primeiro com a fase genocida de invasão, morte e devastação de suas terras e, a seguir, com a catequese, a destruição das suas religiões. O autor ainda destaca que, além da demonização das culturas afro, o processo colonizatório brasileiro inclui o apagamento dos saberes de diversos povos da diáspora e a proibição dos seus ritos, do uso das línguas originárias, legando a esses povos a marginalidade na elaboração da cultura nacional (Moura, 1994).

Vale a pena ressaltar que as mais diversas perspectivas a respeito do folclore brasileiro já foram discutidas por inúmeros estudiosos tanto do campo da antropologia cultural quanto de outras áreas de atuação das ciências humanas e biológicas. E, mesmo diante da dificuldade de determinar uma metodologia para estudar o folclore, alguns teóricos identificavam o quanto a definição de folclore estabelecia um ambiente de separação entre dois mundos: o que se reconhece enquanto moderno e o que é visto e catalogado como cultura do atraso, tal qual Florestan Fernandes, quando descreve que:

O folclore, como forma de conhecimento “científico”, é uma das mais audaciosas aventuras do século XIX. Ele nasceu de uma necessidade da filosofia positiva de Augusto Comte e do evolucionismo inglês de Darwin e Hebert Spencer; e, também, de uma necessidade histórica da burguesia. Pois ele se propõe um problema essencialmente prático: determinar o conhecimento peculiar ao *povo*, através dos elementos materiais que constituíam sua *cultura* (2020, p. 39).

Dessa forma, destaca-se o caráter não apenas positivista de separação entre o que é considerado ciência pelas elites e todo excedente como práticas populares, como também corrobora a condição do folclore como espaço de segregação. Para Jeferson Santos da Silva, autor da tese *O que restou é folclore: o negro na historiografia alagoana* (2014, p. 61), “o objeto de estudo do folclore é essencialmente a base da pirâmide social, as classes menos abastadas que, no cenário da sociedade brasileira pós-colonial, são essencialmente negros e indígenas”. Ainda nesta relação de alteridade, Edison Carneiro escancara o desinteresse em aprofundar conhecimento nas raízes das culturas negras escravizadas no Brasil que tinham como única perspectiva de estudo o âmbito religioso.

Naturalmente, a esses povos se deve uma série de superstições em torno de Iemanjá, deusa da água, que faziam parte das suas crenças, mas a voga popular da mãe-d'água *africana* não é obra sua. E já são folclóricos, sem dúvida, o traje cerimonial de filha-de-santo, a “baiana”, a pulseira de balangandãs etc., que na verdade eram vestimentas, costumes e ornatos cotidianos, que só assumiram caráter folclórico devido à situação especial em que aqui se encontraram os seus portadores (Carneiro, 1957, p. 67).

Enquanto Arthur Ramos dedicou mais de um livro aos estudos das religiões de matriz africana no âmbito do fato folclórico, Carneiro deixou claro que considerava tal abordagem um absurdo que tem força em concepções intelectuais eruditas (1957, p. 67-68). Para o etnólogo, as religiões de matriz africana vigentes no Brasil possuíam a força e a coesão de qualquer outra religião professada na sociedade brasileira. Se outros teóricos não se importavam com as origens dos componentes do folclore, Carneiro se preocupou em rastrear o caminho que alguns costumes cristalizados na cultura brasileira fizeram desde o começo: mesmo na deficiência da documentação oficial a respeito do tráfico de escravizados tendo sido destruída, o etnólogo descreve que os maiores grupos de africanos trazidos ao Brasil eram de nagôs e jejes (origem da maioria das religiões afro-brasileiras), haussás, tapas, minas, mandês, angolas, congos, benguelas, monjolos, moçambiques – que foram definidos em dois grandes grupos de Sudaneses e Bantos (1957, p.65). Desses grupos, derivam-se várias das práticas amplamente reverenciadas hoje dentro da nossa cultura: dos angolas vieram as rodas de samba, o *semba* (samba de umbigada) e a capoeira; dos

congós derivaram as congadas e os maracatus (*ibidem*, p. 70-72). Importante ressaltar aqui o quanto essas culturas mudaram e foram mudadas ao longo do tempo. Em uma descrição que Carneiro faz da congada, ele afirma que:

Este auto representaria um acontecimento histórico, a embaixada da rainha Ginga Bândi aos portugueses. Esse caráter de reivindicação da congada já está, porém, muito mascarado, muito diluído, e às vezes mesmo completamente esquecido, em consequência da fusão que em certos pontos se deu entre a embaixada e o cortejo do rei do Congo. Assim, já não se trata de uma luta do povo congus contra os portugueses, mas de uma luta intertribal, da rainha Ginga contra o rei Cariongo, da rainha de Angola contra o rei do Congo. [...] Das congadas que ainda se realizam em São Paulo, Minas Gerais e Rio Grande do Sul, pode-se dizer que são restos das congadas primitivas. E esta degradação deve ter sido grandemente estimulada pela inclusão, no folguedo, do cortejo dos reis do Congo. Sob a escravidão, a polícia criou o costume de eleger governadores e juizes de *nação*, responsáveis pelo bom comportamento dos escravos, e acima destes instituiu os reis do Congo, coroados em cerimônias de que partilhava a Igreja Católica. Era para levá-los à coroação na igreja que se organizavam esses préstitos. Instrumento de sujeição dos negros à sociedade oficial, essa festa modificou completamente o panorama das congadas, transformando-as, de reivindicação nacional, em simples diversão ao gosto dos escravocratas (Carneiro, 1957, p. 72).

Com base na perspectiva de Moura e do princípio do folclore brasileiro ancorado no processo de subordinação do saber, parte do horror folclórico no Brasil poderia ser descrita, então, a partir de três longas-metragens selecionados para esta análise que tem como enfoque um universo fantástico calcado no período escravagista. São eles: *O diabo mora aqui* (2015, Dante Vescio, Rodrigo Gasparini), *O Juízo* (2019, Andruca Waddington) e *O nó do diabo* (2017, Ramon Porto Mota, Jhésus Tribuzi, Ian Abé, Gabriel Martins). O primeiro dos filmes selecionados conta a história de quatro jovens de classe média, brancos, que decidem passar uma noite em um casarão colonial da família de um deles. Ao chegarem ao local, descobrem que existe uma lenda envolvendo a casa e um ritual de aprisionamento do espírito do Barão que foi dono do lugar. Morto em emboscada pelos negros escravos por ser extremamente cruel, a cerimônia para manter o espírito preso é realizada de tempos em tempos pelos descendentes dos escravos da fazenda para conter a força vingativa da assombração.



Figura 1 - Cena do filme *O Diabo Mora Aqui*. Fonte: Captura de tela realizada pela autora.

O segundo filme, *O Juízo*, narra a história de uma família de classe média que se isola no casarão colonial dos seus antepassados a fim de cuidar do alcoolismo do patriarca. Quando o único filho do casal começa a ter delírios e a se perder na propriedade, o pai encontra uma ferramenta de garimpo perdida numa cachoeira que pertenceu a um dos escravos de seu avô. Em seguida, a inesperada visita de um desconhecido que se diz dono do instrumento e de uma dívida coloca a família em uma situação de vulnerabilidade quando o débito cobrado é a vida do único herdeiro.



Figura 2 - cena do filme *O Juízo*. Fonte: Captura de tela realizada pela autora.

O terceiro filme desta análise é *O Nó do Diabo* e relata, por meio de cinco histórias ao longo de dois séculos, os horrores da escravidão vividos numa fazenda canavieira. Fazendo uma retrospectiva dos eventos assombrosos que aconteciam dentro da propriedade da Família Vieira, cada conto de horror aborda a vivência de pessoa negras – escravas e livres – quando ligadas de alguma maneira ao engenho. A primeira história é ambientada em 2018 e conta a história de Cristian que trabalha como caseiro para a família Vieira no antigo engenho onde os demais contos são apresentados. O trabalho de Cristian é manter as cercas de pé e impedir o avanço do bairro periférico que está instalado ao redor da propriedade. A segunda narrativa volta ao ano de 1987 no mesmo lugar – o engenho – para contar da experiência de Sebastião e Joana, jovens negros e trabalhadores

que chegam ao casarão em busca de emprego. A terceira história apresenta as irmãs gêmeas Cissa e Maria, no ano de 1921, e que são tratadas como escravas no engenho dos Vieira, sendo submetidas a diversas formas de abuso e humilhações. O penúltimo conto apresenta Joaquim, em 1871, e conta a respeito de sua fuga do engenho depois de perder a esposa; carregando seu filho natimorto, Joaquim vaga pela região a procura de um quilombo nas proximidades. A última história se passa em 1818, quando um grupo de quilombolas precisa se abrigar num antigo cemitério de escravizados da perseguição de capatazes. Para este texto, apenas o primeiro conto será usado.



Figura 3 - cena do filme *O Nó do Diabo*. Fonte: Captura de tela realizada pela autora.

Cada um dos filmes faz uso de crenças dos povos negros de maneiras distintas a fim de trazer a escravidão (e suas consequências) para dentro das narrativas com sentido horrífico, emulando a vingança dos antepassados negros e escravos. Dessa forma, abordando um tipo de cultura transformada em folclore pelo colonialismo, estes longas metragens optam por conversar com o mundo moderno transferindo a punição dos escravos para uma classe média alienada que retorna para as casas senhoriais - em espaços rurais e isolados – que antes abrigaram e protegeram seus patrões até agora: no reencontro com o passado.

Fantasmas, memória e vingança no *folk horror* brasileiro

Tal como mencionado anteriormente, o *folk horror* enquanto subgênero “procura tensionar o passado como um trauma paranoico, trazendo para o centro da discussão o desconfortável e o medo” (Scovell, 2017, p. 26). Entretanto, o faz dentro das dinâmicas de um gênero largamente estabelecido e com convenções visuais e narrativas muito particulares fabricadas em Hollywood e em alguns países europeus. No caso dos filmes precursores do subgênero – a Trindade Profana –, a estética aplicada se desenvolve em torno do paganismo e dos signos evocados pelo receio cristão de ser afetado pelas religiões pagãs. Já no cinema brasileiro, a mesma fórmula não cabe e precisa ser remodelada para uma esfera de maior afeto. Durante algum tempo, o cinema de horror brasileiro

adaptou as temáticas e estéticas estrangeiras para suas telas passando por muitos recortes e encontros com outros gêneros (Cánepa, 2018). Para Laura Canepa, autora da tese *Medo de quê: uma história do horror nos filmes brasileiros*, o filme de horror no Brasil se firma com desenvoltura a partir dos anos 1970, sofrendo o baque do fim da Embrafilme nos anos 1980 e retorna com novas temáticas a partir dos anos 2000 (*ibidem*). Todo esse percurso ajuda a construir narrativas mais sólidas e calcadas em discussões próprias, não apenas espelhadas nas produções internacionais.

Gabriel Eljaiek-Rodríguez, autor do livro *The Migration and Politics of Monsters in Latin America Cinema*, destaca que esse processo de ruptura e remodelação da produção de horror latino-americana se dá, especialmente, dentro de uma dimensão política de antropofagismo na qual “o brasileiro – ou latino-americano – como canibal devora o que lhe é imposto e acaba regurgitando um novo produto, elementos da cultura imposta processada por seus próprios sistemas internos” (2018, p.6, tradução nossa⁶). Para o autor, como todo o processo de colonização da América Latina se dá a partir de um pensamento medieval no qual os nativos são vistos como monstruosos por não pertencerem à mesma cultura dos europeus, o cinema de horror latino devolve esse olhar costurando suas próprias deformidades e impregnando a narrativa de identidade (*ibidem*, p. 5).

Usando adequadamente a linguagem do colonizador (entre muitas outras de suas ferramentas), a antropofagia cultural latino-americana é capaz de devorar discursos e produtos culturais europeus e norte-americanos, produzindo suas próprias versões “bárbaras” – que substituem as antigas. (...) Diretores de cinema de diferentes países do continente migram metáforas de terror para a América Latina, criando híbridos de horror cinematográfico que servem a um propósito político adicional de recuperar e transformar a monstruosidade como uma forma de reescrita histórica (Eljaiek-Rodríguez, 2018, p.8-9, tradução nossa⁷).

Da mesma forma, os filmes selecionados para esta análise preliminar sobre o *folk horror* brasileiro apresentam alguns dos elementos formais do cinema de horror, mas atrelando histórias e vivências que foram transformadas em mitos e lendas pelo processo colonizatório no Brasil. Estética e narrativamente, os longas exploram um recurso frequente nos filmes de horror: o fantasma. Em *O Diabo Mora Aqui*, duas monstruosidades disputam o direito de existir: o Barão do Mel que assombra o casarão e o guardião do ritual de aprisionamento – que morreu há muitos anos e precisa ser ressuscitado para realizar o rito.

⁶ “The Brazilian — or Latin America — as cannibal devours what is imposed and eventually regurgitates a new product, elements of the imposed culture processed by its own internal systems.”

⁷ “Using appropriately the language of the colonizer (among many others of its tools), Latin American cultural anthropophagy is capable of devouring European and North American discourses and cultural products, producing its own “barbarian” versions that replace the old ones. (...) Film directors from different countries in the continent migrate horror tropes to Latin America, creating cinematographic horror hybrids that serve a further political purpose of reclaiming and transforming the monstrosity as a form of historical rewriting”.

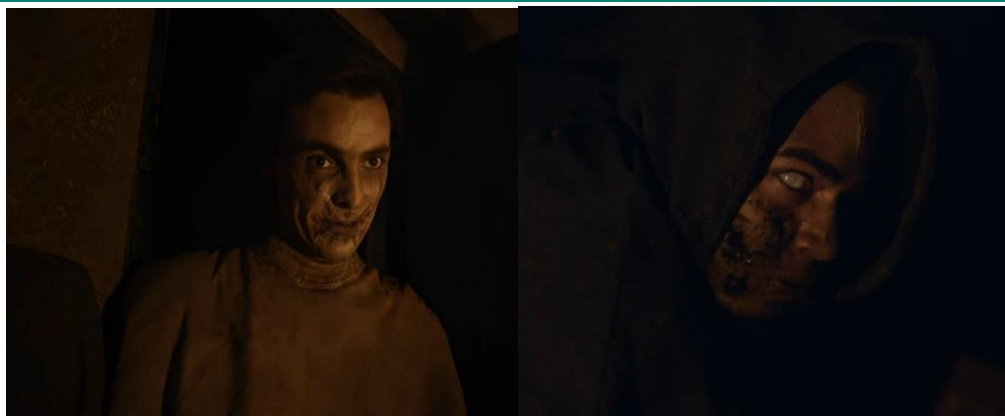


Figura 4 - A esquerda: o Barão do Mel; A direita: o escravo Bento. Fonte: Captura de tela realizada pela autora.

A princípio, o filme trata a história que envolve a casa como uma lenda, algo que a família proprietária da fazenda nunca acreditou. O personagem de Apolo (Pedro Carvalho), herdeiro do casarão, narra para os amigos como um bebê foi usado para conter o espírito do Barão do Mel no porão preso a um prego. Em determinado ponto da história, outro jovem, Jorge (Diego Goullart) afirma “Isso é só uma brisa. Só uma historinha que o caseiro contava toda vez que a gente vinha para cá”, enquanto Apolo confirma que o relato é real. Em outro lugar e momento do mesmo dia, dois jovens negros, Luciano (Felipe Frazão) e Sebastião (Pedro Caetano), ressuscitam o corpo de Bento (Sidney Santiago) – escravo morto violentamente pelo Barão do Mel (Ivo Muller) – para realizar, mais uma vez, a cerimônia que garante a detenção do fantasma na casa. A medida em que a narrativa se desenvolve, o espectador descobre que Apolo sempre ouviu o chamado do Barão para ser libertado acreditando ser do bebê e que por isso reuniu os amigos: para libertar o espírito que considera inocente.

Uma das características interessantes do filme é como ele retrata a distorção cultural do ritual feito na casa: os descendentes do escravo Bento cantam em frente às velas e às guias de proteção características das liturgias da umbanda para acordar o morto ao mesmo tempo em que Apolo desenha um pentagrama no chão no porão da casa, em torno do prego.



Figura 5 – À esquerda: o ritual para ressuscitar Bento; à direita: o pentagrama desenhado por Apolo. Fonte: Captura de tela realizada pela autora.

Apolo programou a viagem dos amigos para o mesmo dia em que os descendentes de Bento têm a obrigação de renovar a cerimônia de aprisionamento do Barão do Mel e o fez única e exclusivamente porque deseja libertar o bebê – a quem ouviu chamar por socorro durante sua adolescência. Contudo, não conhece a cerimônia, não partilha das mesmas crenças e não está a par da história inteira: libertando o bebê, liberta-se também o próprio Barão. Jorge e Apolo cresceram ouvindo a história do Barão, porém Jorge compreende a narrativa como mito feito para assustar crianças. Escapa aos jovens as dinâmicas próprias de uma religião que não diga respeito a seus corpos e suas memórias. E, assim, um conto é só um conto de terror até que se possa ouvir o chamado de um homem branco: o fantasma do Barão deseja se vingar.

Vingança e sobrenatural também são o tema do outro filme dessa análise, *O Juízo*. O longa inicia contando eventos de outro século, quando um homem e sua filha pedem abrigo em um casarão colonial, ainda nos tempos da escravidão. Esse homem, Couraça (Criolo) oferta ao dono da propriedade um diamante em troca do pernoite na casa e de comida para sua filha. O proprietário da casa fica com a pedra, mas aciona a polícia local argumentando que o diamante só poderia ser obra de roubo. Ao fim do flashback, tanto o pai quanto a filha são mortos pela polícia e somos inseridos no tempo presente do filme.



Figura 6 - Couraça (Criolo) entrega diamante a fazendeiro. Fonte: Captura de tela realizada pela autora.

De volta à fazenda, Augusto (Felipe Camargo) e sua família lidam com o que sobrou do casarão malcuidado devido ao abandono e a falência dos negócios. Quando seu filho Marinho (Joaquim Waddington) encontra o fantasma da filha de Couraça, Ana (Kênia Barbara), pela primeira vez recebe da jovem um pequeno diamante. Ao retirar a pedra das mãos do filho, Augusto se assusta e procura um ourives na cidade que confirma que a pedra que tem é um diamante real e que o evento que aconteceu com seu filho já havia acontecido com ele mesmo anos antes, quando era criança. Essa informação vai culminar numa obsessão de Augusto sobre um tesouro de pedras preciosas escondidas na cachoeira da propriedade.

Não demora muito para que Augusto comece a receber a visita do fantasma de Couraça que diz estar procurando uma ferramenta de garimpo sua e em outra oportunidade oferecendo presentes. Augusto também descobre que seu pai tinha alucinações com um homem de feição parecida a de Couraça e de sua filha Ana. Numa madrugada, Couraça e Augusto conversam e enquanto bebem o visitante avisa que “Essa casa me deve uma alma. Você sabe.” E depois do protesto do morador, Couraça continua: “Mas uma parte de você sabe... a parte do seu sangue que me traiu. Um brinde a covardia!” e então propõe que Augusto sacrifique seu filho em troca de conseguir os diamantes que tanto procura na cachoeira.



Figura 7 - Couraça e Augusto conversam sobre a dívida da família. Fonte: Captura de tela realizada pela autora.

Em *O Juízo*, o fantasma de Couraça cobra a traição que sofreu no passado das gerações subsequentes a do avô de Augusto. Revela que Augusto deveria ter morrido quando criança para que a dívida fosse quitada, mas que seu avô o protegeu. Agora, cabe a Augusto entregar Marinho, seu único filho, herdar os diamantes e saldar o débito com os espíritos traídos que habitam a fazenda.

Tanto em *O Diabo Mora Aqui* quanto em *O Juízo*, os terrores da escravidão são evocados em um sentido vingativo e catártico direcionado a uma família ou grupo específico. Diferentemente, em *O Nó do Diabo* um antigo engenho situado nos arredores de uma comunidade pobre, e majoritariamente negra, representa o próprio fantasma. Com vislumbres do que é e do que foi a propriedade, o longa-metragem se divide em cinco histórias que contam acontecimentos retroativos do lugar, a começar pelo episódio do caseiro Cristian (Tavinho Teixeira) que é contratado pela Família Vieira para proteger a propriedade do avanço do bairro periférico. Uma das primeiras cenas do filme, Cristian observa a comunidade de fora da fazenda e, no que avista um despacho no canto da rua, destrói o prato e as velas do trabalho.



Figura 8 - O caseiro Cristian destrói um despacho. Fonte: Captura de tela realizada pela autora.

Para esta análise, será usado somente o primeiro capítulo, a fim de compreender o impacto dos processos de escravização na contemporaneidade. Como cada capítulo possui contos independentes se faz necessário muito mais tempo hábil para pormenorizar a potência que esse filme possui em sua completude.

Ainda neste primeiro episódio, Cristian é muito agressivo e violento com os moradores do bairro mesmo sem motivo. Determinado trecho, o caseiro mata um casal de evangélicos, a quem pede ajuda para consertar seu carro. Mesmo sentindo prazer na violência, Cristian não consegue dormir no casarão, tendo pesadelos recorrentes e acordando de supetão com frequência.

26



Figura 9 - Moradores da favela vizinha na mira de Cristian. Fonte: Captura de tela realizada pela autora.

O capítulo evidencia que a única figura que Cristian é capaz de respeitar é o patrão, Sr. Vieira (Fernando Teixeira) e todos os demais, crianças, adolescentes e velhos ao redor da fazenda são tão insignificantes ao ponto de serem resumidos a problemas numa conversa com o proprietário da fazenda. Quando o casarão vira palco de uma festa adolescente, o caseiro promove um massacre matando um por um dos jovens que fogem desesperados pelos cômodos. A sequência da morte dos jovens é feita com alguns tipos de transição, todavia se destaca o uso da sobreposição das imagens dos corpos, da arma, do rosto de Cristian criando uma relação entre o caseiro e a própria morte.



Figura 10 - Transição feita na cena da chacina no casarão. Fonte: Captura de tela realizada pela autora.

Um outro elemento crucial é a presença da casa nas cenas. Numa sequência em específico, depois de um pesadelo, Cristian decide sair de carro, liga o rádio e não consegue sintonizar em nenhum canal. À medida em que o ruído do rádio sobe, a cena corta para um plano da casa, iluminado pelos faróis do carro sugestionando a influência que a própria casa tem no comportamento do caseiro. Mais tarde, na mesma noite, Cristian retorna para a propriedade com dois corpos na mala a fim de escondê-los no terreno. Sob a luz dos faróis do carro, o casarão parece assistir o enterro soturno das vítimas do caseiro enquanto de fundo sobe uma trilha sonora inquietante.

Na última cena deste capítulo, Cristian parte para uma caçada a noite no mato procurando intrusos no terreno, quando começa a ver sombras de pessoas correndo. Sons de vozes e vultos que correm como que fugindo se aproximam da casa e o caseiro os persegue, atirando em diversas direções. Quando adentra o casarão, o corre-corre se intensifica e Cristian atira indiscriminadamente para qualquer lugar em que sua arma aponte. O mal presente na casa, parece zombar da sua tentativa de atacar, mas também revela (com a montagem) o rosto de uma pessoa negra ao som de cada tiro que o caseiro dá. Sons de risos se intensificam, enquanto Cristian não consegue achar os invasores, até que a lanterna presa na arma cai e o caseiro aponta e atira na direção de sua própria sombra.

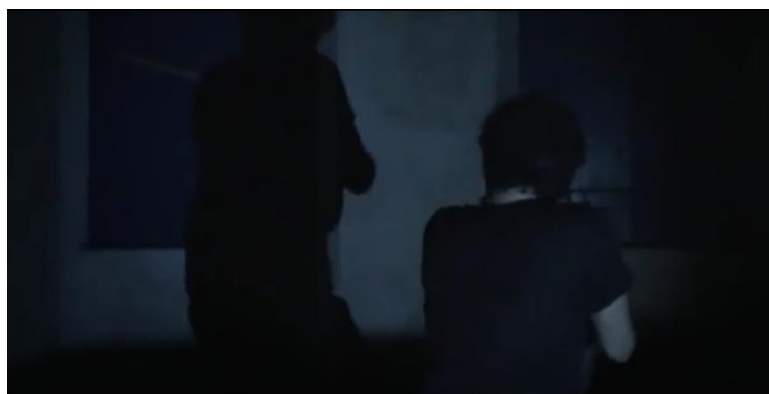


Figura 11 - Cristian, descontrolado, atira na própria sombra. Fonte: Captura de tela realizada pela autora.

Nos três filmes, vingança e sobrenatural estão atrelados. O horror se manifesta na figura do fantasma, que traz a dívida com o passado de volta à vida, de volta para as relações no tempo presente. Estes mesmos fantasmas são despertados pelos visitantes, herdeiros, empregados que desconhecem os eventos transcorrido no lugar. As assombrações são humanas, mas também são os próprios imóveis com as piores histórias e vivências presas em suas paredes, numa ligação intrínseca entre as casas coloniais e as violências cometidas durante o período escravagista e depois.

Desta forma, os filmes evidenciam uma crucial diferença no âmbito do *folk horror*, enquanto subgênero pactuado no território britânico: ao passo que a Trindade Profana estabelece suas comunidades e histórias paralelamente a sociedade urbana, as obras nacionais citadas precisam evocar memórias devido ao processo de subalternização e marginalização que sufocaram crenças e as existências negras na sociedade brasileira. Na mesma medida em que fantasmas e memórias são convocados como ferramentas dessa vingança secular, algumas características narrativas vão sendo remodeladas – tais como a presença da casa, que sempre foi destaque do gótico no cinema de horror – reiterando a dinâmica antropofágica do cinema brasileiro.

Considerações Finais

Além de se identificarem dentro do gênero de horror, os três filmes têm em comum dois elementos da *Folk Horror Chain* de Scovell: a ruralidade e o acontecimento/sacrifício. Todas as histórias se passam em regiões afastadas das metrópoles e demandam algum tipo de perda no final do filme. Entretanto, se as duas partes dessa cadeia ajudam inserir os filmes no subgênero *folk horror*, também não são suficientes para compreender o todo que é o folclore brasileiro aqui investigado. O terceiro pilar da Cadeia de Scovell, a paisagem, que nos filmes britânicos de *folk horror* são importantes na construção da identidade moral dos personagens, nestes filmes brasileiros falta. Nos longas analisados, a paisagem importa menos do que o casarão onde os personagens se hospedam e tem menos impacto narrativo do que o imóvel.

Os filmes expostos nesta análise trazem fantasmas de uma memória dolorosa para punir a todos que foram responsáveis ou que se beneficiaram das atrocidades decorridas dos tempos coloniais. Ademais, o processo de retorno dos fantasmas e de punição se dá no campo místico das casas coloniais, nas quais as próprias casas possuem uma participação ou acolhem os ritos e a presença das entidades. Afasta-se, e muito, as premissas destes filmes brasileiros das propostas de outros produtos do mesmo gênero.

Assim, esta análise preliminar do *folk horror* no Brasil compreende que, mesmo que se assuma que estes filmes tratam de folclore por abordarem crenças e lendas místicas dos povos negros como um lugar do sobrenatural ou inexplicável, ainda o fazem numa lógica narrativa muito diferente das demais criações do cinema de horror, trazendo crenças e processos históricos únicos para catarse do filme, além de acessarem memórias que foram negligenciadas por muito tempo.

Referências

- Canepa, L. L. **Medo de quê?** Uma história do horror nos filmes brasileiros. 2008. 498p. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/285159>. Acesso em: 25 de setembro de 2021.
- Carneiro, E.A **sabedoria popular**. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1957, p. 65-87. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/ensaistas/11-textos-dos-autores/1448-edison-carneiro-o-folclore-do-negro>. Acesso em: 02 de agosto de 2023
- Cherry, B. **Horror**. New York: Routledge, 2009.
- Eljaiek-Rodríguez, G. **The migration and politics of Monsters in Latin America Cinema**. Londres: Palgrave Macmillan, 2018.
- Fernandes, F. **O folclore em questão**. 3º Ed. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2020.
- Gregory, D. **The Wicker Man Enigma**. YouTube, 21 de dez de 2018. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=7BIWZY7_B3k&t=2s. Acesso em 31 de julho de 2023.
- Ingham, H.D. **We don't go back: A watcher's guide to folk horror**. Swansea: Room 207 Press, 2018.
- Keetley, D. Introduction: Defining Horror. **Revenant Journal**. Falmouth, 2020. p. 1-32. Disponível em <http://www.revenantjournal.com/contents/introduction-defining-folk-horror-2> Acesso em 25 de setembro de 2021.
- Langer, J.; Campos, L. de. The Wicker Man: Reflexões sobre a wicca e o neo-paganismo. **Fênix – Revista de História e Estudos Culturais**, Uberlândia, v. 4, nº. 2, p. 1-21, abril/maio/junho. 2007.
- Moura, C. **A história do negro brasileiro**. São Paulo: Editora Ática, 1989.
- Moura, C. **Dialética racial do Brasil negro**. 1 Ed. São Paulo: Editora Anita, 1994.
- Silva, J. S. **O que restou é folclore: o negro na historiografia alagoana**. 2014. 119p. Tese (Doutorado em Ciências Sociais). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2014.
- Scovell, A. **Folk Horror: Hours Dreadful and Things Strange**. 1 Ed. Liverpool: Auteur Publishing, 2017.
- Sodré, M. O Estigma de Satanás, male gaze e as origens do folk horror. In: **Querido Clássico**. Rio Grande do Sul, 21 ago. 2021. Disponível em: <https://www.queridoclassico.com/2021/08/o-estigma-de-satanas.html>. Acesso em 29 jul. 2023.

A LESBIANIDADE NO CINEMA DISTÓPICO BRASILEIRO: PRIMEIROS AVISTAMENTOS¹

Carolina de Oliveira Silva²

Resumo: Este artigo pensa a lesbianidade nos filmes *Bacurau* (2019), *Medusa* (2021) e *Mato seco em chamas* (2022), partindo da hipótese de que tal recorte, entremeado às produções que flertam com a ficção científica no cinema brasileiro, pode promover diferentes elaborações sobre a “estraga-prazeres feminista” (Ahmed, 2020), que implica na figura de uma mulher capaz de incomodar e desestabilizar aqueles que estão a sua volta. Para tal, estabeleço um diálogo com autoras que versam sobre a (in)visibilidade lésbica no cinema (Brandão; Sousa, 2019) e as representações femininas na FC brasileira (Ginway, 2005) – usualmente identificadas a partir de suas dualidades. Assim, este trabalho pretende elaborar um primeiro esboço sobre essas personagens femininas da ficção distópica brasileira partindo um aprofundamento sobre as suas sexualidades dissidentes.

Palavras-chave: cinema brasileiro, lesbianidade, mulher, distopia, estrega-prazeres feminista.

THE LESBIANISM IN BRAZILIAN DYSTOPIAN CINEMA: FIRST SIGHTINGS

Abstract: This article looks at lesbianism in the films *Bacurau* (2019), *Medusa* (2021) and *Mato seco em chamas* (2022), based on the hypothesis that such a section, interspersed with productions that flirt with science fiction, can promote different elaborations on the “feminist killjoys” (Ahmed, 2020), which implies the figure of a woman capable of disturbing and destabilizing those around her. To this end, I establish a dialog with authors who deal with lesbian (in) visibility in cinema (Brandão; Sousa, 2019) and female representations in Brazilian SF (Ginway, 2005) – usually identified on the basis of their dualities. Thus, this work aims to draw up a first thought of these female characters in Brazilian dystopian fiction, starting with an in-depth study of their dissident sexualities.

Keywords: brazilian cinema, lesbianism, woman, dystopian, feminist killjoys.

Introdução

Este estudo nasceu da insatisfação diante do desenlace do filme *As filhas do fogo* (1978) de Walter Hugo Khouri, história que flerta com as narrativas góticas e a ficção-científica, apresentando personagens femininas lésbicas que, de maneira misteriosa, são engolidas pela natureza. Em *As filhas do fogo*, Diana (Paola Morra) recebe a visita de Ana (Rosina Malbouisson) que, um pouco

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

² Doutoranda do PPG em Multimeios da Universidade Estadual de Campinas, mestra em Comunicação Audiovisual pela Universidade Anhembi Morumbi (UAM) e bacharel em Comunicação Social RTV (UAM). É membro do Grupo de Pesquisa Genecine (Grupo de Estudos Sobre Gêneros Cinematográficos e Audiovisuais) e faz parte do corpo editorial da Revista Zanzalá. Desenvolve pesquisa sobre as personagens femininas no cinema de ficção científica brasileiro, é roteirista, crítica de cinema (ABRACCINE), colunista de FC da Revista Especular e professora de Fotografia e Semiótica (FPA).

angustiada, conta sobre a sensação de ser constantemente vigiada em sua viagem até Gramado, cidade onde mora Diana. As duas possuem um relacionamento amoroso e gastam o tempo passeando pelo casarão herdado por Diana. Ao conhecerem os arredores, acabam encontrando Dagmar (Karin Rodrigues), amiga da mãe já falecida de Diana, Silvia (Selma Egrei) – com a qual Dagmar tivera um relacionamento amoroso no passado. Dagmar convida as jovens para uma visita a sua casa e acaba revelando que trabalha com a gravação de vozes de pessoas já mortas – vozes que, mais tarde, Ana vai reconhecer como sendo a de Silvia, sua sogra. Nesse entremeio, as jovens recebem a visita de um forasteiro (Serafim Gonzales), que pede por comida e é atendido por Mariana (Maria Rosa) – a governanta da casa. Ao mesmo tempo, Diana e Ana são convidadas por Dagmar para uma festa a fantasia, a qual Diana só conhecia por fotos e sempre tivera vontade de participar. No dia da festa, elas descobrem que a comemoração já não se realiza há mais de 10 anos e, em seguida, Ana morre misteriosamente depois de ver a sogra e Dagmar é morta por Diana, agora cheia de ódio por ter perdido a namorada. Diana fica presa na casa de Dagmar que começa a ser envolta por uma vegetação. Agora, a única sobrevivente é Mariana, que vai embora, deixando todas essas mulheres para trás.

No inventário proposto por Alfredo Suppia (2007) sobre a FC brasileira em sua tese de doutorado no Programa de Pós-graduação em Multimeios (Unicamp), *As filhas do fogo* é um filme que ele afirma se afastar do gênero, embora subsista no tratamento “cientificionalizado” da paranormalidade. Assim, ao explorar tais personagens em meio a esse gênero, me pergunto, qual seria o lugar das mulheres lésbicas³ que não fosse um destino fatal?

A partir desse questionamento, o paradoxo da (in)visibilidade lésbica no cinema passa a fazer parte dessa pesquisa. Como apontam Alessandra Soares Brandão e Ramayana Lira Sousa (2019), essas imagens ora operam à margem da heteronormatividade, ora promovem uma ausência que necessita decodificação e, por tal razão, a busca por personagens lésbicas tornou-se latente em filmes que flertam com a FC e seus desdobramentos – como a distopia. Assim, o flerte com a FC aqui, se refere ao gênero como um grande guarda-chuva capaz de abarcar diversos outros gêneros – como o terror, o horror e a fantasia, principalmente quando pensado a partir das especificidades brasileiras, que daí já incluem outros gêneros, como a comédia, o *terrir* e até os filmes de sexo explícito. Roberto de Sousa Causo, em *Ficção Científica, Fantasia e Horror no Brasil – 1875 a 1950* (2003), explica que, no caso do Brasil, a FC faz parte, assim como a fantasia e o horror, de um campo

³ Importante salientar que, apesar de me referir às personagens lésbicas de maneira mais generalizada e como um primeiro estudo do tema que envolve o gênero da FC no Brasil, os filmes apresentados aqui podem ser compreendidos por meio de uma sexualidade dissidente, ou seja, que é distinta da heterossexualidade. Nesse sentido, o relacionamento entre mulheres também pode ser um ponto de partida para pensar as narrativas aqui abordadas.

mais amplo, o da ficção especulativa – termo polivalente que abriga histórias que possuem como objetivo “quebrar” a normalidade, nos retirar de um lugar confortável e, principalmente, nos alertar a respeito de algum perigo, e do qual a própria FC é devedora.

Nesse sentido, é importante destacar que os três filmes aqui apresentados são comumente indexados como distopias – um subgênero da ficção científica que reflete as condições de opressão e privação, todas presentes nas três narrativas elegidas, seja no apagamento de uma cidade do interior de Pernambuco, na perseguição das mulheres ou na permanente escassez a que as populações periféricas são submetidas. Além disso, a distopia também costuma apresentar sociedades “moldadas pelo discurso manipulador de seus governantes” (Araújo, 2018) e, de modo geral, o desejo pela transformação é, usualmente, inseparável do contexto sociopolítico. Assim, ainda que este estudo faça parte de uma pesquisa maior e que o termo “ficção científica” possa ser utilizado para se referir tanto aos filmes que são classificados como tal como àqueles que possam estar dentro das inúmeras possibilidades do gênero, tal qual o horror, a fantasia e a distopia, é nesta última que o diálogo entre os filmes se torna possível.

Para além desse atravessamento, a figura da mulher lésbica presente nas histórias pode ser pensada a partir da ideia de estraga-prazeres feminista (Ahmed, 2020) e da própria presença do insólito que, embora possua diversas manifestações tanto do ponto de vista quanto do conteúdo (García, 2007), é na ideia de uma extrapolação do mundo lógico utilizada como uma maneira de reorientar mundos já completamente esfacelados em suas perspectivas sociais – a matança de pessoas, a submissão feminina e a aniquilação da população periférica – que os filmes conseguem estabelecer um diálogo. *Bacurau* (2019), de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, *Medusa* (2021), de Anita Rocha da Silveira, e *Mato Seco em Chamas* (2022), de Joana Pimenta e Adirley Queirós são obras com recortes distópicos que, em diferentes futuros, angariam pessoas que lutam, de certa maneira, contra a felicidade heteronormativa e promovem na estraga-prazeres-lésbica “um projeto de conhecimento, um projeto de criação de mundo” (Ahmed, 2020, p. 90).

Ao reunir personagens como Domingas (Sônia Braga) – a única médica da cidade de Bacurau, Michele (Lara Tremouroux) e Mari (Mariana Oliveira) – a líder das “Preciosas de Cristo” e a jovem e curiosa enfermeira e Léa (Lea Alves da Silva) – a narradora da história das gasoleiras da favela do Sol Nascente –, a hipótese é de que essas mulheres, a partir do método de constelação fílmica (Souto, 2020), apresentam suas histórias do ponto de vista das rejeitadas: uma mulher de meia idade que tem problemas com bebida, duas jovens religiosas que se rebelam contra a sociedade e uma mulher em cárcere.

Tal metodologia está preocupada com a forma em que se entra em contato com os filmes, pretendendo, antes de tudo, “despertar inquietações, engendrar perguntas e provocar caminhos” (Souto, 2020, p. 2). Se a constelação passa a ter “uma função redentora e revolucionária, funcionando como arma cultural para os combates do presente” (p. 8), seus propósitos devem carregar tensões, imaginação, semelhanças e contradições. No artigo, uma das constelações apresentadas pela autora, trata dos filmes nomeados como “musicais trabalhistas”, que vão muito além dos critérios mais usuais (cineastas, país ou gênero), mas invocam o dado da dança como uma forma expressiva “e crítica à sua representação” (p.17). Deste modo, olhar para esses filmes é como mirar o céu da nossa ficção especulativa – um céu ainda pouco explorado. Compreender tais constelações como fenômenos não reais, promovendo a abstração a outro patamar, é revelar que uma análise fílmica nunca poderá ser, de fato, concluída. Assim, o pensamento a partir de agrupamentos pode ser capaz de oferecer explicações mais localizadas, alternativas e parciais, além de provocar a discussão de assuntos que, à primeira vista, não são prontamente identificados – como é o caso aqui das personagens lésbicas inseridas em suas diferentes sociedades e épocas.

Em *Bacurau*, uma cidade do sertão brasileiro desaparece do mapa e a defesa do inimigo deve ser feita pela própria população. Nesse contexto, Domingas auxilia o povo de Bacurau no que concerne à saúde ao mesmo tempo em que sofre com o alcoolismo. Em *Medusa*, a perseguição contra mulheres não-religiosas é liderada por uma jovem devota que, ao descobrir o amor pela melhor amiga e sofrer com a violência masculina, passa a buscar a sua própria liberdade. Já em *Mato Seco em Chamas*, a cidade é governada por um grupo de mulheres, entre elas, uma mulher que acabara de sair da prisão e que se tornará a heroína do povo. Assim, essas mulheres não apenas apresentam as instâncias de uma vida lésbica, mas questionam o que o cinema, atrelado à distopia, pode fazer a partir da figura lésbica.

Se em um primeiro momento contabilizamos a presença lésbica nas distopias brasileiras, em seguida analisamos suas trajetórias a partir da aproximação de filmes aparentemente distintos. As personagens aqui ocupam os seus lugares na extensa mesa da ficção especulativa, porém, como estranhas, alienígenas e dissidentes; essas mulheres existem e sobrevivem para desestabilizar a ordem. As quatro ameaçam não só a perda de seus próprios assentos à mesa, mas o prazer e a tranquilidade de quem está sentada/sentado à ela: Domingas é uma mulher solitária, Michele rejeita o matrimônio, Mari experimenta suas próprias vontades e Léa retorna a prisão mais uma vez. Para além das ambiguidades asseguradas pelas representações de mãe e meretriz (Ginway, 2005) já identificadas no gênero em histórias brasileiras, considera-se aqui outros marcadores de diferença

como a sexualidade e a classe; assim, a categoria da mulher lésbica é capaz de abrir outras possibilidades de existência para os mundos imaginados pela especulação.

Uma reunião à mesa

Foi por meio da leitura do texto *Estraga-prazeres feministas (e outras sujeitas voluntariosas)* (2023), de Sara Ahmed, que fui capaz de me deter em uma imagem descrita pela autora e que me acompanharia na pesquisa por muito tempo: a de uma mesa, uma refeição em família e cada membro em seu respectivo lugar – o que poderia ser dito e o que deveria ser calado nesse instante? Quais silêncios estão implicados nessa união? Falar o que se pensa em uma situação dessas pode causar algum incômodo? Aqui, a ideia de estraga-prazeres ultrapassa o sentimento de raiva que a própria é capaz de sentir, e isso significa que, “ameaçar a perda do assento pode ser estragar o prazer das pessoas que estão sentadas.” (p. 86). Deste modo, a imagem das mulheres dissidentes, nesse caso, e como aponta a própria autora, estaria ligada a um tornar-se uma alienígena afetiva, uma criadora de problema ou, quiçá, assumir-se como esse problema. Dessa perspectiva, ser uma estraga-prazeres feminista é alienar-se da felicidade, ou pelo menos, de um tipo de felicidade muito específica que é capaz de garantir a paz em um almoço de família. Mas afinal, como se comportariam essas mulheres à mesa?

Antes de recorrer a essa imagem, foi no filme de 1978 que meus questionamentos se centraram e, mais tarde, me incitaram a procurar as respostas dessas perguntas. Ainda que a imagem da mesa – e das mulheres reunidas à mesa – fosse também familiar em *As filhas do fogo*, com uma mesa composta apenas de mulheres, esse mesmo quadro, de alguma maneira, parecia retornar aos filmes mais contemporâneos que também flertavam com a FC, pouco mais de 40 anos depois.

Minha busca inicia, então, não só pela insatisfação com o rumo das personagens em 1978, mas pela responsabilidade e o compromisso com a linguagem e o seu poder de resignificação. Afinal, ser uma pesquisadora mulher, cis, branca e de classe média, não me eximiria de fazer – ou pelo menos tentar – com que as mulheres em seus mais diversos e infinitos atravessamentos, pudessem ser amplificadas em histórias capazes de imaginar mundos piores/melhores que o nosso. Convido então, minhas primas, irmãs, amigas, companheiras e aquelas que ainda desconheço, a tomarem seus lugares à mesa, pois é chegada a hora dessa conversa. Peço licença para ressoar a partir das palavras de Audre Lorde (2019), alimentando-me da pesquisa para ser “quem sou, fazendo o que vim fazer, agindo sobre vocês como uma droga ou um cinzel para que se lembrem do que há de mim em vocês, enquanto descubro vocês em mim” (Lorde, 2019, p. 200).

Para além de uma reunião à mesa, a busca por quais lugares ocupar também passou a fazer parte deste processo de pesquisa. Ao retomar a história de Ana, Diana e suas antepassadas que haviam me despertado para pensar outras mulheres lésbicas, entendi que um filme como *As filhas do fogo*, apesar de merecer mais atenção no que se refere às complexidades das ações de suas mulheres e, conseqüentemente, da ideia de coletivo feminino, para mim, elas ainda se promoviam em meio a um desfecho estático, de enclausuramento e morte. Ao tentar compreender tal representatividade reservada às mulheres lésbicas – essas que desaparecem, morrem, assustam e deixam de existir como num passe de mágica, o texto de Brandão e Souza foi novamente revisitado para lançar outra pergunta importante: haveria um cinema lésbico? De forma surpreendente, para as autoras, a resposta parece ser o menos importante.

Tentar responder questões dessa natureza pode ser tão infértil quanto equivocado, dado o caráter redutor de qualquer definição a priori nesse contexto. Talvez a complexidade colocada por essas questões possa ser melhor apresentada na ambigüidade de: o que faz um cinema lésbico? Por um lado, o que torna o cinema lésbico (se é que isso é possível) e, por outro, o que o cinema pode fazer a partir da figura da lésbica? (Brandão; Souza, 2019, p. 279).

Tais perguntas podem, na verdade, constituir armadilhas voltadas para uma ideia essencialista, limitante e redutora. Por esse motivo, as autoras sugerem um exercício de espectadorialidade que independa de uma delimitação prévia. Pensar sobre a potência a partir da existência lésbica e a forma como ela é atravessada pelo paradoxo do invisível e do visível, é estar disponível para o que está e não está ao mesmo tempo no filme, o que aparece e desaparece. E foi justamente no questionamento sobre o que é possível ao cinema fazer a partir da figura da lésbica que eu encontrei um dos meus pontos de partida: eu não estava à procura de um cinema lésbico e tampouco acreditava que era possível encontrá-lo nos filmes que eu visionava até agora, mas ainda assim, era necessário convocar essas existências para apreendê-las por meio da lente da especulação e da distopia.

Em *The Lesbian Fantastic: A Critical Study of Science Fiction, Fantasy, Paranormal and Gothic Writings* (2011), Phyllis M. Betz – as histórias derivadas do fantástico e a lesbianidade já foram exploradas de forma interessante, pelo menos no que se refere às autorias lésbicas, o que, a meu ver, também poderia ser transferido para as personagens dos filmes que eu havia encontrado. Para o autor, a autoria lésbica é promovida por meio de grupos marginalizados, pela reapropriação de imagens negativas e até mesmo na figura dos alienígenas, configurando-se não só como o outro, mas a quintessência do outro, ou seja, aquilo que existe em um patamar ainda mais estranho e divergente.

Assim, Betz lança questionamentos sobre como as autoras lésbicas da literatura fantástica utilizam as convenções das narrativas, como constroem seus personagens e, finalmente, como abordam suas temáticas. Tais dúvida, porém, não são de fato sanadas, mas explicitadas para reconhecer os atravessamentos das histórias, levando em conta que, para a compreensão do gênero, também é preciso haver um entendimento sobre quem lê essas histórias. Ainda no campo da literatura, Betz apresenta no capítulo 4. *Beyond the Known Galaxy: Lesbian Science Fiction* algumas obras que promovem um estranhamento empolgante que, por vezes, também possuem combinações associadas à literatura gótica, sobretudo em temáticas que envolvam o outro, a invasão por seres desconhecidos e a criação de outros mundos, capaz de provocar em leitoras e leitores – aqui espectadoras (es) – tanto uma possibilidade de expansão, quanto de confusão.⁴

Para além do complexo guarda-chuva do qual a FC faz parte, a subdivisão já bastante conhecida do gênero – a *hard science fiction* e a *soft science fiction* – em que, na primeira, o foco na tecnologia é mais central, enquanto, na segunda, a tensão dramática será mais valorizada ao examinar as interseções entre o público e o privado, indica caminhos; a *soft science fiction* se torna uma possibilidade de leitura quando da perspectiva feminista, já que é justamente nas temáticas mais sociológicas que as escritoras mulheres vão se destacar.

O feminismo e a ficção científica entram em conjunção no início da década de 1970 porque ambos atingiram um ponto em que as estruturas e pressupostos pré-determinados se tornaram visíveis e disponíveis para serem criticados de uma nova forma. As intervenções sociais e políticas das ativistas feministas estavam disponíveis para serem rapidamente transpostas, numa frente diferente, para formas de conceber novamente gêneros populares como a ficção científica. (Causo *apud* Luckhurst; 2011, p. 141)⁵

É nesse contexto de intervenção e contravenção que se dá o surgimento de obras como *The Left Hand of the Darkness* (1969), de Ursula K. Le Guin, *The Female Man* (1975), de Joanna Russ e *Native Tongue* (1984), de Suzette Haden Elgin.⁶ Nessas histórias, assuntos como o gênero e a sexualidade mais fluidos, as mulheres como criadoras de seus códigos de convivência e a própria não

⁴ Não obstante, no cinema brasileiro de FC essa combinação também é persistente e capaz de entregar histórias de grande complexidade, como é o caso do já citado *As filhas do fogo* (1978) e *Amor Voraz* (1984), ambos de Walter Hugo Khouri e *Excitação* (1976), de Jean Garrett. Nas três histórias, a herança do horror gótico do século XVIII se sobressai a partir das temáticas ligadas ao universo feminino: o ambiente doméstico, a sexualidade e a maternidade. Dessa maneira, o encontro entre o que é familiar e o que não é, assim como as situações de invasão e o papel do corpo, se aproximam da atmosfera gótica. Também é importante lembrar que em textos brasileiros como o do escritor e editor de ficção científica, fantasia e horror, Roberto de Sousa Causo (2003), a visão agregada do gênero e a confusão dos limites já fora apontada, reconhecendo na ficção especulativa uma tradição mais antiga que fala sobre a capacidade humana de elaborar universos distintos daqueles são percebidos na vivência concreta.

⁵ Tradução livre da autora.

⁶ As obras citadas tratam de autoras estadunidenses, sendo essencial destacar o recorte feito pelo autor, que utiliza suas referências a partir da produção do norte global.

definição do gênero começam a ser trabalhados com maior ênfase. Contudo, no cenário mais *mainstream*, comentários sobre relacionamentos entre humanos e alienígenas são incomuns – a sexualidade é sugestiva e limitada, e o beijo, caso o desconhecido seja uma mulher, basta para converter o matriarcado em patriarcado. A relutância dos temas se explica pelo interesse em manter uma audiência ampla, fazendo com que as subjetividades acabem ficando de fora. Aqui, especula-se sobre a ciência e como encontrar novos mundos, imagina-se o futuro da humanidade; apesar disso, as histórias que falam sobre como as pessoas fazem sexo parecem quase sempre tratar o assunto apenas como uma forma de diversão.⁷

Já no que tange à literatura de FC brasileira, pelo menos aquela mapeada por Elizabeth M. Ginway (2005) e que fora escrita por mulheres,⁸ as histórias “geralmente estão de acordo com os paradigmas tradicionais do gênero, sem explorar questões de gênero sexual centrais para a escrita de autoras americanas” (p. 213), principalmente aquelas que produziram durante os anos 1970. Assim, além de pouco abordarem questões de uma sexualidade mais dissidente ou não heterossexual, o papel destinado às mulheres nesse tipo de literatura era, na grande maioria das vezes, fundamentado em uma lógica dual que acabava trazendo à tona, ora a figura da mulher mãe, ora da mulher meretriz – ambiguidade ainda pouco preocupada em considerar outros marcadores de diferença.

Com essa preocupação em vista, a aproximação dos filmes aqui tratados permite um encontro entre essas mulheres lésbicas⁹ que, no cinema, são capazes de demandar outros instrumentos de análise para as suas histórias. Como bem apontam Brandão e Souza (2019), é preciso absorver as abordagens encontradas em teorias *queer*, decoloniais e feministas (esta última, acrescentada por mim) como resposta a um pensamento totalitário, unívoco e dominante. Ao promover, por conseguinte, o que Donna Haraway estabeleceu em *Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial* (1995) como uma posição que não

⁷ A ideia de “pessoas que fazem sexo, parece se tratar apenas de uma diversão” à primeira vista, me pareceu demasiadamente redutora, principalmente quando entrei em contato com as discussões proferidas pelo GEL (Grupo de Estudos em Lesbianidades) da UFMG e que promove em seus estudos, a pluralidade do termo, ou seja, isso significa não se ater somente à sexualidade para falar sobre a lesbianidade. Não obstante, ao longo da escrita deste trabalho, percebi que, na verdade, essa perspectiva deveria ser ampliada e, a sexualidade ser encarada não como um fator estritamente pessoal, mas em suas dimensões políticas.

⁸ Tais como, Maria Alice Barroso (*Um Dia Vamos Rir Disso Tudo*, 1976), Ruth Bueno (*Asilo nas Torres*, 1979) – que são mais amplamente analisadas no livro, mas Ginway também cita outras autoras como: Finisia Fideli, Anna Creusa Zacharias, Marcia Kupstas e Carla Cristina Pereira, esta última, em sua história sobre a princesa asteca Xochiquetzal, é a única que, segundo a autora, “oferece uma perspectiva diretamente feminina” (2005, p. 241).

⁹ Ou de sexualidade dissidentes, já que, de modo geral, a preocupação aqui não é afirmar se tais personagens são ou não lésbicas, mas compreender como as suas sexualidades podem ser encaradas como um meio de subversão. Ainda assim, o termo lésbica é utilizado para referi-las, tendo em vista a identificação nos três filmes de personagens mulheres que se relacionam amorosamente com outras mulheres, o que, para este primeiro recorte que leva em conta tal especificidade e gênero fílmico, pode funcionar como um estudo de caráter mais preambular.

busca a inteireza, a totalidade ou a capacidade de estar em todos os lugares ao mesmo tempo, a questão do saber localizado provoca a existência de um “conhecimento potente para a construção de mundos menos organizados por eixos de dominação” (1995, p. 24). E é nesse sentido que o recorte a partir das personagens lésbicas é feito em histórias que, aparentemente não encontram neste tema as suas grandes e mais urgentes questões.¹⁰ A propósito, a ideia de questões universais, amplamente capazes de serem aplicadas em inúmeras situações e, por conseguinte, tudo explicar, comprovando a sua eficácia e validade científica em qualquer situação, preterindo assim as especificidades, devem ser aqui generosamente questionadas.

Puxe uma cadeira e junte-se a nós

Se a imagem de pessoas à mesa me fora tão cara, apesar de bastante comum, o encontro com ela nos filmes proporcionou um primeiro pontapé para um pensamento que pretende partir das imagens que formamos, guardamos ou esquecemos ao longo da vida e, obviamente, das imagens que o cinema nos oferece. Iniciava aqui, portanto, a minha busca por essas mesas repletas de mulheres.

Em *Bacurau*, Domingas está em um descampado, apenas com uma casinha atrás dela e na sua frente, uma mesa posta. Ela chama Michael (Udo Kier) de longe, “vem, pode vir” como uma anfitriã perfeita, “guisado, suco de caju” oferece ela, enquanto experimenta tudo com muita vontade. Seu jaleco – que ela retira logo depois – está completamente ensanguentando, o que a torna uma anfitriã um pouco desagradável à primeira vista. “De quem é o sangue?” o velho estrangeiro pergunta de maneira rude e ela responde com um sinal de morte, passando a mão pelo próprio pescoço. Michael vira a mesa que foi posta para ele e Domingas, como se estivesse se preparando, dá um gole em seu cantil.

¹⁰ Este recorte se inspira no pensamento exposto por Mariana Souto e em sua metodologia de análise que parte da constelação fílmica que, muito próxima da lógica da astronomia, encontra grupos de filmes e os aproxima a partir de uma observação que surge de três frentes distintas: a sensibilidade dos pesquisadores, o estabelecimento de conexões entre partes dispersas e o escape do pensamento linear.



Figura 1 – Cena do filme *Bacurau*, Domingas toma o suco de caju e encara o estrangeiro.
Fonte: Captura de tela realizada pela autora.

No filme de Silveira, a reunião à mesa se dá quando Mari conversa com Dona Carmen (Inez Viana) sobre a mais nova garota que agora mora na pensão, Clarissa (Bruna G.). A mulher mais velha comenta que a menina chorou a noite toda com saudades dos pais e amigos, mas que, ainda assim, a família fez o certo em mandá-la para a cidade grande, já que ali ela terá mais oportunidades para “terminar os estudos e formar uma família cristã”. Mari apenas concorda com a cabeça e a observa de longe, quase que de forma melancólica. Dona Carmen comenta que quer que Clarissa fique “assim como você”, referindo-se à Mari. Ela sorri timidamente e, a partir daí, começa a ajudar a garota como pode – dá dicas sobre a vida no local, conversa com Clarissa e a orienta, como uma espécie de irmã mais velha.

39



Figura 2 – Cena do filme *Medusa*, Dona Carmen conta um pouco sobre Clarissa e pede a ajuda de Mari para que a menina se adapte à nova vida. Fonte: Captura de tela realizada pela autora.

Em *Mato Seco em Chamas*, os diálogos acontecem nos mais diversos cenários, mas é na cozinha que as irmãs Chitara e Léa parecem colocar a conversa em dia. Elas estão sentadas, ambas bebem café e fumam, relembando o pai mulherengo, a adolescência e o encontro das mães no passado, quando as duas engravidaram. “Raparigueiro, viu, um dos bandidos mais temidos da Ceilândia também”, afirma Léa depois de ver uma foto antiga do pai. Elas recordam o passado sem mágoas, mesmo sabendo que as mães sofreram por conta do marido. A mesa da cozinha é, em seguida, substituída pelo telhado da casa, onde a conversa toma outros rumos. Esse local (a

Ceilândia) que “às vezes parece que é tenso, tá ligado? Ao mesmo tempo é tranquilo, sei lá, uma onda do caralho”, comenta Chitara – é um paradoxo. Léa identifica ao mirar o céu um “banguio” que parece um disco “avoador”, elas se divertem e conversam sobre como seria pavoroso e ao mesmo tempo engraçado serem abduzidas e viverem em um outro mundo.



Figura 3 – Cena do filme *Mato Seco em Chamas*, Chitara e Léa relembram as memórias do pai que, apesar de mulherengo, fora amado pelas duas. Fonte: Captura de tela realizada pela autora.

Nas três sequências descritas acima, os dados do encontro e do diálogo são substanciais, seja como negação do outro – Michael encara Domingas como uma mulher estranha, subalterna e menor que ele; como um desejo pelo desconhecido; Mari e Clarissa acabaram de se conhecer e, apesar dos julgamentos femininos, a garota mais velha se dispõe a ajudá-la da forma que for preciso (dá dicas sobre como se arrumar e quais os melhores lugares para comprar roupas baratas) –, seja como um lugar de rememoração do passado às vistas do presente – Léa e Chitara conversam sobre suas mães e pai e, conseqüentemente, sobre as mulheres que se tornaram. Ao mesmo tempo, esses encontros oferecem possibilidades empolgantes: Domingas lança uma pergunta que não é sanada “por que vocês estão fazendo isso?” ao invés de se comportar como uma exímia estraga-prazeres raivosa e derrubar a mesa posta – coisa que o estrangeiro faz. Mari acolhe Clarissa não a partir da missão que lhe é dada por Dona Carmen – de torná-la uma igual –, mas como alguém que precisa de ajuda para começar uma nova fase da vida. Já Léa e Chitara enxergam no drone utilizado como meio de controle, uma possibilidade de algo de outro mundo – um disco voador que as abduziria? Assim, mesmo o drone simbolizando uma espécie de controle, para elas, ele não indicaria somente uma ameaça, pelo contrário, seria uma alternativa que, mesmo apavorante, poderia ser bem-vinda ao mundo delas.

Assim, ao se defrontar com o estranho – o estrangeiro, uma nova amizade e o desconhecido no céu –, a ideia do outro, capaz de abarcar todos esses substantivos, também provoca uma justaposição bastante característica das obras de FC e que fora invocada por Bráulio Tavares (1986)

para a elaboração de uma definição do gênero que envolva, justamente, a ideia de um encontro insólito, a “sensação de estranheza diante do mundo, crise e reafirmação da própria identidade” e o “impulso para enfrentar grandes desafios e mudar o mundo” (p. 15), situações em que essas mulheres definitivamente se encontram inseridas. Desse modo, o próprio conceito de insólito no audiovisual (García, 2017) pode ser articulado para compreender o efeito de estranhamento a que essas personagens estão impelidas, afinal, se elas representam, como pontuou Betz, a “quintessência do outro” e conseqüentemente a decepção ao senso comum – nesse caso, ao senso heteronormativo quando do recorte da sexualidade – suas atitudes são capazes de decepcionar as expectativas criadas pela sociedade em que elas estão inseridas: uma mulher madura que deveria ser equilibrada emocionalmente, as jovens que devem buscar como maior objetivo de suas vidas um casamento tranquilo e a submissão das mulheres encarceradas, já que para elas não haveriam outras escolhas.

Ora te vejo, ora me escondo

A questão de (in)visibilidade é, de fato, central para pensar as personagens lésbicas. Ainda que as próprias autoras que utilizei procurem pensar em outras maneiras de encarar essas mulheres – não relegando-as, simplesmente, a um fazer aparecer e desaparecer, como que reduzidas à essa mesma temática –, tal recorte ainda me parece muito latente na tríade de filmes estudada aqui e, por esse motivo, ele ainda se faz necessário. O aparecer e o desaparecer são, portanto, identificados na própria forma como essas personagens são colocadas em cena.

Domingas, logo no início do filme, chega ao velório de sua grande amiga, Dona Carmelita (Lia de Itamaracá), completamente bêbada. Ela grita e chora, deixando todos ali um tanto encabulados com o “vexame”. Ninguém entende ao certo pelo que a médica da cidade, amiga da defunta, está passando – para além da evidente vergonha ao causar um desconforto coletivo em um momento em que as emoções estão mais afloradas. Nesse mesmo instante, a companheira de Domingas, Isa (Luciana Souza) corre para retirá-la do local, agarrando-a pela cintura e forçando-a a ir embora – Domingas resiste um pouco, arrasta a cadeira de plástico pelo chão batido e sai resmungando. As pessoas que estão ali para velar o corpo da matriarca encaram Domingas com total desprazer.



Figura 4 – Cena do filme *Bacurau*, Isa levando Domingas embora no meio do funeral. Fonte: Captura de tela realizada pela autora.

No caso de Michele, esse paradoxo da (in)visibilidade acontece em meio a uma discussão das “Preciosas de Cristo” sobre o que pode ser feito para que a moral e bons costumes continue triunfante. Farta disso, a garota resolve se jogar na piscina completamente vestida, local em que elas comumente se encontram para conversar – o que já causa certa estranheza. Esse jardim que antes servia como um espaço tranquilo para os encontros das garotas, agora é palco de uma revelação inesperada: ao se molhar, Michele resolve compartilhar os hematomas deixados pelo noivo violento, Lucas (Felipe Frazão) e revela-se para além de uma mulher conservadora e retrógrada, uma nova faceta é desmascarada: a de uma vítima. Ao se revelar, a jovem que antes se cobria com maquiagem, carrega em si o peso daquilo que ela mesma persegue.

42



Figura 5 – Cena do filme *Medusa*, Michele na piscina, sem maquiagem, revela para as amigas os hematomas de uma “vida perfeita”. Fonte: Captura de tela realizada pela autora.

A penúltima sequência de *Mato Seco em Chamas* é composta por uma série de fotografias que entrega uma ação de Léa que, mais tarde, a fará ser presa novamente. As fotos, acompanhadas por uma narração da leitura dos autos do processo, procura os rastros de Léa – ora mais evidentes, ora nem tanto, já que em muitos momentos fica difícil identificá-la nas imagens. As últimas fotos de Léa em liberdade são, na verdade, as provas de um “crime” que a levará novamente para longe de

sua família e amigos: são essas mesmas imagens que precedem a sequência de uma Léa heroína, capaz de sair pelas ruas de Ceilândia em sua moto, totalmente livre.

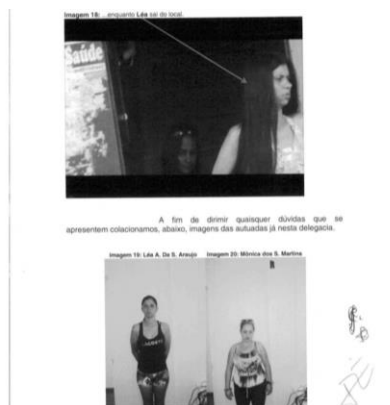


Figura 6 – Cena do filme *Mato seco em chamas*, Léa nas fotos que fazem parte do documento que narra o seu crime e, posteriormente, a sua prisão. Fonte: Captura de tela realizada pela autora.

O encontro dessas imagens nos três filmes brinca com a existência das personagens que são colocadas ao mesmo tempo dentro e fora de suas histórias –, são veladas por alguém, se escondem por vontade própria ou simplesmente se camuflam para sobreviver. Assim, as provocações com relação à existência lésbica, ou seja, aquilo que Brandão e Lira (2019) sugeriram como o tal do paradoxo do invisível e do visível, são passíveis de identificação em algumas passagens dos filmes. Em outras palavras, essa ideia das lésbicas que, ao mesmo tempo em que desejam ser vistas e ouvidas, vivendo uma exposição necessária para certificarem suas existências, por outro lado, também podem sofrer com essa mesma visibilidade: são os sofrimentos resultados da solidude cotidiana e das mentiras necessárias ao mundo de cada uma delas.

Em vista disso, Domingas, Michele, Mari e Léa, invocam em suas existências uma política da (in)visibilidade que é materializada em outras sequências. A primeira cena de Domingas acontece de forma bastante rápida: Teresa (Bárbara Colen) chega a Bacurau com Erivaldo (Rubens Santos) em um caminhão-pipa para o velório de Dona Carmelita. No trajeto, o caminhão adentra o pequeno povoado do sertão brasileiro e passa pela casa de Domingas que, da janela recusa o cumprimento da jovem; a médica toma um gole de alguma coisa (provavelmente já embriagada) e fecha a janela bruscamente. Alguns minutos depois, no velório, Domingas chega alcoolizada e abalada, chamando a atenção de todos e se declara, “um minuto de respeito, bruxa nojenta, veia safada” – “só quero saber é se no meu enterro vai dar tanta gente assim. Tu nunca fez o bem, peste”, grita. Logo após isso, Domingas tenta beijar à força a sua esposa, Isa, que a repreende, afastando-a da multidão – como já descrito anteriormente.

Esse jogo em que Domingas aparece e desaparece de cena – seja por conta própria quando fecha janela ou quando é retirada de algum local por outrem – dialoga de forma muito incisiva com o paradoxo da imagem lésbica no cinema. Em *Medusa*, essa dinâmica não é apresentada por um corpo que literalmente sai de cena, mas por faces que são mascaradas: Mari, em sua faceta conservadora, o faz disfarçada com uma máscara branca, sem expressão alguma – é dessa maneira que ela persegue as mulheres dissidentes e, na esfera da voz, ao menos na primeira cena em que o grupo aparece perseguindo outra mulher, ela se faz como um eco, ou seja, tudo o que Michele profere, ela repete – “Jezebel, vai morrer na cruz”.¹¹ Para além da máscara utilizada pelas preciosas em suas perseguições noturnas, já mais ao final do filme, uma outra é identificada: a maquiagem que Michele utiliza para esconder as marcas da violência – maquiagem essa que ela ensina para as mulheres em seu *vlog*, também citada anteriormente.

Já em *Mato Seco em Chamas*, a questão da (in)visibilidade se dá, justamente pelos lugares em que Léa é permitida de transitar – a prisão, a própria favela do Sol Nascente (com algumas ressalvas, já que está sempre à espreita), a sua casa e o seu local de trabalho – o poço de petróleo da irmã. Isto é, ainda que a imagem de Léa ocupe a maior parte do tempo de tela, a sua história está intimamente ligada ao fato de ela estar ou não em liberdade – algo que lhe é tirado mais ao final do filme, quando ela retorna à prisão. Ao ser anunciada novamente como uma mulher em cárcere, a sua única imagem são aquelas frisadas e feitas imediatamente antes da sua prisão: Léa desviando o rosto quando em ato “criminoso” e Léa encarando a câmera de frente, com as mãos para trás e totalmente rendida pela polícia.¹²

Nos três filmes, essa afronta a uma realidade que é problemática tanto do ponto de vista do gênero, quanto da classe e da sexualidade, prevê nas próprias características do insólito uma

¹¹ O nome Jezebel está provavelmente associado à Jezebel bíblica, que fora uma rainha de Israel conhecida por encorajar o marido a se afastar de Deus e que, conseqüentemente, ficou conhecida como uma figura manipuladora. Na contemporaneidade, essa lógica ainda persiste, contudo, em estudos recentes como o de Andréa dos Santos (2018) e Fernanda Carrera (2021), tal identificação se encontra muito próxima dos estereótipos raciais, que invocam, por exemplo, alguns padrões coloniais como a da Mammy, da Shapphire e, por fim, o da própria Jezebel. Assim, a imagem da Black Jezebel (Collins, 2000) origina-se no período escravocrata, momento em que as mulheres negras eram retratadas como “amas de leite sexualmente agressivas”, o que ajudaria a justificar os estupros cometidos contra essas mulheres e, mais tarde, promoveria a disseminação da crença de que as mulheres negras são sexualmente agressivas. A opção pela explicação da origem colonial do termo, assim como a sua utilização em um contexto que envolve as mulheres negras, serve para salientar a maneira como os estereótipos ligados às características femininas usualmente entendidas como perigosas são, de modo recorrente, direcionadas às mulheres negras em detrimento das brancas.

¹² Em debate realizado no dia 10 de março de 2024 no IMS e com a presença de Adirley Queirós e Joana Pimenta, os diretores contam sobre a prisão de Léa – que acontecera em meio as gravações – e como isso impactou a produção do filme. Nesse sentido, a história acabou sendo prolongada com o acontecimento da prisão – apresentado a partir das fotos e da leitura dos autos – e com a cena final, que mostra Léa andando de moto, levada por Cocão em uma espécie de motociata por Ceilândia. Como explicam os diretores, essa última sequência não foi algo planejado, mas reaproveitado de sequência anteriores, a ideia, portanto, era promover “Léa como alguém de outro mundo, uma lenda assumida”, completou Queirós, e não simplesmente terminar o filme com a sua prisão, sendo, portanto, o “final feliz” possível para aquela situação.

possibilidade de promoção de um mundo onde seja possível a vida – e a sobrevivência – seja ela qual for. Ainda assim, mesmo que a lesbianidade não seja, de fato, o foco das narrativas, tal experiência é capaz de atravessá-las profundamente – uma Domingas que esconde seus sentimentos em uma Bacurau que parece tão aberta ao diferente, uma Michele que recusa o casamento em favor de um amor proibido e uma Léa presidiária afrontada (como é a população que ela representa), mas ainda assim, uma heroína gasolneira.

Me dá um beijo? Algumas observações sobre o desejo lésbico

Outro recorte muito possível e importante para pensar as personagens lésbicas nos filmes que dialogam com a FC distópica no Brasil é o próprio desejo, ou seja, como essas relações são vivenciadas e expostas por essas mulheres. Uma cena comum aos três filmes é a do beijo entre mulheres, sejam elas mais céleres, utilizadas como o clímax, seja em ato de celebração, o beijo, a princípio tão íntimo, parece envolver muito mais que apenas as escolhas relegadas à vida privada.

Domingas e Isa se reencontram assim que conseguem se livrar dos estrangeiros assassinos, agora mortos. No descampado em que a médica permaneceu por um tempo sozinha, as duas parecem aliviadas por finalmente saírem vivas do que aconteceu. Domingas está suja de sangue inimigo e Isa se aproxima dela carinhosamente, aliviada. Elas se beijam, mas a cena é extremamente rápida e o ato permanece por apenas alguns segundos na tela.¹³



Figura 7 – Cena do filme *Bacurau*, Isa dá um beijo em Domingas. Fonte: Captura de tela realizada pela autora.

¹³ A cena do beijo entre Domingas e Isa dura apenas poucos segundos, o que, para espectadoras e espectadores desatentas (os), acaba passando despercebido. Tal escolha de montagem, no entanto, pode ser interpretada a partir da perspectiva da (in)visibilidade, como já comentada anteriormente. Importante recordar que, em *Bacurau*, a sexualidade parece ser tratada pelos moradores e moradoras da cidade de forma muito fluida e sem restrições – o que, em um primeiro momento, nem aparece como temática principal no filme. Contudo, ao direcionar os esforços interpretativos para esse marcador, tal liberdade e fluidez no âmbito da sexualidade, diz muito sobre o estilo de vida dessa comunidade. Ainda assim, ao me voltar para a personagem de Domingas e quando do ponto de vista da lesbianidade, tal fluidez e liberdade antes identificada se mostra ainda travancada ao abordar a relação amorosa/sexual entre mulheres.

No caso de *Medusa*, a cena de encontro – desentendimento e acerto das amigas, se dá quando Mari tenta acordar Michele balançando todo o seu corpo. “Acorda, desgraçada”, ela diz. As duas estão deitadas no meio de uma floresta escura. Uma música bem distante distrai Mari, “essa noite eu quero te ter” e ouve-se a cantoria de longe. Michele acorda repentinamente, dá um beijo na boca de Mari e sai correndo. Mari persegue a amiga pela floresta, gritando o seu nome. É quando elas chegam em uma festa onde todos estão dançando mascarados. Elas se reúnem aos outros – Mari está com a mesma máscara com a qual foi atacada anteriormente, é uma máscara branca com manchas vermelhas de seu próprio sangue (de quando foi atacada por uma mulher no início do filme). Michele está sem camiseta, mas com uma espécie de espartilho, as duas são embaladas pela música e dançam felizes.



Figura 8 – Cena do filme *Medusa*, Michele acorda e dá um beijo em Mari. Fonte: Captura de tela realizada pela autora.

Diferente de *Bacurau* e *Medusa*, em *Mato Seco em Chamas*, o beijo entre mulheres acontece na frente de várias pessoas (outras mulheres) e não escondido. Léa está em um ônibus repleto de mulheres, elas estão em festa – cantam, dançam e se beijam. A cena é embalada por um *funk* que fala sobre desejo – uma música cantada por um homem, mas que tem na figura feminina o principal objeto de desejo. Essas mulheres, todas arrumadas, aproveitam o momento de descontração. Léa agarra uma delas e lança um beijo na boca intenso, se tornando o centro das atenções – não para o grupo que está no ônibus, mas para o(a) espectador(a). Mais tarde, em outra sequência, esse ônibus volta com as mesmas mulheres agora prontas para retornarem ao cárcere. Todas estão vestidas com a mesma roupa, tornando difícil reconhecê-las em suas individualidades.



Figura 9 – Cena do filme *Mato seco em chamas*, Léa beija uma das mulheres no meio do ônibus em festa. Fonte: Captura de tela realizada pela autora.

No encontro dessa tríade de filmes a partir da perspectiva do desejo lésbico, *Bacurau*, *Medusa* e *Mato Seco em Chamas* operam um discurso ao mencionar a sexualidade de suas personagens femininas. Elas caminham e perseguem diferentes problemáticas que vão além da sexualidade como diversão, ainda que, se ela exista – como divertimento ou brincadeira – não deva ser desprezada como algo trivial ou proibido. No entanto, a questão da sexualidade aqui, pode e deve ser encarada como uma forma de levar a vida, uma espécie de rebeldia diante da sociedade em que vivem – um ato inesperado em meio a uma sociedade que condena tudo aquilo que foge da sua expectativa.

Assim, pode-se dizer que o ato sexual entre mulheres não está exatamente presente como acontecimento em nenhum dos três filmes, mas ele é invocado no discurso de modo geral, principalmente quando se pensa na questão do desejo – desejo esse que é, muitas vezes, sufocado pela sociedade. Em *Bacurau*, a informação de que Domingas possui uma esposa não é exatamente algo central na narrativa: quando ela aparece bêbada no velório da amiga e tenta beijar Isa, que se esquiva e a leva para casa, os olhares são de reprovação – ainda que Domingas seja uma pessoa importante para a comunidade, já que cuida da saúde de todos. Algumas sequências depois, reunidos na casa de Plínio (Wilson Rabelo), as netas de Dona Carmelita e filhas de Plínio, o professor, Teresa e Madalena (Eduarda Samara) conversam com Pacote (Thomas Aquino), figura misteriosa da comunidade e conhecido por se envolver em “coisas perigosas”. Pacote pergunta sobre Domingas e o seu “vexame” no velório. Plínio afirma que ela estava “visivelmente emocionada” e completa “Bacurau não podia com Carmelita, agora ninguém pode com Dra. Domingas”. Nesse entremeio, voltamos à casa de Domingas, que se levanta de uma cadeira em uma sala escura depois de alguns minutos admirando a foto da amiga falecida. Ela caminha até o corredor, abre a cortina de um cômodo e se depara com a sua esposa transando com um homem – ouvimos a voz de Madalena contrariando a fala do pai, “a mulher dela pode”.



Figura 10 – Cena do filme *Bacurau*, Domingas observa sua esposa transando com um homem.
Fonte: Captura de tela realizada pela autora.

Aqui, recorro à fala da jornalista e crítica Joyce Pais (2023) sobre a homossexualidade feminina no cinema e a sua rarefação ao abordar as relações após o tão esperado “final feliz”.¹⁴ É evidente que *Bacurau* não é um filme sobre a homossexualidade feminina, o que justificaria, portanto, o seu não aprofundamento nessas relações. No entanto, o modo como a relação entre Domingas e Isa é tratada na história revela um marcador social de diferença – a sexualidade – importante e que pode ser encarado de diferentes maneiras: (1) como superado, já que Domingas segue calada ao ver a esposa com outro, o que não a impediria de acompanhá-la ou viver junto a ela e (2) como algo silenciado, tendo em vista que esse mesmo ato de seguir calada ao ver a esposa com outra pessoa poderia invocar uma raiva velada.

Já quando olhamos para a sexualidade em filmes como *Medusa*, o panorama muda sensivelmente, ainda que o sexo entre mulheres não esteja também presente:¹⁵ Mari e Michele são melhores amigas e ambas obcecadas por encontrar Melissa (Bruna Linzmeyer), uma jovem dançarina que, anos antes, teve o seu rosto queimado por ser julgada como a “mulher mais devassa, mais pecadora de todos os tempos”. Tal obsessão é o que move grande parte da história e a vida dessas garotas, ainda que outras tramas também sejam estabelecidas: o desejo de Michele de se

¹⁴ Joyce Pais, criadora do portal Cinemascope e membra do Coletivo Elviras, toca em um ponto fundamental na palestra *Walter Hugo Khouri Fantástico*, organizada pelo 14º CINEFANTASY, com os debatedores Laura Cânea e Donny Correia: a das personagens lésbicas. A jornalista compara o filme *As filhas do fogo* com produções contemporâneas nas quais a homossexualidade feminina não é uma “questão fundamental”, mas que entra na história de maneira orgânica, isso significa, por exemplo, saber do que acontece após o estabelecimento de um casal e não apenas conhecer a jornada para que ele seja estabelecido. Nesse sentido, acredito que os filmes abordados neste recorte podem, de certa forma, preencher um pouco dessa falta apontada pela jornalista, já que eles não são essencialmente concentrados nas questões sexuais ou de relacionamentos, ainda que as invoquem, pelo menos nos filmes *Bacurau* e *Mato Seco em Chamas*.

¹⁵ No filme, o sexo hétero – entre homem e mulher – é o mais mencionado, seja no desejo de Mari por Lucas (Felipe Frazão), que não se consolida; seja nas constantes invocações ao matrimônio; no relacionamento entre Karen (Joana Medeiros) e seu enfermeiro ou até mesmo quando Clarissa acaba transando com um garoto e se arrepende, pedindo ajuda para Mari e as duas resolvem orar. Contudo, do ponto de vista da relação entre mulheres, outros símbolos – que não o sexo – acabam surgindo: as garotas perseguidas que mencionam um amor livre; a queima de duas bonecas em uma espécie de ritual que remeteria a lealdade ao grupo das preciosas e, de forma ainda mais individual, quando Mari passa a não conseguir evitar o desejo carnal e, em determinada cena, acorda se contorcendo na cama – algo muito próximo da dança de Melissa no início do filme – tão julgada pelas outras garotas.

casar com o seu namorado Jonathan (João Vithor Oliveira), um membro dos “Vigilantes de Sião” e a vontade de Mari em encontrar um namorado, verbalizada logo após ela ter atacado uma “garota pecadora” que revidou a agressão e a deixou com uma cicatriz no rosto. Ao tentar esconder essa marca deixada por uma mulher devassa, Mari se queixa, “nunca vou conseguir arrumar um namorado, nunca vou conseguir casar”, e é quando a amiga a consola, “você ainda vai arrumar um Jonathan pra você” e elas se beijam na bochecha. Até esse momento, o desejo de Mari é pelo comum – ou o que é comum em seu círculo de convivência: uma mulher só pode ser feliz se conseguir se casar com um homem.



Figura 11 – Cena do filme *Medusa*, Mari e Michele conversam sobre encontrar um amor (homem) perfeito.
Fonte: Captura de tela realizada pela autora.

Ainda que o desejo de Mari por homens seja também aflorado ao longo da trama, outras descobertas passam a atravessá-la, como o encontro com Melissa, agora uma mulher desfigurada por ter sido queimada e que carrega, como Mari, uma cicatriz. Ao mesmo tempo em que Mari começa a entender que sua obsessão por Melissa provavelmente não a levará a lugar algum no sentido de vingança, outras preocupações passam a fazer parte da sua trajetória, isso significa fazer aquilo que ela tem vontade e não o que as pessoas dizem para ela fazer. Assim, se estabelecer como uma garota livre, capaz de dançar – tanto quanto Melissa o fizera anos antes – é, sem dúvida, uma prioridade. Mari parece se libertar primeiro dessas amarras, ao contrário de Michele que, ao beijar de supetão a amiga que tanto gosta, vive um dilema sobre qual o tipo de vida que ela quer e qual o tipo de vida que os outros acham que ela deveria ter.

Esse impasse adolescente não é algo que está presente em *Mato Seco em Chamas*, aliás, quase nada de dúvidas sobre a sexualidade é, de fato, demonstrado aqui, pelo menos não por Léa, que fala sobre os seus desejos ao narrar as histórias que vivencia no cárcere. Assim, a identificamos como uma mulher apaixonada por mulheres e, por isso, desejosa delas. Apesar de em suas histórias ela compartilhar que vive com inúmeras companheiras ao mesmo tempo, o beijo entre Léa e outra

mulher acontece na saída noturna do ônibus e, mais tarde, em uma apresentação musical no bar, reiterando assim, a importância desses relacionamentos.¹⁶

No caso de *Mato Seco em Chamas*, é importante considerar o dado da mulher em privação de liberdade, tendo em vista que ele influi de modo direto na forma como essas mulheres escolhem viver ou na forma como elas são submetidas a fazê-lo. A professora Simone Brandão Souza, do curso de Serviço Social da UFRB, em palestra ao GEL intitulada “Lésbicas em privação de liberdade” (2024), explica que as mulheres em privação de liberdade não necessariamente se reconhecem como mulheres lésbicas, mas apresentam outros tipos de arranjos que, em determinados momentos, são responsáveis pela transgressão da heteronorma.¹⁷ Isso significa que é muito comum, no caso das mulheres encarceradas que, anteriormente à prisão, elas tenham relacionamentos afetivos com os homens e, ao se defrontarem com uma nova realidade, elas se permitam desviar dessa matriz imposta socialmente como produto de uma heterossexualidade compulsória.



Figura 12 – Cena do filme *Mato Seco em Chamas*, Léa e Chitara conversam sobre as inúmeras namoradas de Léa.

Fonte: Captura de tela realizada pela autora.

Ainda assim, diferente de Domingas, Mari ou Michele, Léa invoca – por meio das histórias que conta – um desejo legítimo pelas mulheres, falando sobre seus corpos, personalidades e a forma como ela é feliz quando está ao lado de outras mulheres. Mais ao final do filme, em conversa com a

¹⁶ Tendo em vista a complexidade da identidade lésbica que, como apontado por Julianna Motter (2023), não se resume apenas à sexualidade, é fundamental dizer que o encontro com essas personagens – aqui denominadas como lésbicas – se deve pela identificação na história das relações amorosas entre mulheres, o que não as impede, por exemplo, de experimentarem outras formas de sexualidade, como é o caso de Mari em *Medusa* – que mantém relações sexuais com um homem e de Léa, em *Mato Seco em Chamas*, que também já tivera um relacionamento com um homem, que resultou em seu filho. Dessa maneira, isso apenas reforça o caráter transitório desse marcador de diferença, complexificando ainda mais as análises. Todavia, como objeto de estudo que pretende mapear e discutir a representação de personagens lésbicas em filmes que dialogam com a ficção especulativa no Brasil, é necessário que haja uma abordagem mais sistemática sobre o tema.

¹⁷ Dados apresentados como resultado para a pesquisa de doutorado realizada no Conjunto Penal de Feira de Santana, unidade prisional do estado da Bahia entre 2015 e 2017.

sua irmã Chitara,¹⁸ Léa comenta novamente sobre a vontade de ser dona de um puteiro – “eu vou investir meu dinheiro nisso aí” e completa, rindo, “e o teste drive quem vai fazer sou eu”. As duas sorriem. “Tu dá conta dessas dona tudo? Eu boto fé que dá mesmo”, pergunta Chitara. É quando Léa rememora como era na cadeia, onde ela diz que tinha três mulheres e todas sabiam umas das outras, abrindo espaço, portanto, para outros tipos de relações não monogâmicas, outros modos de encarar a vida e, quiçá, de vivê-la intensamente.

Considerações finais

É no terreno do outro – ou da outra – que se torna possível pensar o que o nosso cinema de ficção especulativa e com um recorte voltado para as distopias – mundos em condições de extrema opressão e privação de quaisquer direitos – pode fazer a partir da figura da lésbica. Ao partir desse recorte, conjugar a figura da estraga-prazeres-feminista é encontrar mulheres que, de alguma forma, agem para desestabilizar a ordem, causar alvoroço, provocar incômodos e encontrar outras realidades, quase como mulheres insólitas – para também utilizar a denominação originada das narrativas fantásticas. Nesse sentido, ao abordar temas como a (in)visibilidade e o desejo dessas mulheres, demonstrou-se uma complexidade imensa que ronda as histórias, já que não é possível, por exemplo, falar de representações completamente positivas, negativas ou encontrar nelas não um modelo de perfeição ideal, mas a possibilidade de poderem ser atravessadas por questões que ultrapassem também as suas sexualidades.

Ainda para além desse primeiro contato com as personagens lésbicas do nosso cinema especulativo – ou personagens mulheres com uma sexualidade dissidente –, a possibilidade de cotejá-las com a ideia da estraga-prazeres feminista, termo desenvolvido por Sarah Ahmed, está também em reconhecê-las como potências em meio a um gênero fílmico ainda pouco explorado, mas muito promissor, principalmente quando do ponto de vista da crítica feminista ou *queer*. Para essas personagens, entendê-las como estraga-prazeres é envolvê-las em uma luta contra a felicidade e o paraíso, como argumenta a própria autora – a ideia da dona de casa feliz, a escravizada submissa¹⁹ e a heterossexualidade como um modelo que deve ser atingido e almejado por todas e todos.

¹⁸ Léa inicia contando sobre o seu relacionando com Rodrigo – o pai de seu filho que, também fora preso e pelo qual Léa lutara para libertar. Contudo, com a morte do marido e as novas condições de vida, o relacionamento heterossexual não é, tampouco, colocado como um limitador ou problema, mas compreendido como uma fase de sua vida que, inclusive, trouxe algo que Léa considera uma de suas maiores conquistas na vida – o seu filho.

¹⁹ A autora desenvolve essa questão já que, no próprio texto, ela faz menção a autoras como Audre Lorde e bell hooks, que compartilham dessa mesma ideia de uma feminista estraga-prazeres ao citaram a figura da mulher negra raivosa, salientando o dado da raça como fundamental para pensá-la.

Portanto, ao recuperar a imagem das mulheres sentadas à mesa e prontas para causarem algum desconforto, não há dúvidas de que os lugares estão sendo ocupados aos poucos. Domingas no sertão, Mari e Michele na cidade grande e Léa na favela. Essa grande mesa possibilita um diálogo entre mulheres tão distintas e de locais tão diferentes, mas igualmente raivosas e que podem ser fatais para aquelas ou aqueles que simplesmente desejam manter a paz à mesa a todo custo. Domingas é uma boa anfitriã e que se preocupa em salvar vidas – sejam elas quais forem, mas nem por isso se deixa levar pela opinião dos outros e, caso precise matar para o bem comum, ela o fará. Já Mari e Michele experimentam tudo aquilo que lhes fora proibido e desencadeiam uma ação em massa – mulheres correndo e gritando pelas ruas, como um símbolo autêntico da libertação das regras que as mantinham presas, recatadas, caladas e passando vontade – o estranhamento não está mais nas mulheres que perseguem mulheres, mas nas mulheres que andam juntas. E finalmente Léa, que ao retornar à prisão mais uma vez, mostra que o sistema, apesar de falho, ainda se alimenta do sofrimento e da desigualdade e, por isso, ela faz questão de fazer muito barulho quando está fora dele.

Isto posto, acredito que o estudo sobre as personagens lésbicas no cinema brasileiro de longa-metragem que dialoga com a ficção especulativa, a ficção científica e que se constrói a partir das narrativas distópicas necessita de ainda mais dedicação e tempo, tanto do ponto de vista da pesquisa acadêmica quanto de sua própria feitura audiovisual – mais personagens, mais histórias, mais cinema e mais possibilidade de vida, mesmo em tempos de autoritarismo. Também é importante salientar que os filmes trabalhados aqui não têm como principal objetivo tratar de um recorte unívoco e totalmente voltado para a sexualidade – ainda que, neste momento, ele seja bastante restrito ao tratar das identidades lésbicas. Contudo, essas reflexões iniciais sobre o tema pretendem abrir caminhos para que outras possibilidades de vida e da coletividade feminina possam ser pensadas e colocadas em prática, promovendo a descentralização da lógica heterossexual que, como um familiar ultrapassado e rabugento, insiste em ocupar um lugar à mesa, impedindo a nossa capacidade de reunir ainda mais cadeiras para que todas e todos possam assumir ali os seus devidos lugares.

Referências bibliográficas

Ahmed, S. Estraga-prazeres feministas (e outras sujeitas voluntariosas). **Eco-Pós**, v. 23, n. 3, p. 82-102, 2020. Disponível em: https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/27642. Acesso em: 15 set. 2023.

Araújo, N. S. Ficção científica e distopia: considerações acerca da cidade e do corpo em *Umbral* (1977) e *Asilo nas Torres* (1979). **Afluentes**: Revista de Letras e Linguística, UFMA, v. 3, n. 7, pp. 172-183, 2018. Disponível em: <https://periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/afluentes/article/view/9154/5459>. Acesso em: 10 jun. 2024.

- Betz, P. M. **The Lesbian Fantastic: A Critical Study of Science Fiction, Fantasy, Paranormal and Gothic Writings**. North Carolina: McFarland & Company, 2011.
- Brandão, A. S.; Sousa, R. L. A in/visibilidade lésbica no cinema. In: Holanda, Karla (org.). **Mulheres de cinema**. Rio de Janeiro: Numa, 2019.
- Carrera, F. Algoritmização de estereótipos raciais em bancos de imagens: a persistência dos padrões coloniais Jezebel, Mammy e Sapphire para mulheres negras. **Palavra Chave**, vol. 24, n.3, 2021. Disponível em: <http://www.scielo.org.co/pdf/pacla/v24n3/2027-534X-pacla-24-03-e2433.pdf>. Acesso em: 30 out. 2023.
- Casa Guilherme De Almeida. 14º Cinefantasy. **"Walter Khouri Fantástico"**, com Laura Cánepa, Joyce Pais e Lorenna Montenegro. YouTube, 26 de setembro de 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cQohkGrNESo&t=1s>. Acesso em: 3 ago. 2023.
- Causo, R. S. **Ficção Científica, Fantasia e Horror no Brasil (1875 a 1950)**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- García, F. O insólito na narrativa ficcional: a questão e os conceitos na teoria dos gêneros literários. In: García, F. (org.). **A banalização do insólito: questões de gênero literário - mecanismos de construção narrativa**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2007.
- GEL – UFMG. Julianna Motter – **Rebuceteias e lesbofobia algorítmica** – Encontros de Pesquisa em Lesbianidade. YouTube, 31 de março de 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oNChzIJA MEc>. Acesso em: 6 out. 2023.
- GEL – UFMG. Simone Brandão Souza – **Lésbicas em privação de liberdade** – Encontros de Pesquisa em Lesbianidade. YouTube, 22 de março de 2024. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YSBR97x4-cY>. Acesso em: 25 mar. 2024.
- Ginway, M. E. **Ficção científica brasileira: Mitos culturais e nacionalidade no país do futuro**. São Paulo: Devir, 2005.
- Hergesel, J. P. **Capitu insólita: literatura e Steampunk na websérie brasileira**. *Insólita*, vol. 1, número 1, 2021. Disponível em: <https://revistas.intercom.org.br/index.php/insolita/article/view/4181/pdf>. Acesso em: 8 jun. 2024.
- Lorde, A. **Irmã outsider**. Tradução: Stephanie Borges. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.
- Rieder, J. **What is SF?** – Some Thoughts on Genre. A Virtual Introduction to Science Fiction University of Hawai'i. Ed. Lars Schmeink. Web, 17/04/2012. Disponível em: http://virtual-sf.com/?page_id=137. Acesso em: 31 out. 2023.
- Silva, C. O. Corpos expostos em almas trancafiadas: O feminino e o gótico em dois filmes de Walter Hugo Khouri In: **Caderno de resumos: 4º Seminário de Estudos do Gótico**. Florianópolis: UFSC, p. 49, 2021. Disponível em: https://4seminariodestudosdogotico.paginas.ufsc.br/files/2021/08/4SEG-CADERNO-DE-RESUMOS_17-08.pdf. Acesso em: 27 set. 2023.
- Soares, G. S.; Costa, J. C. Movimento lésbico e Movimento feminista no Brasil: recuperando encontros e desencontros. **Estudos Feministas**, 2014. Disponível em: https://www.mpba.mp.br/sites/default/files/biblioteca/direitos-humanos/direitos-da-populacao-lgbt/artigos_teses_dissertacoes/movimento_lesbico_e_movimento_feminista_no_brasil_recuperando_encontros_e_desencontros_1.pdf. Acesso em: 10 nov. 2023.
- Souto, M. Constelações fílmicas: um método comparatista no cinema. **Galáxia**, n. 45, set-dez, pp. 153-165, 2020. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/44673>. Acesso em: 8 set. 2023.

Souza, S. B. **Lésbicas, entendidas, mulheres viados, ladies**: as várias identidades sexuais e de gênero que reiteram e subvertem a heteronorma em uma unidade prisional feminina da Bahia. Tese de Doutorado, Universidade Federal da Bahia, 2018.

Suppia, A. L. P. O. **Limite de Alerta! FC em atmosfera rarefeita** – Uma introdução ao estudo de FC no cinema brasileiro e em algumas cinematografias off-Hollywood. Tese de Doutorado, Unicamp, 2007.

Tavares, B. **O que é ficção científica?** São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

Filmografia²⁰

AS FILHAS do Fogo. Direção: Walter Hugo Kouri. Produção: Lynxfilm. Gramado, 1978.

BACURAU. Direção: Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles. Brasil, França: Vitrine Filmes, 2019.

MEDUSA. Direção: Anita Rocha da Silveira. Produção: Bananeira Filmes. Rio de Janeiro: ArtHouse, 2021.

MATO Seco em Chamas. Direção: Adirley Queirós e Joana Pimenta. Produção: Cinco da Norte Serviços Audiovisuais. Brasília: Vitrine Filmes, 2019.

²⁰ Informações retiradas da base de dados da Cinemateca Brasileira, disponibilizados no site: <https://bases.cinemateca.org.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IscScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p>. Acesso em: 28 abr. 2024.

UM ITALIANO PERDIDO NO VALE DOS DINOSSAUROS DO CINEMA BRASILEIRO¹

Leonardo Saleh Fonseca de Mendonça²
Tiago José Lemos Monteiro³

Resumo: *Perdidos no vale dos dinossauros* é um filme ítalo-brasileiro de 1985, que intersecciona características do infame filão canibal com aspectos aventurecos, farsescos e eróticos. Rodado em terras brasileiras e contando com técnicos e elenco majoritariamente local, a obra é resultado de um contexto de produção, no qual dinâmicas assimétricas de coprodução internacional ensejavam filmes perpassados por distorções, estereótipos e perspectivas ambivalentes sobre os corpos e paisagens em evidência.

Palavras-chave: *Perdidos no vale dos dinossauros*; coproduções Brasil-Itália; filmes de canibais.

NAKED, WILD AND LOST: (MIS)ADVENTURES OF AN ITALIAN FILMMAKER IN THE DINOSAUR VALLEY OF BRAZILIAN CINEMA

Abstract: *Massacre in the dinosaur valley* is an italian-american co-production released in 1985. Directed by Michele Massimo Tarantini, it belongs to the last phase of the infamous "cannibal cycle" which started in the early 1970s. Part erotic farce, part jungle adventure with mildly amounts of gore, the film sets itself apart from similar entries in the subgenre by employing several Brazilian artists and technicians in its crew and cast. At the same time, *Massacre...* reinforces stereotypes about south-american native people and territories from an ethnocentric perspective, which locates its Amazonian "green inferno" in a urban forest near Rio de Janeiro.

Keywords: *Massacre in the dinosaur valley*; Italian-American co-productions; cannibal films.

Considerações iniciais

Entre a primeira metade dos anos 1970 e meados da década seguinte, o cinema italiano popular-massivo de gênero produziu uma enxurrada de títulos que tematizavam o mito do canibal, segundo uma lógica de exploração de filões bastante característica do contexto audiovisual europeu

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

² Leonardo Saleh Fonseca de Mendonça possui graduação em Marketing pelo Centro Universitário da Cidade (2001), graduação em Cinema e Audiovisual pela Universidade Estácio de Sá (2004) e pós-graduação *lato sensu* em Linguagens, Artes, Cultura e Educação pelo Instituto Federal do Rio de Janeiro - Campus Nilópolis. Atualmente é técnico do laboratório de produção de áudio e vídeo do Instituto Federal Fluminense. Tem experiência na área de Artes Visuais, com ênfase em Administração e Produção de Filmes.

³ Tiago José Lemos Monteiro é Doutor em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense (2012), Mestre em Comunicação e Cultura (2007) e Bacharel em Comunicação Social (2004) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Professor do Bacharelado em Produção Cultural e da Especialização em Linguagens Artísticas, Cultura e Educação do IFRJ - Nilópolis. Desenvolve pesquisas sobre o insólito e o horror no audiovisual, com ênfase no cinema da Boca do Lixo e no *euroexploitation*.

de então. Tendo por antecedentes estilísticos os documentários *mondo* que proliferaram a partir de 1963 em sua configuração clássica, o filão canibal é inaugurado por *Man From Deep River* (Umberto Lenzi, 1972), sendo seguido por títulos como *Mountain of The Cannibal God* (1978), de Sergio Martino; *Last Cannibal World* (1977), *Cannibal Holocaust* (1980) e *Cut and Run* (1985), todos de Ruggero Deodato; *Eaten Alive!* (1980) e *Cannibal Ferox* (1981), também de Lenzi, dentre outros. *The green inferno*, realizado por Antonio Climati em 1987, é considerado o canto do cisne do filão, que chegou a se interseccionar com outros universos do *exploitation* – como em *Emanuelle and the last cannibals* (Joe D'Amato, 1977) – e a ter expoentes fora do contexto de produção europeu (como *Primitifs*, produção indonésia de 1980 dirigida por Sisworo Gautama Putra).

Muitos destes filmes eram viabilizados por acordos de coprodução que se utilizavam de locações no sudeste asiático ou na América do Sul como forma de conferir alguma verossimilhança às regiões selvagens habitadas por devoradores de carne humana. A relação estabelecida entre as produtoras europeias e tais territórios estava longe de ser simétrica, frequentemente se beneficiando de incentivos fiscais locais e ensejando práticas trabalhistas potencialmente predatórias.

Perdidos no vale dos dinossauros, originalmente intitulado *Nudo e selvaggio* e também conhecido como *Massacre in the dinosaur valley*, é um longa-metragem de 1985 dirigido por Michele Massimo Tarantini, que sumariza diversos aspectos característicos do modelo de produção supracitado. Como é de praxe no contexto de onde provém, Tarantini é um realizador cujo extenso currículo transita por diversos gêneros, da comédia erótica ao thriller policial, passando pelo *sword & sorcery* e pelo subgênero do *women in prison* – caso de *Fêmeas em fuga*, de 1984 primeiro longa-metragem do diretor a ser rodado no Brasil, país onde se encontra radicado até os dias de hoje. O roteiro aborda as desventuras de um heterogêneo grupo de viajantes, composto por um paleontólogo à procura de ossos de dinossauro, um veterano de guerra com delírios de perseguição e algumas modelos fotográficas, que se vê às voltas com diversas ameaças (do ataque de índios canibais à perseguição de um líder garimpeiro) depois que seu avião sofre uma pane e cai em território selvagem.

O filme possui sequências rodadas entre o Norte Fluminense e a região dos Lagos, no interior do Rio de Janeiro, bem como na Floresta da Tijuca (que, na trama, faz as vezes de selva amazônica). Na equipe técnica da obra, a presença de diversos profissionais brasileiros, como Tânia Lamarca na Assistência de Direção; Chris Rodrigues na produção executiva; e Vera Bungarten como Fotógrafa Still. Já o elenco conta com nomes representativos do audiovisual brasileiro de então, como Suzane Carvalho, Joffre Soares, Marta Anderson, Carlos Imperial e Milton Moraes, muitos

deles ostentando nomes americanizados nos créditos, como forma de ampliar o suposto caráter “universal” do filme – o próprio Tarantini adotava o pseudônimo de Michael E. Lemick em muitos filmes que assinou.

A despeito da ausência de dinossauros e do massacre anunciado no título permanecer apenas como uma promessa, a obra hoje desfruta do status de *cult* junto ao circuito do horror, sobretudo após recente relançamento internacional em Blu-Ray pela distribuidora Severin. Este artigo é um dos desdobramentos do Trabalho de Conclusão de Curso elaborado por Leonardo Saleh da Fonseca para a Especialização em Linguagens Artísticas, Cultura e Educação do IFRJ, que tinha por objetivo o resgate dos vestígios deixados pela produção da obra no território onde foi rodado, bem como na historiografia do audiovisual brasileiro popular-massivo.

“We’re going to eat you”: cinema, canibais, ciclos

O exercício da antropofagia com finalidades ritualísticas ou mágicas e associada, sobretudo, às culturas não-europeias, é uma prática, até certo ponto, documentada e inventariada por pesquisas relativamente legitimadas em suas respectivas áreas de conhecimento (Schutt, 2017). Já a figura do canibal, como personificação estereotipada do antropófago que exerce sua condição de maneira indiscriminada ou vingativa, é sabidamente um mito inventado pelo mesmo colonialismo europeu que logo enxergou, na alteridade extrema representada pelos povos da África, Ásia e Américas, um pretexto para sua dominação e “conversão” ao ideário judaico-cristão. No imaginário ocidental, a dimensão mítica da antropofagia acabou se sobrepondo às suas manifestações mais verossímeis, e o clichê do canibal, que, camuflado nos confins da floresta, espreita o branco incauto com a lança afiada e o caldeirão já aceso, acabou por se consagrar junto ao senso comum, perpetuado que foi em incontáveis relatos de viagem supostamente verídicos, romances de aventura e, com o advento do audiovisual, também em inúmeros filmes e seriados de TV.

Brown (2013) propõe que as transformações que a figura do canibal vai sofrendo no decurso dos séculos XIX e XX acompanham, em certa medida, a mudança das mentalidades no que diz respeito ao temor do Outro e ao misto de encanto e repulsa que a ideia de comer carne humana para fins recreativos desperta. Afinal, por mais abjetas que sejam as imagens tradicionalmente associadas à prática do canibalismo, existe uma inegável dimensão de fascínio na possibilidade de, ao devorar meu semelhante, também assimilar sua força e suas habilidades. Assim sendo, a autora divide essas modalidades de representação em três estágios, todos atravessados por uma profunda

lógica de liminaridade, com o canibal sendo aquele que habita as bordas e regiões de fronteira e, ocasionalmente, as transgride.

O primeiro estágio corresponderia às fronteiras do mundo civilizado, e a ele poderíamos associar a figura do canibal “clássico”, que habita as selvas e os rincões intocados pela sanha colonialista europeia e dirige precisamente contra ela seu peculiar impulso alimentar. No segundo estágio, por sua vez, o canibal seria deslocado para as fronteiras do espaço urbano, e situado nas zonas rurais, territórios periféricos e bairros proletários. Já o terceiro estágio seria aquele do “canibal urbano”, no qual a prática da antropofagia vindicativa também poderia ser verificada junto aos membros das camadas mais favorecidas, não raro como evidência de um refinado *habitus* de classe ou como manifestação dos impulsos selvagens que a lógica da civilização, em certa medida, ajudou a reprimir.

É importante sinalizar que tais estágios não se organizam sequencialmente no tempo, com um modo de representação cedendo lugar a outro de forma linear. No cinema, essa convivência também ocorreu, muitas vezes, de forma síncrona, muito embora seja o “canibal das florestas” aquele que costuma ser evocado com maior frequência pelo nosso imaginário, sobretudo graças ao infame - e profícuo - ciclo de filmes de canibal que a Itália produziu e explorou até a exaustão entre meados dos anos 1970 e 1980. Tal ciclo se deu no contexto de uma lógica de produção popular-massiva e de gênero atravessada por uma lógica de *exploitation* e, no caso específico deste filão, derivada dos documentários *mondo* que povoaram as telas internacionais a partir do inesperado sucesso do longa-metragem *Mondo cane* (Franco Prosperi, Gualtiero Jacopetti & others, 1963) e sua busca insaciável por imagens de práticas culturais consideradas bizarras ou exóticas (Curti and LaSelva, 2003).

Entre o lançamento de *Man from deep river* e *The green inferno*, foram produzidas algumas dezenas de longas-metragens atravessados por tropos canibalísticos - seja em sua modalidade mais paradigmática, como é o caso dos títulos já mencionados anteriormente e aos quais podemos acrescentar obras como *White Cannibal Queen* (Jesus Franco & Francesco Prosperi, 1980) e *Cannibal terror* (Alain Deruelle, 1981), seja hibridizada com elementos pertencentes a outros filões que lhe eram contemporâneos, como o filme de zumbi - *Zombie holocaust* (Marino Girolami, 1980) e *Apocalypse domani* (Antonio Margheritti, 1980), o filme de aventuras - *Devil Hunter* (Jesus Franco, 1980) e *Diamonds of Kilimandjaro* (Jesus Franco, 1983) - e o filme erótico - *Papaya dei Caraibi* (Joe D'Amato, 1979). Por força de suas características extremas, não raro envolvendo violência real contra animais e uma postura niilista ante a brutalidade generalizada em cena, muitos destes títulos foram banidos em diversos países - com *Anthropophagus* (Joe D'Amato, 1980), *Cannibal holocaust* e

Cannibal ferox constituindo os exemplos mais célebres - o que apenas reforçou a aura canônica paracinéfila dos mesmos.

Se durante muito tempo a validação de tais obras parecia restrita a tais círculos, o que se verificou a partir da virada para os anos 2000 foi uma virada radical de perspectiva acerca de um possível uso crítico da figura do canibal e suas práticas, aqui enquadradas como sintomas do capitalismo financeiro voraz e desumano que caracterizou os anos 1980 e 1990. Esta guinada (teórica, em muitos casos) incide, inclusive, sobre as representações do primeiro estágio, tradicionalmente compreendidas e analisadas sob a chave do eurocentrismo e da xenofobia, e que agora passam a ser vistas como alegorias poderosas da revanche dos povos colonizados contra o apetite desenfreado por territórios e riquezas das sociedades ditas civilizadas.

Entretanto, na medida em que tais discursos revalorativos são elaborados, no mais das vezes, em contextos acadêmicos estadunidenses ou europeus (Olney, 2013), e sobre obras literárias ou audiovisuais oriundas destes mesmos locais, cabe questionar em que medida tal deslocamento de perspectiva também ocorreria se a enunciação se desse a partir de contextos - e sobre textos - provenientes dos territórios que, principalmente no ciclo do *euroexploitation* dos anos 1970, constituíam os *loci* preferenciais de atuação dos povos canibais. Afinal de contas, o “inferno verde” habitado pelos canibais que marcavam presença no filão italiano era, quase sempre, explicitamente situado nos confins da selva amazônica, por exemplo: não raro, muitos desses filmes se utilizavam de cidades latino-americanas ou do sudeste asiático como locação, de modo a conferir maior autenticidade às suas narrativas.

O Brasil ocupa um lugar de destaque no imaginário descrito na seção anterior, visto que, desde as primeiras cartas redigidas a propósito da “descoberta” do novo mundo pelos portugueses, no século XVI, o estranhamento causado pela presença dos diversos contingentes indígenas fomentou a difusão de incontáveis mitos sobre a existência de tribos de canibais no interior do continente. Talvez como reação a tais narrativas etnocêntricas carregadas de estereótipos, parte substancial da produção literária e artística do Brasil pós-independência acabou por negociar com a onipresença desse imaginário, às vezes de forma celebratória, exaltando a mistura étnica que nos define como Nação ou sob uma chave de leitura mais crítica ou irônica. Não por acaso, um dos textos fundamentais para se entender não apenas o norte teórico e estético do nosso Modernismo dos anos 1920, mas também as ressonâncias que ele provocou na cultura brasileira desde então é intitulado, justamente, de “Manifesto Antropofágico”.

A imagem eurocêntrica contra-ataca: um filme perdido entre vales, florestas e canibais

É contra este pano de fundo, no mínimo, ambivalente que podemos situar um filme como *Perdidos no vale dos dinossauros*, cujo contexto de produção e realização será discutido em detalhes nas páginas que se seguem. A história do filme começa com a chegada de Dr. Pedro Ibañez (Leonidas Bayer) e Eva (Suzane Carvalho) ao vilarejo colonial de São Sebastião, às margens do Rio Amazonas, num surrado ônibus de viagem. Na velha pousada, eles acertam sua viagem para o mítico Vale dos Dinossauros num monomotor. Na estalagem, conhecem o fotógrafo de publicidade, Robi (Andy Silas), e duas modelos, Mônica (Susan Hahn) e Belinda (Maria Reis); o jovem aventureiro e também paleontólogo, Kevin Hall (Michael Sopkiw); o casal John (Milton Moraes) e Mary Heinz (Marta Anderson), ele, ex-combatente no Vietnã, ela, sua impaciente esposa; e o piloto da nave. Durante o voo, o avião cai no meio da Floresta Amazônica. Na queda, morrem o professor, Belinda e o piloto; os demais tripulantes seguem na busca pela sobrevivência e uma possibilidade de sair de um local habitado por um grupo indígena de hábitos canibais.

Após horas sendo seguidos por indígenas, o fotógrafo e o casal Heinz são vencidos pelas dificuldades locais, como areia movediça, ataque de piranhas e extrações cardíacas para tira-gosto canibal. Eva e Monica são sequestradas pelos canibais para compor um ritual antigo. Kevin salva-as e, na fuga, acabam prisioneiros numa aldeia de garimpeiros ilegais que subjagam agricultores em um trabalho análogo à escravidão. Kevin é amarrado a um chiqueiro, enquanto o chefe do bando China (Carlos Imperial) e sua assecla Mayara (Glória Cristal) aliciam suas amigas. China acaba matando Monica. Kevin logra escapar e ressurgue horas depois para um duelo de morte com China. Vencedor, Kevin liberta Eva e os demais prisioneiros e foge num helicóptero com a moça, de posse das joias extraídas pelo vilão.

Perdidos no Vale dos Dinossauros é uma produção que, pela sua época e contexto de lançamento, tornou-se uma obra de características muito particulares. Ainda que sua trama evocasse a temática de outras obras mais celebradas pertencentes ao ciclo canibal, aqui isto se dá de uma forma mais branda, com a película de baixo orçamento se aventurando em adotar registros mais afeitos a outros gêneros, como a comédia e o *sexplotation*. Neste caso, mesmo que as produções mais famosas do ciclo sistematicamente explorem o corpo feminino, emulando algum tipo de falso registro documental de cenas sexuais, a abordagem visual de *Perdidos...* é de um estilo quase publicitário, onde, em cenas de terror, aqui, em vez de a câmera enfatizar o semblante das apavoradas moças, o zoom finaliza-se nos detalhes das curvas das atrizes, sem maior contexto narrativo que não o do apelo erótico.

Uma segunda singularidade da obra reside na peculiar recriação que efetua do suposto território amazônico, procedimento narrativo que igualmente possui sua própria genealogia. Duas décadas antes do ciclo italiano de canibais, outro filão pavimentou o caminho na produção de filmes que tratavam de culturas detentoras de aspectos exóticos aos europeus a partir de uma perspectiva distorcida: os filmes *mondo*, por sua vez herdeiros de uma tradição que remonta ao período do cinema silencioso.

[...] o chamado filme exótico tem origem nas práticas documentais de uma era do cinema mudo, quando os relatos de expedições de homens brancos a lugares distantes ganharam popularidade em todo o mundo. [...] os filmes de exploração exótica que surgiram no início dos anos 1930 apresentavam um Outro que não era branco, não-ocidental e 'incivilizado' [...] A região amazônica [...] é possivelmente uma das regiões exóticas mais extensas e atraentes para os exploradores e cineastas de origem europeia. (Cánepa; Caraça, 2019, p.71-72).

As distorções criadas em muitos desses filmes de temáticas “amazônico-exploratórias” não se limitam ao fato de buscarem falsear os espaços, mas a simples representação das imagens sugeridas dessas obras já dá conta dessas deformidades culturais. Em 1954, foi lançado o filme *Naked Amazon*, que narra, em estilo “documental”, uma expedição à selva amazônica. Já em seus primeiros frames, o filme recorre a uma representação muito singular para ilustrar o posicionamento descompromissado desses realizadores estrangeiros com a geografia brasileira: começando com imagem quase bíblica do Cristo Redentor sobre o morro do Corcovado, seguido por uma imagem do morro do Pão de Açúcar e por diversas tomadas panorâmicas da capital do Rio de Janeiro - da Lagoa Rodrigo de Freitas à Baía de Guanabara.

Cerca de uma década depois, há registros de, pelo menos, dois filmes da série *Tarzan* terem sido rodados no Rio de Janeiro: *Tarzan e o Grande Rio* (Robert Day, 1967) e *Tarzan e o Menino da Selva* (Robert Gordon, 1968). No primeiro filme, a aventura se passa no Brasil, mais especificamente na Floresta Amazônica; já no segundo, o herói volta para a savana africana. Nem Floresta Amazônica, nem Savana Africana, contudo: ambos os filmes foram rodados na capital do Rio de Janeiro, tendo como locações o Parque Lage, a Floresta da Tijuca e o Zoológico da Cidade. Para se ter uma ideia, em sua montagem, no filme *Tarzan e o Grande Rio* aparecem hipopótamos na natureza, como se tais animais pertencessem à nossa fauna.

Antes de sua incursão pelo Vale dos Dinossauros verde-e-amarelo, o realizador Michele Massimo Tarantini já havia se aventurado por estas paragens com *Fêmeas em fuga* (1984), longa vinculado aos preceitos do profícuo filão *women in prison*, que chegou a ensejar seus representantes, inclusive no cinema brasileiro. Suas credenciais como diretor na Itália, contudo, remontam à

primeira metade dos anos 1970 (seu longa de estreia é um *poliziottesco* de 1973 intitulado *Sete horas de violência*), após extensa atuação como assistente de direção, e também como roteirista, continuísta, editor e diretor de arte, sobretudo para uma produtora chamada Devon Film (criada em 1963), bem como para sua subsidiária Dania Film (fundada em 1972), ambas vinculadas à família Martino, dos irmãos Sergio e Luciano Martino, figuras de proa do cinema de gênero italiano daquele período e, não por acaso, primos de Tarantini. Essa conexão parental fará sentido mais adiante, quando discorrermos sobre os silêncios que cercam as dinâmicas de produção do longa de 1985.

Tanto *Fêmeas em fuga* quanto *Perdidos...* podem ser interpretados no contexto de outro dispositivo muito comum no âmbito do *euro-exploitation*, que era o das co-produções internacionais - uma forma de, ao mesmo tempo, baratear certos custos de produção e conferir maior autenticidade às locações e cenários em exibição, às vezes mediante a escalação de atores e atrizes de prestígio ou em evidência no audiovisual local. A realização de *Perdidos no Vale dos Dinossauros* só foi possível através de acordo previsto em Lei Nacional de Coprodução entre a Itália e o Brasil, de 1972, criada durante a Ditadura Militar a fim de dar suporte financeiro a produções cinematográficas estrangeiras ou nacionais com investimentos internacionais.

A cinematografia brasileira possui um vasto histórico de realizações em coproduções internacionais, alguns dirigidos por brasileiros, como *Câncer* (Glauber Rocha, 1972), outros por diretores estrangeiros, como *O Golpe mais louco do mundo* (Luciano Salce, 1978), ambos de produção ítalo-brasileira. Em sua pesquisa de doutorado, Hadija Chalupe (2014) efetua uma análise dos acordos internacionais que possibilitaram a realização de coproduções cinematográficas do Brasil com vários países, e lista *Perdidos no Vale dos Dinossauros* como uma dessas produções internacionais em cooperação com o Brasil. A propósito do acordo de coprodução firmado entre Brasil e Itália na década de 1970, ela afirma:

Para as autoridades de ambos os países, a aproximação das relações através da produção conjunta de filmes beneficiaria ambas as cinematografias na "produção de filmes de qualidade". Além disso, devido às suas aproximações socioculturais (intensificadas com a imigração italiana para o Brasil durante a 1ª Guerra Mundial), a assinatura do documento ratificaria uma ação de difusão das "tradições culturais dos dois países" e facilitaria "a expansão das recíprocas relações econômicas". Assim como nos moldes do documento assinado com a França, ficou determinado que a participação minoritária não poderia ser menor que 30% do custo da produção de cada filme (Inciso 1, art. 5º) (Chalupe, 2014).

A seguir, contudo, a autora discorre sobre uma particularidade deste acordo que nos ajuda a entender por que o filme de Tarantini estaria em desacordo com tal legislação:

A diferenciação deste Acordo em relação aos demais é a constituição de uma especificação mais resolva, com uma precisão mais quantitativa do número de técnicos e artistas que participariam da obra. Essa demarcação fica bem clara no Inciso 2.a, do art. 5º ao estabelecer que nas coproduções minoritárias, “obrigatoriamente” deveria haver a “participação efetiva” de ao menos quatro pessoas, sendo “um autor, um técnico, um intérprete de papel principal e um intérprete de papel secundário”. Essa determinação tem como objetivo evitar a realização de “falsas” coproduções internacionais, ou seja, seriam parcerias estabelecidas única e exclusivamente por propósitos financeiros (Chalupe, 2014).

Em seu registro no banco de dados da Cinemateca Brasileira, contudo, o filme é classificado como coprodução Brasil-Itália, apesar de o italiano Tarantini ser creditado na direção do filme, e o estadunidense Michael Sopkiw como ator principal. Ainda que, de acordo com o decreto de coprodução de 1972, a produção atendesse a diversos requisitos, como ter uma produtora estrangeira envolvida na distribuição (DMV Distribuzione), e a participação e o apoio de órgãos públicos brasileiros na produção, com a inconsistência das informações disponíveis nos créditos do filme não é possível justificar o pré-requisito imposto pelo decreto: o número correto de estrangeiros e brasileiros na produção.

A despeito disso, o filme talvez seja um dos poucos filmes do Ciclo Canibal a contar, em sua ficha técnica, com tantos profissionais do território que lhe serve de locação, tanto na equipe técnica, quanto no seu elenco, mesmo que isso se dê às custas da utilização de mão-de-obra barata, e de pouca - ou nenhuma - contrapartida em termos de investimento na capacitação dos técnicos locais. Um segundo ponto nodal do debate diz respeito às intenções subjacentes ao movimento de produção que parte da Itália e chega ao Brasil: qual seria o real interesse político do governo brasileiro neste tipo de produção, que visava o mercado internacional, mas promovia tantas distorções sobre nosso país?

“... mas que tremenda aventura!”: um olhar sobre a produção de *Perdidos...*

Entra Phydias Barbosa, gerente de produção do filme e, em certa medida, um dos “gatilhos” para que esta pesquisa ocorresse, pois foi após um curso de Produção Audiovisual ministrado por ele que sua participação na equipe técnica de *Perdidos no vale dos dinossauros* foi casualmente descoberta, daí decorrendo o impulso de investigar as dinâmicas de produção que viabilizaram a feitura do filme. Posteriormente, Phydias, que hoje possui 76 anos e reside em Los Angeles, concedeu um novo depoimento a Leonardo Saleh, por meio da plataforma Google Meet, em janeiro de 2022.

Após algumas produções integrantes do ciclo italiano de canibais terem passado pela Amazônia brasileira, a produção de *Perdidos no Vale dos Dinossauros* optou por locações fluminenses: para as cenas dentro da Floresta Amazônica, a escolha recaiu sobre a Floresta da Tijuca (Rio de Janeiro); para as tomadas aéreas e as sequências no acampamento dos garimpeiros, a serra de Teresópolis; para a cidadezinha rural onde a trama de inicia, escolheram Barra de São João, terra natal do poeta Casimiro de Abreu, cuja antiga residência fez as vezes de fachada da pousada do vilarejo; já o Rio Amazonas foi representado pelo Rio São João, também citado nos poemas de Casimiro. Cenas internas como as do hotel, no avião e nas cabanas na floresta foram feitas em um estúdio na capital fluminense.

Quando o produtor falou assim, temos que filmar num lugar parecido com a floresta amazônica. Eu falei, pô, não tem, no Rio de Janeiro não tem nada parecido com a Floresta Amazônica. Uma coisa que chega perto, perto assim, cê olha assim, fala, ah, uma floresta, Guapimirim tem uma floresta legal, a floresta da Tijuca tem uns lugares que cê pode andar que parece, fechado e tal, mas porra, o brasileiro vai sacar que isso não é Floresta Amazônica, que isso é Floresta da Tijuca, que isso é Teresópolis. Não, mas não interessa. O Alemão não sabe disso, italiano não sabe disso. É cinema. Eu falei, então tá. Então, vamos embora. Aí filmamos em Teresópolis, filmamos em Guapimirim, filmamos na Floresta de Tijuca, todas essas primeiras coisas que eu tive que fazer foi apresentar pra ele uma série de locações e todas as locações foram aprovadas (Barbosa, 2022).

Tais escolhas foram corroboradas por Tarantini, em entrevista concedida a Abramovictz (2023), que acrescenta: “Os índios desse filme eram todos militares da Restinga de Marambaia, já que vista do alto tem um manguezal com um belo canal”. Acerca da inclusão de dinossauros no *plot*, o realizador admite que “foi uma história totalmente inventada. Li um artigo na revista do avião quando vim da Itália sobre as pegadas de dinossauros que estão no Nordeste, em Sousa [na Paraíba]. Então, comecei a pensar numa história sobre um avião que cai na mata...” (Abramovictz, 2023).

O filme traz em sua equipe técnica muitos nomes conhecidos do cinema Nacional, como o produtor Chris Rodrigues, à época, já conhecido por ter feito a gerência de produção de *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969), e *Como era Gostoso o Meu Francês* (Nelson Pereira dos Santos, 1971). Rodrigues era muito amigo de Phydias Barbosa, que comenta: “(...) a gente tava sempre trocando figurinha, indicando um, indicando outro, indicando um, ele me indicava, eu indicava ele, porque era muito trabalho(...)” (Barbosa, 2022). Em parceria com Chris Rodrigues, Phydias também produziu a telessérie *Anos Dourados* (1986), escrita por Gilberto Braga, e filmes como *As deliciosas Traições do Amor* (1975) - inclusive tendo dirigido parte deste último - *Teu Tua* (1979), e *Amores* (1998), todos de Domingos de Oliveira, além de outros mais dois filmes de coprodução estrangeiras no Brasil: *O Golpe Mais Louco do Mundo* (Luciano Salce, 1978) e *Feras Sanguinárias* (Robert L. Collins,

1980). Outro nome de destaque nos créditos é o de Tânia Lamarca, já na época reconhecida como uma requisitadíssima assistente de direção e que viria, mais tarde, a ser reconhecida também como diretora, na TV com a novela *Olho por Olho* (exibida pela Rede Manchete entre 1988-1989) e, no cinema, com *Tainá - uma aventura na Amazônia* (2000).

Além dos técnicos brasileiros mencionados acima, profissionais estrangeiros creditados na produção são apenas três: o diretor Tarantini, o protagonista Michael Sopkiw e um terceiro nome cuja trajetória no cinema parece se resumir a este único título - "Christopher Riggs", que aparece junto ao nome de Phydias Barbosa como segundo gerente de produção. Pela falta de maiores informações sobre o nome e de quem realmente seria Christopher Riggs, talvez pela sonoridade que este nome sugere e pela ausência nos créditos do nome do produtor Chris Rodrigues, muito provavelmente Chris e Christopher sejam a mesma pessoa. É sabido que muitas produções de gênero italianas deste período tinham por hábito anglicizar os nomes da equipe, visando seu lançamento em mercados de língua inglesa, ou somente com o intuito de causar alguma comoção na própria audiência italiana, sugerindo se tratassem de produções genuinamente estadunidenses. De fato, em muitos cartazes concebidos para o lançamento do filme no circuito internacional, podemos ver essas "traduções": Maria Reis vira Mary Reys, Milton Moraes é rebatizado de Milton Morris e Leonidas Bayer se converte em Leonid Bayer. Segundo Phydias (2022):

Ele [Tarantini] mudou o nome de todo mundo. A Suzane Carvalho, ele colocou Suzane Carvall. Outras pessoas, ele trocou o nome. Quem não gostou muito foi o Carlos Imperial. Parece que ele colocou Charles Imperial... uma coisa assim... um negócio doido nos créditos, sabe? (Barbosa, 2022).

Sobre a distribuição de diárias a figurantes nas cenas em Barra de São João, Phydias afirma que todos eram moradores da cidade, de regiões ribeirinhas, todos sem recursos. Isto denota uma percepção de algo muito recorrente nesse tipo de produção, que é a exploração do serviço local, em razão de uma desigualdade econômica e social presentes nas regiões escolhidas como locações das filmagens:

[...] ah a gente recrutou umas cinquenta pessoas em Barra de São João. E tinha nosso caminhão da produção e tal, a gente tinha lá segurança e tudo, né? (...) A segurança ficava lá do lado e a gente resolveu fazer o pagamento da galera que fez a figuração em Barra de São João. (...) Eram cinquenta pessoas, cara. E aí eu deixei as cinquenta pessoas na fila, né? E saí pra fazer alguma coisa. Quando eu voltei, tava todo mundo brigando, querendo receber duplamente. Pessoal entrava na fila de novo e o segurança no local, tava, e o cara no caixa também, não? Falei, cara, que bagunça. E o assistente que eu botei ali pra tomar conta [...] Ele teve uma dor de barriga, ele tava no hotel lá há meia hora se escangalhando, eu falei, cara, e aí? Virou uma zona? Todo mundo querendo receber de novo. Falei, gente, cês já receberam?

Não, não. Quero meu dinheiro, porra, você já receberam. Aí o cara falou assim, ele já pegou o dinheiro duas vezes. Porra, caramba. Cara, foi uma zona em Barra de São João, que eu tive que sair de lá, correndo, depois de dois dias, depois da filmagem. (...) Porque claro, galera humilde, cê viu no filme, são pessoas, eram pessoas humildes da periferia ali de Barra, né? Da Beira Rio e tal. aquelas casinhas ali do bairro de Tamoios, né? Dos índios ali e então a gente recrutou por ali crianças, jovens e tal (Barbosa, 2022).

Podemos perceber, no discurso do próprio Phydias, um certo tom eurocêntrico que perpassa o conceito da obra como um todo. No entanto, é viável considerar que tais percepções também se dão no contexto de diversos acordos de coprodução Brasil-Itália que nada mais fizeram do que reforçar inúmeras assimetrias na maneira como cada país consolidou (ou não) modelos industriais de realização cinematográfica - sobretudo considerando o cenário de crise que já se prenunciava no horizonte do cinema brasileiro de então.

(...) minha participação ativa no Sindicato de Artistas e no Sindicato de Técnicos de Cinema me fizeram entender a falta de preparação dos italianos. Eles não contrataram profissionais brasileiros para compor a lei de 2/3, além de não pagarem os benefícios e horas extras. Não aceitavam o descanso de 12 horas entre as filmagens. Foi difícil convencer aos produtores que essa era uma requisição da lei e dos acordos! Mas sempre houve, no Brasil, uma busca pelo jeitinho, por causa das taxas em cima do custo do profissional, com a obrigação de contratação oficial. (...) algumas produções, principalmente a de comerciais estrangeiros, eram sempre bem-vindas pelos profissionais, (...) pois ninguém podia ficar sem emprego (Barbosa, 2013, p. 104-105).

66

Tal constatação aponta para um dos outros silêncios que cerca *Perdidos no vale dos dinossauros*: afinal, quem é a produtora italiana que responde pela segunda metade da co-produção, e como se davam as relações entre ambas as esferas? Em entrevista a Abramovictz (2023) Tarantini diz “que fechava contratos no exterior e tudo era garantido. Meu interesse era fazer o melhor possível, porque além de produtor, era diretor e depois teria parte nos lucros dos ingressos”. Já Phydias Barbosa afirma que, durante a produção do longa, eles tinham que eventualmente:

(...) conversar com alguém aí, Roma, por causa da questão do roteiro, que teve que ser mudado algumas vezes. Então, ele tinha que ter a aprovação dos produtores na Itália. Ele não estava fazendo isso sozinho. Ele estava sozinho no Brasil, mas ele tinha gente bancando o filme, roteirista (Barbosa, 2021).

Segundo Phydias, então, existia um produtor internacional, não revelado em créditos, ou sequer comentado em resenhas pesquisadas por mim. Nem Phydias soube dizer quem poderia ser. Em outro momento da entrevista ele disse ser muito compartimentado o processo de produção

deles no Brasil em relação ao desenvolvimento internacional, inclusive financeiramente. É o que ele chama de “Above the line” e “Below the Line”:

O que é o Below the Line? As equipes técnicas, o equipamento, a locação, a alimentação, toda a logística, tá? Quem faz é o diretor de produção. E (n)o Above the Line o Diretor de Produção nem precisa se meter. (...) lá é o elenco, o diretor, os produtores, os custos internacionais deles. Isso a gente não chega nem a ver acima da linha do orçamento (Barbosa, 2022).

Dois relatos sobre a carreira de Michael Sopkiw, ator principal de *Perdidos no vale dos Dinossauros*, entretanto, nos levaram em direção a algo mais palpável. Em matéria derivada de entrevista que Sopkiw concedeu à Revista Fangoria em 1984:

[...] ele conseguiu um papel principal no filme de ação futurista *Depois da Queda de Nova York* e fechou um acordo para fazer mais três filmes (...) *Blastfighter* (um drama de vingança) e *Red Ocean* (um filme de ficção científica com monstros), os dois últimos dirigidos por Lamberto Bava. O filme final do contrato de Sopkiw pode entrar em obras em um futuro próximo (Everitt, 1985. p. 67).

Um acordo para rodar quatro filmes, sendo o quarto ainda em vias de produção e sem título revelado pelo ator. Mas o filme seguinte de Sopkiw, em sua curta filmografia, foi justamente *Perdidos no Vale dos Dinossauros*, não tendo o ator feito nenhum filme depois. Segundo os créditos dos filmes anteriores, disponíveis no YouTube, a produtora envolvida é exatamente a Dania Film, servindo de evidência de que ela pode ser a empresa internacional responsável pelo acordo de coprodução. Em outra entrevista, esta mais recente, Sopkiw (2000) afirma que teve que fazer um trabalho extra de pós-produção para o filme de Tarantini na Itália e que, quando foi na produtora Dania para receber sua remuneração, acabou rompendo com o produtor por desavenças, o que lhe encerrou outras oportunidades cinematográficas.

Os indícios apontam, portanto, que a Dania Film poderia ser a representante internacional de *Perdidos no Vale dos Dinossauros*, já que ela se encontrava nos créditos como produtora de quatro dos sete filmes citados neste artigo, pertencentes ao Ciclo Canibal Italiano. Além disso, e denotando outra prática muito comum no universo do *exploitation*, a trilha sonora de *Perdidos...* conta com diversas faixas, de autoria de Fabio Frizzi e Maurizio de Angelis, “recicladas” de outros filmes da Dania, como *Blastfighter* (Lamberto Bava, 1984) e *L’allenatore nel pallone* (Sergio Martino, 1984). Com tudo isso, em uma consulta ao site da produtora, hoje conhecida como Devon Cinematografica, identificamos Luciano Martino como seu profícuo produtor, tendo produzido cerca de 130 filmes em 50 anos de carreira, até seu falecimento em 2013. E nesta extensa filmografia

podemos identificar, como primeiro título produzido no ano de 1985, justamente o filme *Nudo e Selvaggio*.

Considerações finais

Tendo em vista que o TCC que originou este artigo surge no contexto de uma Especialização na qual a ênfase nas dimensões mais operacionais da produção artístico-cultural acaba sendo um diferencial do curso, o longo depoimento de Phydias Barbosa nos permitiu abordar, com a devida densidade, aspectos sobre *Perdidos no vale dos dinossauros* que uma entrevista com Michele Massimo Tarantini ou um integrante do elenco talvez não dessem conta. Não que tentativas sistemáticas de obter tais contatos deixaram de ser feitas: mas a exemplo do que acontece com certo cinema brasileiro popular-massivo e de gênero gestado neste mesmo período (1970-1980), muitas vezes a recusa em falar sobre determinado filme ou “fase” da carreira nasce de uma desconfiança em relação às reais intenções do jornalista/pesquisador, acostumados que muitos destes profissionais estão com a estigmatização de seus trabalhos como sendo *trash* ou de baixa qualidade.

As percepções de Phydias sobre *Perdidos...* primam por certa ambivalência. Ele consegue falar detalhes sobre como circulavam pagamentos no *set*, ou da forma como se lidava com o dinheiro investido nas produtoras brasileiras na época, mas afirma nada saber sobre quem são, ou foram, os investidores internacionais da obra; em determinados momentos, faz elogios à produção, mas reconhece a falta de uma direção mais cuidadosa, sobretudo, com a preparação do elenco.

[...] deu tudo certo, [...] pelo valor do filme, que é o que custou na época, [...] 200.000 dólares. E, claro, o filme virou um *cult* porque é muito ruim. O filme não é um filme maravilhoso, é um filme que virou um clássico *cult*, porque ele até chega a ser engraçado pelas suas falhas, pelos seus erros. Quem não vê é porque não consegue ver [...] (Barbosa, 2022).

Como é de praxe no âmbito de produções situadas às bordas dos cânones cinematográficos consolidados, *Perdidos no vale dos dinossauros* ocupa certo lugar liminar no que se refere aos juízos de valor que a obra é capaz de acionar no público. Seu apelo erótico-cômico é excessivo para quem espera um filme de canibais mais “tradicional”, mas por outro lado as cenas de violência e o *gore* podem afugentar os que buscam uma diversão mais inofensiva. O diretor italiano se justifica dizendo: “Gosto muito de comicidade. Um pouco de humor nunca é demais. Ainda mais num filme com poucos recursos, é preciso brincar” (Abramovictz, 2023).

Tarantini ainda se permite construir sequências que chegam a sugerir uma denúncia de lutas de classe, expondo a miséria e a desigualdade social local, como por exemplo, nos planos das crianças em trajes puídos admirando a chegada do herói estadunidense em um caminhão carregado de bananas, e ao mostrar a escravização da população ribeirinha pelos garimpeiros; ou na chegada do cientista com sua filha Eva, que causa comoção na população pobre da vila. Sobre a inclusão de pautas sociais, Tarantini sacramenta:

Coloco transversalmente, são filmes comerciais. Não coloco uma posição ideológica, mas a condição social está na história. Mas não da mesma forma que estaria num filme de autor: seria um erro colocar a mesma postura num filme comercial. Mesmo assim, é inevitável que as questões sociais estejam ali, só não se pretende que o filme enfrente o problema. Essa é a diferença. (Abramovictz, 2023, p. 108)

Além disso, vale lembrar que o longa ainda estabelece interfaces, sobretudo por meio de seu cartaz promocional, com outro filão ainda bastante explorado em meados dos anos 1980, que é o das tramas aventurescas derivadas de *Caçadores da arca perdida* (Steven Spielberg, 1981). A capa do VHS finlandês do filme, inclusive, chega a iniciar a sinopse com um retumbante “Te cuida, Indiana Jones!”. Tamanha mistura de gêneros, formatos e filões haveria de provocar algum ruído, mais cedo ou mais tarde. Segundo um documento disponível no site do Arquivo Nacional, por ocasião de uma exibição de *Perdidos...* na Rede Bandeirantes em maio de 1989 (nos estertores da Censura Federal, portanto), consta a carta de um pai que escreve ao órgão responsável exigindo providências daquelas autoridades contra a emissora, pois ele havia permitido que as filhas adolescentes assistissem ao filme que seria exibido às 21:30h e cujas chamadas prometiam uma “comédia ingênua”, mas que ele, o pai, acabou por se surpreender com a recorrência das cenas de nudez feminina no filme.

Como se não bastasse, às 23h15, houve uma cena espúria de lesbianismo, chocante e grotesca. (...) Tenho para mim que filmes como esse, que tratam de aberrações sexuais e que estimulam a degenerescência dos costumes nem deveriam ser transmitidos pela televisão. (...) [O programador deste canal de TV], irresponsável e leviano deveria, sim, trabalhar em motéis de terceira categoria (Silva, 1988).

O órgão respondeu ao tutor que a Bandeirantes havia cumprido a regra referente ao horário, mas não a determinação de censurar as cenas inadequadas, pelo que a emissora já havia sido multada, mas que se o pai ainda estivesse insatisfeito, teria que se reportar diretamente à emissora em questão.

Perdidos no vale dos dinossauros não se trata de um filme esquecido, ou esquecível: em 2017, o filme foi relançado em *blu-ray* pela Severin, distribuidora estadunidense que é referência junto aos entusiastas do horror, do *exploitation* e congêneres. Restaurado a partir do negativo original submetido a uma digitalização em 4k, é sintomático destes tempos de “dignificação do vulgar” a maneira laudatória com que o lançamento foi recebido:

It’s been called “top-notch entertainment” (*Rock! Shock! Pop!*), “a rip-roaring riot of Italian exploitation” (*DVD Beaver*) and “a weird cross between ROMANCING THE STONE and CANNIBAL FEROX” (*The Video Graveyard*). Now experience the wildest '80s cannibal movie you’ve never seen, (...) in this “fromaggio gem from another era” (*Bloody Good Horror*) – also released as AMAZONAS and CANNIBAL FEROX II – that *B&S About Movies* says “delivers on everything it promises, except dinosaurs.”⁴

Igualmente sintomático, contudo, é o “apagamento” que a edição de luxo viabilizada pela Severin faz do DNA brasileiro do longa. Apenas Michael Sopkiw e o escritor Dardano Sacchetti - que nem chega a ser oficialmente creditado como um dos responsáveis pelo roteiro do filme - integram a lista de depoentes para os materiais extras do Blu Ray. Em entrevista disponível no Youtube, Sacchetti, comentou a difícil relação com Tarantini ao escrever o roteiro de *Perdidos no Vale dos Dinossauros*. Sendo ele um nome detentor de elevado capital simbólico junto aos cultores desta vertente do cinema de horror, conhecido por ter roteirizado títulos importantes como *The cat of nine tails* (Dario Argento, 1971), *A bay of blood* (Mario Bava, 1971); *Zombie 2* (Lucio Fulci, 1979) e *Demons* (Lamberto Bava, 1985), torna-se particularmente estratégico reforçar sua instância autoral (ainda que esta seja difusa e questionável) como forma de agregar valor ao produto.

Por fim, vale destacar que as reflexões levantadas por *Perdidos no vale dos dinossauros* podem nos auxiliar a compreender dinâmicas subjacentes a um período do cinema brasileiro sobre o qual pouco se fala, caracterizado pelo esgotamento de um paradigma de produção popular-massiva e de gênero que levará à crise da primeira metade dos anos 1990. Nesse contexto, tanto a feitura de filmes endereçados ao mercado externo - como o díptico em língua inglesa composto por *Satanic attraction* e *Ritual of death*, de Fauzi Mansur - quanto o estabelecimento de parcerias internacionais (ainda que assimétricas e potencialmente predatórias, como no caso do longa de Tarantini) delimitam a posição semiperiférica ocupada pelo Brasil (e por outros países da América Latina, como Argentina e México) no xadrez das coproduções estrangeiras.

⁴ Disponível em <https://severinfilms.com/blogs/catalog/massacre-in-dinosaur-valley>. Acesso em 01 mai. 2024.

Referências bibliográficas

Abramovictz, F. Michele Massimo Tarantini, *Italiani a Rio: um artesão do cinema de grande público*. **Insólita - Revista Brasileira de Estudos do Insólito, da Fantasia e do Imaginário**, São Paulo, a. 3, v. 3, n.2, p. 87-117. Disponível em: <https://revistas.intercom.org.br/index.php/insolita/article/view/4702/3139>. Acesso em 06 mai. 2024.

Barbosa, P. **De Quissamã a Hollywood**. 2ª edição. RJ: Scortecci Editora, 2014.

Barbosa, P. **Entrevista concedida para o projeto Nudo e Selvaggio: um filme perdido entre vales, florestas e canibais**. [Entrevista cedida a] Leonardo Saleh Fonseca de Mendonça. Online. 20 jan. 2022.

Brasil. **Decreto Legislativo nº 37 de 19 de setembro de 1972**. Aprova o texto do Acordo de Coprodução cinematográfica entre o Governo da República Federativa do Brasil e o Governo da República Italiana, firmado em Roma a 9 de novembro de 1970. Brasília, 1972. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decleg/1970-1979/decretolegislativo-57-19-setembro-1972-346184-publicacaooriginal-1-pl.html>. Acesso em: 25 jun 2023.

Brown, J. **Cannibalism in literature and film**. London: Palgrave MacMillan, 2013.

Cánepa, L.; Caraça, L. Naked Amazon and the Brazilian Mondo. **Film International** 17(2):71-78, ju 2019. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/334569152_Naked_Amazon_and_the_Brazilian_Mondo Acesso em: 30 jun 2023.

Chalupe, H. **Os filmes realizados em coprodução: limites e expansões dos acordos transnacionais**. 2014. Tese (Doutorado em Comunicação) - Programa de Pós-graduação em Comunicação. Universidade Federal Fluminense - UFF, Niterói, 2014. Disponível em: https://ppgcom.uff.br/wp-content/uploads/sites/200/2020/03/tese_doutorado_2014_hadjia_chalupe.pdf. Acesso em: 30 jun. 2023.

Curti, R.; La Selva, T. **Sex and violence: percorsi nel cinema estremo**. Torino: Lindau, 2003.

Everitt, D. An American Hero in Italy - a talk with the star of After The Fall Of New York. **Fangoria Magazine**. Nova Iorque, n. 44, p.54 e 67. Disponível em: <https://www.fangoria.com/archives/fridaythe13thnewbeginning-returnofthelivingdead-nightmareonelmstreet/>. Acesso em: fev. 2023.

Olney, I. 2013. **Euro horror: classic european horror cinema in contemporary American culture**. Indiana: Indiana University Press, 2013.

Schutt, B. **Eat me: a natural and unnatural history of cannibalism**. London: Wellcome Collection, 2017.

Silva, A. D. R. **[Correspondência]**. Destinatário: Dr. Raimundo Eustáquio Mesquita. Diretor de Censura Federal. Curitiba, 20 mai. 1988. 1 carta. Disponível em: http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_dfanbsb_ns_agr/cof/msc/0346/br_dfanbsb_ns_agr_cof_msc_0346_d0001de0001.pdf. Acesso em: 30 jun. 2023.

Sopkiw, M. Michael Sopkiw, the Last Action Hero. **[Entrevista cedida a]** Fred Anderson & Mike Martinez. Aylmer's Grisly Grimy Page. Alasca, EUA. Dez 2000. Disponível em: <http://alaska.net/~ammo/sopkiw.htm>. Acesso em: fev. 2023.

QUEM MANDA NO MUNDO? AS GAROTAS?!: ATRAVESSAMENTOS ENTRE *CORRA, QUERIDA, CORRA* E O AFRO-SURREALISMO¹

Marília de Orange²

Resumo: Esta comunicação propõe uma leitura do filme *Corra, Querida Corra* (2020), de Shana Feste, relacionando-o ao Afro-Surrealismo. Sugiro que a referida obra se utilize da abordagem afro-surreal como uma estratégia subversiva que busca dar visibilidade a narrativas sociais marginalizadas. A partir dessa chave, proponho que o longa-metragem utilize o insólito – e suas facetas –, juntamente com o realismo sensorial (Elsaesser, 2015) na construção do seu onírico aproximando-se da abordagem afro-surreal.

Palavras-chave: afro-surrealismo; insólito; onírico.

WHO RUNS THE WORLD? THE GIRLS?!: CROSSINGS BETWEEN *RUN, SWEETHEART, RUN* AND AFRO-SURREALISM

Abstract: This communication proposes a reading of the film *Run, Sweetheart, Run* (2020), by Shana Feste, relating it to Afro-Surrealism. I suggest that this work uses the afro-surreal approach as a subversive strategy that seeks to give visibility to marginalized social narratives. Based on this key, I propose that the feature film uses the unusual – and its facets –, together with sensory realism (Elsaesser, 2015) in the construction of its dreamlike image, approaching the afro-surreal approach.

Keywords: afro-surrealism; unusual; dreamlike.

Saudações a todas as bocetas
Mais peitos, menos tretas
Já perseguem nossos rabos como animais famintos
Presas em labirintos, fugindo no instinto
(Ressalva. Laysa, 2016).

Introdução

Cherie é uma mulher negra, trabalhadora e mãe solo. Essa é a realidade de muitas mulheres pelo mundo afora. Ela recebe do seu chefe a tarefa – uma obrigação irrecusável – de jantar com Ethan: um homem branco, rico e importante cliente da firma na qual trabalha. Mesmo desconfortável com a incumbência, a jovem se vê pressionada a aceitar. Mais uma vez, a realidade feminina numa sociedade patriarcal é escancarada. E isso é só o começo do filme. Detalhe: ela está menstruada e sem absorvente.

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

² Professora de comunicação, com ênfase em arte, cinema e fotografia. Mestre e doutoranda em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco. E-mail: mdeorange@gmail.com.

O ponto de encontro é na casa do rapaz e o jantar é no melhor restaurante japonês da cidade. No decorrer da noite, a simpatia e a educação de Ethan conquistam a confiança de Cherie, fazendo-a baixar a guarda. Após muita hesitação, a jovem mãe decide aceitar o convite para esticar o bate-papo – conversar não arranca pedaço (?). Eles entram pela porta principal, a câmera faz menção de acompanhá-los. Contudo, Ethan faz sinal para que ela parte. Ela obedece. Cherie está por conta própria.

Nesse momento somos mergulhados no silêncio. A porta se fecha e a câmera – lentamente – vai se afastando dela. Só nos resta o som. O ruído, o barulho e gritos. Ouvimos sons que nos sugerem uma briga corporal. Eles vão aumentando de intensidade como se estivessem se aproximando. A porta se abre e vemos Cherie visivelmente machucada, saindo em disparada. É nesse momento que começa a sua jornada para sobreviver a uma caçada frenética onde ela é a presa de um monstro que fareja sangue.

E ainda é o começo do filme. *Corra, Querida, Corra* (2020) é um longa-metragem, assinado por Shana Feste, que busca dar visibilidade. Transitando entre os gêneros cinematográficos – suspense, terror, horror e thriller –, a referida obra intenta dar protagonismo a uma temática historicamente invisibilizada: como é ser uma mulher numa sociedade patriarcal impregnada pela misoginia, violência e cultura do estupro.

O projeto de dar visibilidade às narrativas e temáticas historicamente invisibilizadas é um dos pilares estruturais do Afro-Surrealismo. Essa abordagem artística reflete sobre o mundo social daqueles que estão às margens e possui raízes no pensamento de matriz negra que busca transformar a realidade. Ele “pressupõe que, além deste mundo visível, há um mundo invisível lutando para se manifestar” e a sua proposta é “revelá-lo” (Miller, 2009).

A partir da concepção ontológica da abordagem em questão, analiso o filme *Corra, Querida, Corra*. Percebo elementos que os conectam. Através de uma análise fílmica, busco aproximar o longa-metragem às proposições do Afro-Surrealismo, tentando compreender como o insólito e o onírico são articulados nessa construção e refletindo sobre possibilidades de uma composição cinematográfica focada nas sensações.

Contemple o invisível!

Enquanto o leão não aprender a contar suas histórias,
as vitórias da caça serão sempre do caçador
(Provérbio africano).

Contar histórias é uma forma de se vestir com o manto da visibilidade. Lembro de quando meu avô juntava todos os netos ao seu redor para ouvir suas aventuras políticas, acadêmicas e familiares. Nesses momentos tudo parecia orbitar em torno dele e de suas histórias tocantes. Era assim que ele resgatava a memória para nós – a nova geração. Walter Benjamin (1987), explica como esse ato de narrar – a narrativa – está diretamente ligado à construção da nossa experiência enquanto indivíduos: é um processo de comunicação coletiva que transmite/compartilha a memória. Mas quem é que tem o direito de contar (suas) histórias?

O Afro-Surrealismo parte desse questionamento. É uma abordagem artística que nasce durante a segunda metade do século XX e renasce no início do século XXI – com o lançamento do *Manifesto Afro-Surreal* (2009) (Jackson, 2019). Sugiro que ele se constitui através do cruzo de diversas expressões artísticas, mas não se define como um subtipo da vanguarda surrealista, além de ser embebido pelo pensamento interseccional e decolonial.

Ele possui sua autonomia e mobiliza “as técnicas estéticas” para tornar visível “a experiência particular de ser negro” e, que na minha opinião, a partir da análise do seu manifesto, também se estende às comunidades ágio-americanas, latinas, mulheres e queer, “expressando as condições surreais com as quais” aqueles são postos à margem precisam lidar diariamente (Jackson, 2019, p. 01).

Sua proposta busca refletir sobre a Passagem do Meio, a práxis fundamentada no pensamento e na prática colonial, e as reverberações desse sistema mundo através da “sustentação ou recuperação de memórias culturais” e das narrativas subalternizadas e marginalizadas (Spencer, 2020, p. 05). Versátil, pode ser observado na música, na literatura, nas artes visuais e no audiovisual, demonstrando “como um povo pode desenvolver formas opostas e revolucionárias de pensar e interagir dentro de uma cultura maior” (Spencer, 2020, p. 07).

“O Afro-Surrealismo é uma não-teoria que acolhe teorizações” (Francis, 2013, p. 210). Trata-se de uma abordagem artística que tem como norte se desvincular da visão cartesiana do mundo ocidental, desatar a venda da lógica racional que estrutura o nosso olhar, opor-se às lógicas culturais de dominação e trazer visibilidade aos corpos que são jogados à margem.

A proposta é travar uma batalha no campo da cultura através do resgate e da (re)construção das narrativas dos corpos invisibilizados. Essa perspectiva aproxima-se da noção de desobediência epistêmica (Mignolo, 2008). Realizar produções que busquem se opor, de alguma forma, à hegemonia, exaltando as experiências gestadas à margem. Trata-se de uma estratégia subversiva dentro da construção de vida e de conhecimento diante de um sistema opressor.

Essa noção está inserida no pensamento decolonial: corrente do conhecimento que busca se desprender da imposição de uma lógica posta como única – associada à modernidade capitalista

e ao legado colonial – que molda as relações de poder, saber, ser, sentir e ver no mundo. Trata-se de uma perspectiva que propõe um alargar dos horizontes, lançando-se na pluralidade de vozes e caminhos que o conhecimento possui.

Destaca-se pela tentativa de resgate, preservação e manutenção da memória, da narrativa, dos saberes e dos afetos gestados nos povos subalternizados e marginalizados. Ele adota a chave *modernidade/colonialidade* como ferramenta de compreensão e análise da realidade. Acredita-se que a “globalização em curso” – e a modernidade – “é [...] um processo que começou com a constituição da América e do capitalismo colonial/moderno e eurocentrado” que se estabeleceu “como um novo padrão de poder mundial” (Quijano, 2005, p. 117).

Sendo assim, a decolonialidade percebe o quanto a sociedade contemporânea – sua construção de conhecimento, sua cultura, seus afetos, subjetividades etc. – são permeados pelo legado colonial e como a transformação da realidade exige que essa questão seja enfrentada. Seu projeto busca identificar os tentáculos visíveis e invisíveis que oprimem aqueles que são postos à margem, além de resgatar e exaltar seus saberes e afetos como uma forma de luta e reexistência.

Trata-se de uma proposta crítica emancipadora que tem o intuito de compreender e desafiar as estruturas que historicamente perpetuam a dominação – e toda a sua violência –, além de abrir espaço para a construção de um conhecimento mais justo e inclusivo. Ao conhecermos a perspectiva decolonial, fica notável o quanto ela está impregnada nas estruturas afro-surreais.

O conceito de desobediência epistêmica está fundamentado na noção de *desprendimento epistemológico* de Anibal Quijano (1992). Trata-se de um entendimento que aponta para a necessidade de um desencantamento epistêmico – um desvincular-se – em relação a determinadas escolas do conhecimento pautadas pela lógica eurocêntrica – e, por tanto, marcadas pela colonialidade e toda sua violência.

A desobediência epistêmica trata-se de uma estratégia transgressora de luta e reexistência frente a uma cultura marcada pelo hegemônico e pela opressão ao Outro, destacando a necessidade do resgate e a manutenção dos saberes gestados na fronteira. Não se limita a ser uma crítica teórica, coloca-se como um chamado à ação.

Além de fomentar o resgate e a construção dos saberes historicamente roubados e apagados pelos opressores, também estimula o uso das ferramentas da matriz de dominação – que são impostas desde a invasão das Américas – de forma transgressora, desafiando suas estruturas. Seja desobediente!

Essa noção não se contenta apenas em propor uma resistência, ela também se coloca como um instrumento de enfrentamento e transformação ativo da narrativa dominante. Trata-se de um conceito que através da valorização das perspectivas marginalizadas e subalternizadas não apenas

desafia a ordem social vigente, como também contribui para um entendimento mais rico e inclusivo da realidade.

O Afro-Surrealismo tem como norte a desobediência – estética e narrativa. Lutar e disputar através da linguagem. Isso se aproxima da proposta lançada por bell hooks (2019): “A linguagem também é um lugar de luta” (2019, p. 282), pois somos seres “entrelaçados com a linguagem” e nela vivemos “uma luta, ainda que oprimida, para nos recuperarmos, para reconciliar, reunir” e “renovar” nossa existência (hooks, 2019, p. 283-284).

Rochelle Spencer (2020) explica que o audiovisual Afro-Surreal é marcado pela apropriação da linguagem cinematográfica como uma ferramenta estratégica para travar uma contínua luta contra as opressões. Trata-se de um projeto que percebe a importância do domínio da linguagem visual e audiovisual, percebendo-as como ferramentas de transformação e transgressão.

Existe um tipo de dominação que se dá através das imagens (Debord, 2003). Elas também são um espaço utilizado para construir e perpetuar estereótipos, imagens de controle, violências e apagamentos sistemáticos. Através das disputas no campo da linguagem, os povos subalternizados e marginalizados podem (re)construir suas memórias coletivas ao tecer suas narrativas enquanto encruzilhadas de saberes e experiências próprias.

Trata-se de obras que, através de histórias socialmente relevantes, examinam “eventos estranhos” – atravessados por uma perspectiva racial, subalterna, interseccional e decolonial –, onde “a jornada pessoal e psicológica de um personagem torna-se uma rejeição” ao “racismo”, à desigualdade, à opressão e às “ideias ocidentais de temporalidade” (Spencer, 2020, p. 08).

As teias afro-surreais em *Corra, Querida, Corra*

A meta é não ter donos ou senhores
Seus rebanhos e ovelhas confundem ladrões com pastores
Do latim, pecatus, transgressores
Na caminhada do fácil caminho
Ônus coroa de espinho, filhos negligenciam ninhos
Minha vivência confronta, o seu dedo me aponta
Enfrentando suas guerras, armas são sequelas
E lá vem elas, e lá vem elas

Diamantes lapidados têm valores infinitos
Que agregam e somam sem alimentar atritos
Persuasão, razão, constrói nação
Dentro do nosso mar vermelho não

Não passarão, não passarão, nem
Dentro do nosso mar vermelho não
Não passarão, não passarão, não passarão, nem
Dentro do nosso mar vermelho não
(Mar Vermelho. Laysa, 2016).

As vezes ser mulher pode ser uma experiência surreal e assustadora. Inúmeras são as violências que vivenciamos. Das menores, às mais humilhantes. *Corra, Querida, Corra* parte desse lugar e emerge como uma obra de caráter provocador que busca dar visibilidade ao invisível que atravessa – laça, aperta, prende e imobiliza – a vida das mulheres: a misoginia – nossa de cada dia – e toda a sua cultura de violência e estupro.

Percebo aspectos que aproximam o referido longa-metragem da abordagem artística afro-surreal. A busca por dar visibilidade ao invisibilizado é um dos principais. Esse atributo está alinhado ao propósito maior que pauta o Afro-Surrealismo: o projeto de *tornar visível o invisível* (Miller, 2009) que permeia a vida dos historicamente oprimidos.

O filme procura materializar o terror – que sobe frio pela coluna, aperta o coração e trava a garganta – que nós mulheres sentimos simplesmente pelo fato de sermos quem somos. Terror que se potencializa e materializa quando nos deparamos com homens descaradamente violentos e abusadores. Medo de estar em ambientes onde a presença predominante é a masculina. Medo de andar sozinha na rua – principalmente à noite. Medo de ser simpática demais e “dar motivo” ou soar demasiado agressiva e também “dar motivo”. Medo, medo, medo...

A caçada de Cherie também é a nossa. Mulheres são mortas todos os dias apenas por serem quem são. A perseguição que ela sofre é, de alguma forma, o cotidiano enfrentado por tantas outras – em menores e/ou maiores dimensões. Além disso, a obra busca dar visibilidade a uma característica estrutural das sociedades patriarcais que praticamente não é debatida: o pacto de silêncio e de camaradagem que abandona e culpabiliza a vítima enquanto é permissivo, acolhe e defende o agressor.



Figura 1 – Cenas do filme *Corra, Querida Corra*. Fonte: Captura de tela realizada pela autora.

A nossa sociedade patriarcal possui raízes coloniais. Não estou dizendo que esse tipo de dominação não existia antes da invasão das Américas, contudo, o colonialismo “não afetou somente as relações raciais de dominação, mas também a mais antiga, as relações sexuais de dominação” –

as incluindo as relações de gênero (Quijano, 2005, p. 219). A invasão do Novo Mundo reconfigurou não só a economia e a política mundial, ela também afetou a construção social e as subjetividades.

Trata-se de um processo que instaura um sistema-mundo que põe a figura feminina num lugar de “segunda categoria” – que piora quando atravessada pelo recorte de raça e classe (Quijano, 2005). *Corra, Querida, Corra* destaca-se por trabalhar questões oriundas desta sociedade patriarcal, violenta e misógina de maneira singular – recorrendo ao terror, ao horror e ao onírico, facetas do insólito.

James – o chefe branco e rico que finge empatia e simpatia – é quem oferta Cherie ao demônio Ethan. A entidade, sedenta por sangue e movida pelo desejo de dominação, concede poder e sucesso aos homens que recorrem a ela – basta ofertar-lhe uma mulher. Para os menos atentos, pode soar estranha e absurda essa narrativa. Mas, basta um olhar mais sensível para se recordar das recorrentes histórias de violência de gênero que ocorrem todos os dias nos mais diversos lugares do mundo.

Corra, Querida, Corra me fez recordar diversos desses casos estranhos e absurdos que acontecem em nossa realidade. O episódio de uma adolescente que foi ao encontro de um rapaz, com quem se relacionava havia três anos, e acabou dopada e estuprada coletivamente por ele e seus amigos; os crimes sexuais praticados pelo ex-magnata da Miramax Harvey Weinstein – e todo o silêncio e abafamento orquestrados durante décadas; o estupro coletivo cometido pelo jogador de futebol Robinho e seus amigos em uma boate em Milão – resultando no futebolista julgado e condenado, porém seguindo em liberdade no Brasil.

As ocorrências são muitas, não se esgotam, só aumentam e todas absurdas. Essa é a realidade e ela impregna nossas experiências. Ser mulher, numa sociedade pautada pela colonialidade, é desafiador e assustador. Somos vistas como presas, objeto de posse, vinculadas a um papel de submissão e subalternização. Quando não aceitamos esse papel recebemos ainda mais violência.

O projeto *tornar visível o invisível* não se limita a buscar materializar o surreal/absurdo que permeia a vida dos corpos lançados à margem. Ele também dialoga com a proposta de recuperar e/ou sustentar memórias que são alvo de históricos processos de apagamento por parte da hegemonia (Spencer, 2020). Essa ideia recorre à (re)construção, ao resgate, à manutenção e à exaltação dos saberes e afetos, memórias e narrativas gestados naqueles que se encontram nas margens – dando visibilidade.

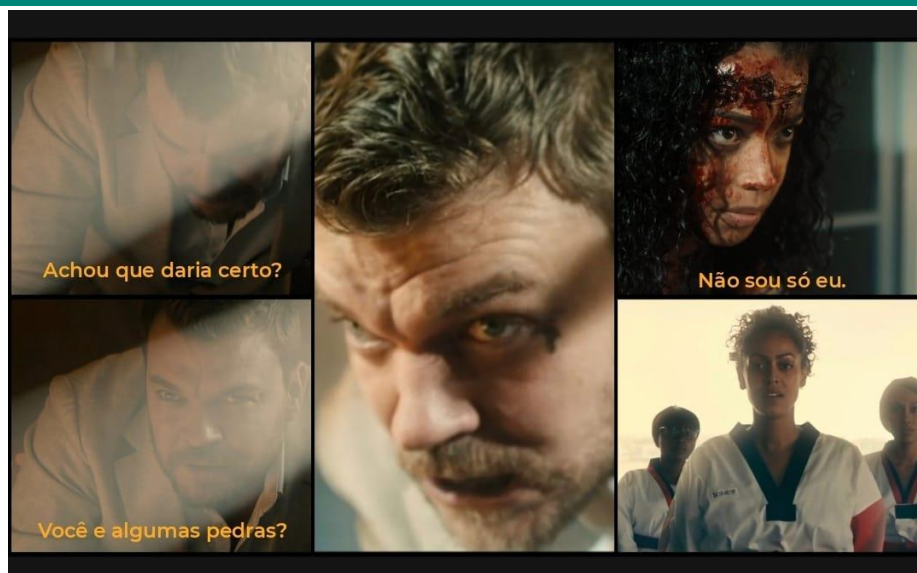


Figura 2 – Cenas do filme *Corra, Querida Corra*. Fonte: Captura de tela realizada pela autora.

Corra, Querida, Corra resgata e exalta a histórica força de reexistência que habita nós mulheres. Individualmente, personificada na figura da protagonista: uma mulher que não admite nenhuma possibilidade que não seja viver. E coletiva: materializada no encontro de Cherie com uma rede de mulheres sobreviventes do mesmo demônio. É desse encontro que a protagonista adquire o conhecimento necessário sobre Ethan e que surge a real chance de vencê-lo. O cruzo, o encontro e os seus poderes.

O cinema é um tipo de manifestação cultural que, assim como outras, pode e é cooptado pelas elites como uma ferramenta de manutenção do seu status quo. A cultura é uma das áreas por onde ocorre o processo de dominação, por isso, se faz tão importante disputá-la (Williams, 1979). Na disputa existe a chance da mudança. Uma disputa no campo da linguagem: usando o cinema como instrumento de visibilidade e de construção de um pensamento opositivo. Aproximando-se dos preceitos da desobediência epistêmica.

Existe um tipo de dominação do ser que ocorre por meio do uso das imagens. Elas preenchem as nossas vidas. Trata-se das imagens de controle: conceito elaborado por Patrícia Hill Collins para pensar a vida das mulheres negras estadunidenses. Proponho um alargar conceitual do termo para as experiências subalternizadas e marginalizadas.

São “símbolos que buscam restringir a autonomia” dos indivíduos, “utilizados como uma forma de naturalização das consequências do racismo [...], do sexismo”, das violências e opressões impostas aos corpos que habitam a fronteira (Bueno, 2020, p. 79). A exposição contínua a essas imagens doutrina nossas mentes fazendo com que aceitemos o discurso e a ideia da “inevitabilidade” (Bueno, 2020, p. 79) que acaba por estabelecer “barreiras estruturais nos mais variados campos, consolidando o status de pobreza e precariedade” (Bueno, 2020, p. 86).

As imagens de controle são “uma forma de despoticizar as lutas por direitos de grupos subalternizados” e marginalizados (Bueno, 2020, p. 97). Combater as imagens de controle através de uma disputa na linguagem é uma das formas de construir uma memória coletiva baseada nas subjetividades dos excluídos.

Em vez de reproduzir estereótipos e imagens de controle, *Corra, Querida, Corra* busca, de alguma forma, opor-se a elas. Ao tentar desafiar a narrativa dominante, que objetifica o corpo e a vida das mulheres, a obra constrói experiências femininas mais genuínas. Sua linguagem procura confrontar e desafiar o olhar do espectador, incitando reflexões sobre as dinâmicas de poder que operam em nossa realidade.

O longa-metragem destaca-se por sua habilidade em utilizar o onírico afro-surreal na construção de suas imagens e narrativa – numa tentativa de *tornar visível o invisível*. Por meio dessa abordagem, o filme adentra nos cantos mais profundos e simbólicos das experiências vividas diariamente por nós mulheres. O uso desse tipo de onírico não possui um caráter apenas estético, ele também é funcional.

Trata-se de uma ferramenta que revela as nuances e complexidades que permeiam a experiência cotidiana daqueles que são postos à margem, um expediente que materializa o surreal/absurdo que atravessa suas existências. O onírico afro-surreal tensiona os limites da realidade, sendo marcado por explorar “rupturas na temporalidade linear” e oscilar “entre o real e o fantástico” (Spencer, 2020, p. 42).

Em maior e/ou menor grau, trata-se de uma construção que transita entre dois polos: imagens verossimilhantes à realidade, constituídas por meio do suspense e do *realismo sensório* (Elsaesser, 2015) – que convocam os sentidos para a construção da narrativa –, e imagens que dialogam com o fantástico, o mágico, o estranho e o sobrenatural, constituídas a partir do *maravilhoso traumático* (Spencer, 2020, p. 49) – materialização do absurdo – constituído através do horror e do grotesco. Essa configuração “marca” o Afro-Surrealismo “como diferente de outras formas de ficção especulativa, incluindo a fantasia e a ficção científica” (Spencer, 2020, p. 49).

No contexto do filme, observo que existe uma recorrência de planos de andamento lento que exploram o ambiente em silêncio e aguçam os sentidos do espectador com um sentimento de que – como já diria Caetano – “alguma coisa está fora da ordem”. O uso desse recurso funciona como uma ferramenta que consegue cristalizar a sensação de medo e insegurança que permeia a vida das mulheres. Em contraposição, também é possível visualizar o uso de imagens que recorrem ao horror, ao mágico e ao fantástico – facetas do insólito – para conseguir materializar a monstruosidade masculina e toda a violência que a sociedade patriarcal carrega consigo.

Corra, Querida, Corra se destaca como uma obra que convida sua audiência a um mergulho nas águas profundas das relações de gênero. Não se coloca apenas como uma narrativa visual, mas também como um espaço discursivo construído onde o “horror” serve “para dramatizar ou expressar o mal-estar predominante” (Carrol, 1999, p. 293) de ser um subalternizado e marginalizado em uma sociedade opressora.

Algumas considerações

O trajeto realizado até aqui me fez compreender como *Corra, Querida, Corra* e o Afro-Surrealismo possuem atravessamentos. A partir das lentes dessa abordagem artística, emerge na obra – na narrativa e nas imagens – elementos que expõem e materializam a violência que estrutura a sociedade patriarcal, ao mesmo tempo que reivindica um espaço de reexistência.

Provoca reflexões sobre a misoginia, a violência de gênero e sua cultura do estupro, resgatando uma narrativa que acompanha o tempo, mas não é encarada: vivemos num mundo onde a dominação através das relações de gênero faz parte estrutural da manutenção da hegemonia. O longa-metragem, ao resgatar as narrativas femininas marginalizadas e invisibilizadas, desafia o raconto das classes dominantes que as subjuga e culpabiliza.

Partindo dessa perspectiva, observo como *Corra, Querida, Corra* utiliza o cinema para abordar questões que não estão no centro da pauta. Trata-se de uma construção fílmica que se utiliza da técnica e da linguagem cinematográfica para dar visibilidade a narrativas sufocadas e marginalizadas. Mais um atravessamento afro-surreal. Lutar e disputar no campo da linguagem e da estética.

Lutar e disputar é uma desobediência – principalmente se é esperado de você submissão. O uso do onírico afro-surreal é outro cruzo entre obra e abordagem artística. Ele proporciona profundidade às camadas da narrativa fílmica e das imagens, desafiando a mente, o olhar e as sensações do espectador.

É dele que emerge a cristalização daquilo que não é palpável e nem, necessariamente, visível – que passa a ter cor, som, ritmo e imagem. Através desse lugar, o filme não só revela as nuances do medo e da violência que permeiam a vida das mulheres, ele também desafia o espectador a encarar e confrontar essa realidade desconfortável.

Referências bibliográficas

Bueno, W. C. **Processos de resistência e construção de subjetividades no pensamento feminista negro: uma possibilidade de leitura da obra Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment**. Dissertação (Mestrado) - Universidade do Vale do Rio dos Sinos, 2019.

Carrol, N. **A filosofia do horror ou paradoxos do coração**. Campinas: Papyrus, 1999.

Collins, P. H. **Pensamento Feminista Negro: Conhecimento, Consciência e a Política do Empoderamento**. São Paulo: Boitempo, 2019.

Debord, G. **A sociedade do Espetáculo**. Ebook. Coletivo Periferia, 2003.

Elsaesser, T. Cinema mundial: realismo, evidência, presença. In: Mello, Cecília (Org). **Realismo Fantasmagórico**. São Paulo: USP, 2015.

Francisco, T. Galeria Close-Up: A Sociedade Cinematográfica Afrosurrealista. **Câmera Negra**, vol. 5, n. 1, pp. 209-19, jan. 2013.

hooks, B. **Anseios: raça, gênero e políticas culturais**. São Paulo: Elefante, 2019.

Jackson, J. A. **Henry Dumas: prophet of the afrosurreal renaissance**. Estados Unidos, 2019.

Miller, D. S. (org). "Manifesto Afro-Surreal: Preto é o novo preto – Um manifesto do século XXI". **San Francisco Bay Guardian**, v. 43, n. 34, 2009. Tradução de Yuri Costa. Disponível em: https://medium.com/@_eusouyuri/manifesto-afro-surreal-preto-%C3%A9-o-novo-preto-um-manifesto-do-s%C3%A9culo-xxi-4b984c995b65. Acesso em: 25 jan. 2024.

Mignolo, W. **Desobediência Epistêmica: a opção decolonial e o significado de identidade em política**. Cadernos de Letras da UFF, Rio de Janeiro n. 34, p. 287-324, nov. 2008.

Quijano, A. **Colonialidad y modernidad/racionalidade**. Perú Indígena, Lima, v.12, n.29, p.11-20, 1992.

Spencer, R. **Afro-Surrealism: The African Diaspora's Surrealist Fiction**. Routledge, 2020.

O GAROTO INJUSTIÇADO¹

Pedro Lauria²

Resumo: O presente artigo propõe a categorização do principal personagem arquetípico do suburbanismo fantástico: o garoto injustiçado. O arquétipo representado por figuras icônicas como Elliott de *E.T.* e Marty McFly de *De Volta Para o Futuro* se refere aos heróis desse subgênero: jovens desacreditados pela família e pelas autoridades, que precisam realizar atos heroicos em histórias repletas de vampiros, alienígenas, viagens no tempo... O artigo também traça paralelos com outro famoso arquétipo do cinema oitocentista: a garota final do *slasher* – demonstrando como ambos são uma figura restaurativa que precisa “tornar-se homem” para ser validado socialmente. Como principal objeto de análise, o artigo se concentra na figura de Andy, protagonista da trilogia inicial de *Brinquedo Assassino*, franquia costumeiramente lida como de filmes *slasher* – e que, através dessa categorização, pode ser compreendida também como parte importante da história do suburbanismo fantástico.

Palavras-chave: Garoto injustiçado, suburbanismo fantástico, *slasher*

The Wronged Boy

Abstract: This article proposes the categorization of the main archetypal character of suburban fantastic subgenre: the wronged boy. The archetype, represented by iconic figures such as Elliott from *E.T.* (USA, 1982) and Marty McFly from *Back to the Future* (USA, 1985), refers to the heroes of this subgenre: young boys discredited by their families and by authorities who must perform heroic acts in stories full of vampires, aliens, time travel... The article also draws parallels with another famous archetype of 1980s cinema: the slasher Final Girl - showing how both are restorative figures who need to "become a man" in order to be socially validated. As the main object of analysis, the article focuses on the figure of Andy, the protagonist of the *Child's Play* trilogy (USA, 1988, 1990, 1991), a franchise usually read as a slasher film - and which, through this categorization, can also be understood as an important part of the history of suburban fantastic cinema.

Keywords: Wronged boy, suburban fantastic, *slasher*

Introdução

O suburbanismo fantástico foi um subgênero muito popular na década de 1980, sendo lembrado por filmes de aventura onde jovens suburbanos/de cidades pequenas são obrigados a lidar

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

² Doutor em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal Fluminense, com pesquisa sobre o suburbanismo fantástico. Mestre em Comunicação Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Graduado em Geografia pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Tem formação complementar em Direção Cinematográfica pela Escola de Cinema Darcy Ribeiro. Editor chefe no Observatório de Cinema e Audiovisual (OCA-UFF). Diretor do pré-vestibular social PECEP.

com situações extraordinárias como *E.T. – O Extraterrestre* (Steven Spielberg, 1982), *Jogos de Guerra* (John Badham, 1983), *Gremlins* (Joe Dante, 1984), *De Volta para o Futuro* (Robert Zemeckis, 1985) e *Esqueceram de Mim* (Chris Columbus, 1990). São obras marcadas por um discurso restaurativo, nos quais jovens brancos e de classe média precisam salvar o mundo, sua vizinhança e/ou seus amigos após um evento fantástico ameaçar o *status quo*. Também são trabalhos fortemente influenciados pelo neoliberalismo dos anos Reagan, onde a família desestruturada, a figura do “Outro” e a ineficiência das autoridades são o que primeiro colocam o indivíduo em risco.

Depois de um descenso de sua popularidade no final da década de 1990, o subgênero ganhou novo fôlego a partir dos anos 2010, com uma série de obras nostálgicas dos anos 1980, como *Super 8* (J.J. Abrams, 2011), *Stranger Things* (Irmãos Duffer, 2016-), *It – Capítulo 1* (Andy Muschietti, 2017) e *Bumblebee* (Travis Knight, 2018). Angus McFadzean, pesquisador que primeiro propôs uma categorização e nomenclatura do subgênero, chama este retorno de um “ciclo reflexivo” do suburbanismo fantástico (2017; 2019).

Uma das obras mais interessantes desse ciclo mais recente é a série *Chucky* (Don Mancini, 2021-), continuação da franquia *Brinquedo Assassino*. Normalmente lido como um dos mais famosos e influentes *slashers* da década de 1980, a franquia abraça o suburbanismo fantástico em sua nova série, em uma atmosfera que remete a uma versão mais satírica e anárquica de *Stranger Things*. Apesar de aparentar uma “mudança de gênero”, a série, na verdade, ressalta uma faceta menos discutida da franquia (mais especificamente da sua trilogia inicial) – a de que *Brinquedo Assassino* tenha surgido como um híbrido entre o suburbanismo fantástico e o *slasher* ao centrar sua narrativa no mais importante arquétipo do subgênero: o garoto injustiçado.

Este é o foco deste trabalho, que inicia como uma categorização dessa figura arquetípica, discutindo suas principais características e sua relevância para o suburbanismo fantástico enquanto subgênero. Em um segundo momento, é feito um paralelo entre o garoto injustiçado e a garota final, clássico arquétipo dos *slashers*, demonstrando suas proximidades e equivalências dentro da conjuntura Reaganista. Por fim, o artigo se aprofunda na figura de Andy – herói da trilogia *Brinquedo Assassino* – para demonstrar como a escolha do protagonista acabou por fazer com que um dos *slashers* mais famosos da década de 1980 se construísse, também, como uma obra típica do suburbanismo fantástico.

O Garoto Injustiçado

Assim como o faroeste (De Biasio, 2015), o suburbanismo fantástico é um (sub)gênero³ marcado pela branquitude e o androcentrismo (foco na perspectiva masculina) de suas narrativas (McFadzean, 2019). A epítome dessa constatação, é claro, está na figura de seu protagonista – quase sempre um garoto branco de classe média⁴ – que demonstrará seu heroísmo salvando seus amigos/família através de atos de coragem, agilidade e inteligência. O androcentrismo vai ser responsável pela principal construção sintática do subgênero: o melodrama do herói masculino (Gleedhill, 1987; Williams, 1998 *apud* McFadzean, 2019). Como McFadzean explica, a construção do protagonista nas principais obras do suburbanismo fantástico da década de 1980/1990 é feita a partir de personagens masculinos que têm dificuldades em expressar suas emoções ou ser sinceros quanto aos seus sentimentos (2019, p.15) e que têm na ação a válvula de escape para resolver seus conflitos interpessoais. Elliott, protagonista de *E.T.*, por exemplo, só consegue fazer as pazes com a questão do divórcio de sua mãe após uma aventura que envolve salvar um alienígena de ser raptado pelo governo. Já Marty McFly, de *De Volta para o Futuro*, precisa ir ao passado ensinar seu pai a brigar para conseguir construir uma relação familiar “mais saudável”.

Da mesma forma que o faroeste, esta construção faz alusão direta ao monomito do herói estadunidense descrita por Lawrence e Jewett e que parte de uma compreensão de que as instituições/as autoridades não têm a capacidade de proteger seus cidadãos:

Uma comunidade em um paraíso harmônico é ameaçada pelo mal: instituições normais falham em conter a ameaça. Um herói altruísta emerge para renunciar as tentações e implementar sua tarefa redentora. Ajudado pelo destino, sua vitória decisiva restaura a comunidade para sua condição paradisíaca. Então, o herói retorna ao obscurecimento. (Lawrence; Jewett, 1977, p.215) (tradução do autor)⁵.

Como fica evidente, se trata de uma estrutura que superlativiza o indivíduo (e, conseqüentemente confere a ele condições heroicas) ao mesmo tempo que apresenta uma visão pessimista das instituições democráticas e de suas responsabilidades públicas. Em outras palavras, se o governo não fosse “sem coração”, Elliott não precisaria salvar o alienígena, do mesmo jeito que se as forças policiais fossem competentes, Billy Peltzer não precisaria lidar sozinho com a infestação de *Gremlins*. Essa perspectiva centrada no indivíduo remete diretamente à aclamação dos valores

³ Termo utilizado para englobar simultaneamente gênero e subgênero.

⁴ A partir de um levantamento de mais de 120 filmes analisados pelo autor em parceria com o pesquisador Angus McFadzean, entre as obras de 1982 e 2000, cerca de 85% são protagonizadas por personagens do gênero masculino. Mais de 95% são protagonizadas por personagens caucasianos.

⁵ No original: “A community in a harmonious paradise is threatened by evil; normal institutions fail to contend with this threat; a selfless superhero emerges to renounce temptations and carry out the redemptive task; aided by fate, his decisive victory restores the community to its paradisiacal condition; the superhero then recedes into obscurity.”

do individualismo robusto (*rugged individualism*), derivação da perspectiva do excepcionalismo americano⁶.

O individualismo robusto foi uma ideia cunhada em 1922 por Herbert Hoover (que viria a se tornar presidente do país) ainda sobre o nome de “*American Individualism*” (ou Individualismo Estadunidense). É um conceito que se coloca como uma característica do indivíduo nacional daquele país que o colocaria em distinção ao resto do mundo e justificaria a falta de certas políticas sociais (principalmente quando comparado a certas democracias europeias). Em seu manifesto de 1922, Hoover define que

[o individualismo estadunidense] difere de todos os outros porque abraça grandes ideais: enquanto construímos nossa sociedade sobre a realização do indivíduo, devemos salvaguardar para cada indivíduo uma igualdade de oportunidade de assumir esta posição na comunidade para a qual sua inteligência, caráter, habilidade e ambição dão-lhe o direito; que mantivemos a solução social livre de camadas de classes congeladas; que devemos estimular o esforço de cada indivíduo para a realização; que, por meio de um senso crescente de responsabilidade e compreensão, devemos auxiliá-lo nessa conquista; enquanto ele, por sua vez, deve enfrentar a roda da competição. (Hoover, 1922, p.3) (tradução do autor)⁷.

Segundo a crença no individualismo robusto, a força social de cada cidadão dos Estados Unidos seria impulsionada pelo estímulo intrínseco de cada indivíduo em desenvolver aquilo que está em seu coração e mente. Em outras palavras, seus cidadãos seriam mais aptos do que os habitantes de outros países pois não precisariam de interferência externa (entenda-se, políticas públicas e sociais) para “florescer”. Não à toa, a figura emblemática do país seriam os caubóis – homens que se lançam as fronteiras sem lei (ou seja, sem Estado), superando, sem pestanejar, as dificuldades do território. Essa perspectiva, além de colonizatória, se trata de uma leitura extremamente romântica e equivocada do período da Marcha para o Oeste. Como Stephanie Coontz explica em *The Way We Never Were* (2000), este foi um dos períodos de maior assistência governamental e intra-comunitário que os Estados Unidos já tiveram. Uma época de subsídios públicos, cessão de terras, construção de ferrovias, proteção militar, além do apoio providenciado por associações e igrejas (Heiman, 2015, p.31).

⁶ Uma variante da doutrina no destino manifesto. Expressão comumente vinculada a Alexis de Tocqueville, que teria sido o primeiro a escrever sobre esse fenômeno. O excepcionalismo americano é ligado à crença de que os Estados Unidos e os seus habitantes são essencialmente distintos de todos os outros povos e que, por isso, teria a missão divina de transformar o mundo.

⁷ No original: “*Our individualism differs from all others because it embraces these great ideals: that while we build our society upon the attainment of the individual, we shall safeguard to every individual an equality of opportunity to take that position in the community to which his intelligence, character, ability, and ambition entitle him; that we keep the social solution free from frozen strata of classes; that we shall stimulate effort of each individual to achievement; that through an enlarging sense of responsibility and understanding we shall assist him to this attainment; while he in turn must stand up to the emery wheel of competition.*”

Para além da verdade dos fatos, esta perspectiva romântica acabou consolidando o caubói mítico do gênero faroeste como esta figura que “vira as costas para a sociedade, mas mantém sua moral íntegra e intacta” (Lawrence *apud* Gregory, 1972, p.4). Um homem que se mostra necessário quando o Estado (na figura de oficiais e xerifes) não consegue dar conta da criminalidade. Porém, também um homem que, ao final da trama, deixa a civilização (normalmente em direção ao pôr do sol), compreendendo que seus “predicados robustos” não serão aceitos por aquela mesma sociedade que defendeu. Um herói que amarga as injustiças de uma sociedade hipócrita: que precisa dele, mas não o reconhece. É uma premissa bastante similar à do herói do suburbanismo fantástico, embora com uma diferença crucial: a assimilação social ao final da trama. Em outras palavras, enquanto o caubói vai embora, o garoto injustiçado se reconcilia com família e governo.

Se debruçando sobre o caráter heróico desse personagem, Eric Lars Olson vai escrever sua tese sobre as “grandes expectativas” que recaem sobre os protagonistas de *E.T. – O Extraterrestre*, *Os Goonies* e *Conta Comigo*, e que lhes conferiria o papel mítico de “heróis” (2011). Essas tais expectativas se dariam por conta da perspectiva de que nesses filmes a sociedade colocaria sobre os jovens (e, conseqüentemente, a nova geração) a responsabilidade de resolver os problemas que as autoridades não conseguiriam solucionar. Olson sublinha como esses valores estão articulados aos discursos propagados por Ronald Reagan⁸, cuja retórica anti-Estado confiava no indivíduo e na competição para o crescimento econômico do país e a manutenção do espírito do “*American Dream*”.

Ashley Carranza explica que os protagonistas do suburbanismo fantástico passam por processos de amadurecimento forçados, pela necessidade de assegurar a própria preservação de sua vida cotidiana – colocada em risco por um evento disruptivo o qual todo o seu redor é incapaz de resolver. Para isso, ela importa a teoria da autodeterminação da psicologia que, segundo ela,

descreve o método psicológico pelo qual uma pessoa se torna dependente de si mesma e permite que os impulsos internos se concentrem no processo de tomada de decisão. Se tornar autossuficiente é parte natural da vida, mas existem inúmeras instâncias em que esta independência é garantida muito cedo. Este rito antecipado não se dá porque a criança está pronta ou é merecedora, mas é resultado de seus pais serem incapazes de providenciar a estabilidade esperada para elas. (...) explica o rápido amadurecimento dos personagens, bem como a disposição para formar laços fortes, criando o coletivo de crianças protagonistas. Essas crianças inadvertidamente abraçam a autodeterminação como modo de defesa pela falta da proteção de seus pais (...) (Carranza in Wetmore, 2018, p.15) (Tradução do autor).⁹

⁸ Presidente Republicano de 1981-1989. Comumente considerado o mais influente presidente estadunidense do pós-guerra, era conhecido pela retórica neoliberal, conservadora, anti-intelectualista e antiestado. Grande defensor da ideia de que os verdadeiros Estados Unidos estavam nos subúrbios e cidades pequenas.

⁹ No original: “*Self Determination Theory describes the psychological method in which a person becomes reliant upon themselves and allows internal drives to focus on the decision-making process. Becoming self-reliant is a natural part of life,*

É John Hughes, conhecido pela direção de *coming-of-ages* jovens (narrativas de maturação) como *Clube dos Cinco* (1985) e *Curtindo a Vida Adoidado* (1986), que talvez melhor sintetize o sentimento de isolamento do protagonista do suburbanismo fantástico. Falo do monólogo de Alex, protagonista de *Esqueceram de Mim 3* (Raja Gosnell, 1997), cujo roteiro foi Hughes que escreveu. O filme, que não tem vínculo com as duas primeiras obras, conta a história de um garoto que ganha, por acidente, um carrinho de controle remoto que servia de esconderijo de um *chip* de computador contendo os segredos do governo dos Estados Unidos. Sem ter ciência desse fato, Alex precisa defender sua casa de contrabandistas internacionais que tentam recuperar o *chip*. Desacreditado por seus pais e pela polícia após relatar o que estava acontecendo, Alex se prepara para o enfrentamento com um discurso revelador:

“Eles vão vir atrás de mim amanhã. Ninguém vai me ouvir. Nem meus pais, nem meus irmãos. Nem a polícia, nem a força aérea. Ninguém. Então... O que eu vou fazer? Se você acha que eu devo correr, você está errada. Se você acha que eu devo lutar, você está certa. Eles vão entender quando eu tiver acabado. Eles vão entender que eu estava falando a verdade. Eu não vou chorar, ficar assustado ou triste. Eles são crescidos, são criminosos, mas esta é minha vizinhança. Esta é minha casa. E não importa o quão velhos eles sejam, o quão grandes eles sejam, eles não podem me vencer aqui. Eles não podem me vencer em casa. (Alex em *Esqueceram de Mim 3*, 1997)

88

Como fica evidente em seu discurso, a solução física de Alex (no caso, criar armadilhas para defender sua casa), só ocorre pois – primeiro – ele passa por um descrédito social. Na obra, o jovem é tratado como mentiroso por sua mãe, por seus irmãos e pela polícia. Tratamento similar ao recebido por Elliott de *E. T.*, Billy Peltzer de *Gremlins* e Charley Brewster de *A Hora do Espanto* (Tom Holland, 1985)¹⁰. É justamente porque a sociedade ignora as palavras e relatos destes jovens personagens de que estão sendo atacados por monstros, vampiros ou espiões, que lhes resta somente agir (ou seja, ser herói). É justamente essa a “injustiça” pela qual passa o garoto injustiçado – que precisa provar que sempre esteve certo enquanto salva a vida daqueles que o desqualificam. Somente ao final da trama que este passa a ser validado socialmente como homem (lembrando do

but there are many instances in which independence is granted too early. This early rite of passage is not due to a child being ready or deserving but is a result of parents being incapable of providing the expected stability for their children any longer. (...) explains the rapid maturation within the characters as well as their willingness to form strong bonds, creating the CCP. These children inadvertently grasp onto self-determination as a mode of self-defense against the lack of protection they receive from their parents”

¹⁰ Obviamente cada narrativa passa por um processo distinto de duração desse descrédito. Enquanto Elliott vai passando a contar com seus irmãos e mãe ao longo da narrativa, Charley só pode contar com o caçador de vampiros Peter Vincent até o final. Alex, no entanto, é um caso ainda mais hiperbólico pois seu isolamento é praticamente total.

viés machista e conservador dessas construções), alguém que faz o que tem que ser feito, mesmo que sozinho.

Essa validação social, por sua vez, conversa diretamente com a perspectiva de Rachel Heiman de que exista uma sensação na classe média suburbana estadunidense chamada “direito robusto” (*rugged entitlement*). Segundo a autora seria o sentimento abstrato de que essa classe média tem em “merecer” certos privilégios evocados pela sociedade neoliberal, ao mesmo tempo que se contrapõe, de forma contraditória, aos direitos garantidos pelo Estado (2015). No suburbanismo fantástico, é possível falar que este sentimento é transposto em uma ideia de “direito robusto” ao reconhecimento social (Lauria, 2022). Em outras palavras, são narrativas em que jovens acreditam ter um direito inato de serem prestigiados pela sociedade, independente de sua imaturidade ou do absurdo de suas alegações, ao mesmo tempo que contraditoriamente expõem a suposta ineficiência dessas.

Isto, no entanto, faz com que o “garoto injustiçado” se configure como um arquétipo moralmente complexo, para dizer o mínimo. Afinal, são obras que misturam a importância de ouvir as sensibilidades desses jovens, com a necessidade de acreditar piamente nos relatos esdrúxulos dos mesmos (“E.T.s existem”, “Meu vizinho é um vampiro”, “Sou um viajante do tempo”). Um exemplo bastante didático das contradições que acompanham esse arquétipo está na construção de Davey, protagonista de *Os Heróis Não tem Idade* (Richard Franklin, 1984), interpretado por Henry Thomas, o Elliott de *E.T.*

No filme, Davey é um garoto que presencia o assassinato de um agente do FBI. Porém, pela sua idade, ele é completamente desacreditado tanto pela polícia quanto pelo seu pai que chega a dizer:

“Quando eu era criança, eu era igual a você. Queria ser um herói. Por isso entrei na aeronáutica. Mas heróis não apenas atiram nos caras malvados. Eles fazem coisas chatas. Eles colocam comida na mesa, consertam bicicletas. Você vai entender, quando for um pouco mais velho.” (Hal Osborne em “*Os Heróis não tem Idade*”)

As alegações do garoto passam a ser tratadas como fantasias para escapar da realidade, justificadas pelo trauma de que o garoto estaria supostamente sofrendo por ter perdido a mãe. Vale ressaltar que filme deixa claro que o pai também está machucado pelo processo de luto, ou seja, inferindo que ele estaria refletindo suas próprias dores no filho. Nesse sentido a narrativa dá a entender que o pai teria menos maturidade emocional do que Davey, uma vez que é ele quem apresenta uma visão nublada da realidade (ao não levar em consideração o relato verdadeiro do filho sobre o assassinato). Essa injustiça, por sua vez, faz com que Davey precise agir sozinho para

resolver o crime. Ele então cria um amigo imaginário – o espião Jack Flack (interpretado por Dabney Coleman, o mesmo ator que faz o pai) – em uma clara substituição parental, que fica ainda mais explícita quando diz para Dave “Se nós vamos ser heróis – sem pai, sem policiais”. Como em uma típica obra do suburbanismo fantástico, Dave estava certo o tempo todo, restando ao seu pai lamentar de não ter acreditado no filho (Figura 1). Na sequência final de ação, a obra joga fora toda a ideia de que “heróis não apenas atiram nos caras malvados” e coloca o pai de Davey para salvá-lo de bandidos armados. O garoto, ao invés de se sentir desacolhido por ter quase morrido por conta desse descrédito, se sente feliz por seu pai e pelas autoridades finalmente o validarem socialmente.



Figura 1: “Por que eu não acreditei nele?”. O lamento do pai de Davey em *Os Heróis não tem Idade* é o exemplo da concretização do arquétipo do garoto injustiçado: quando familiares e autoridades descobrem que deveriam ter levado o relato do protagonista em consideração. Fonte: Frame do filme.

Davey, Elliott, Billy Peltzer... Todos garotos brancos de classe média, todos colocados em perigo pela ineficiência ou pela corrupção daqueles que o cercam. Ao se sentirem injustiçados, no entanto, partem da crença em si mesmo (base do individualismo robusto e uma espécie de mantra dos neoliberalismo reaganista) e recorrem à ação. No fim, tais narrativas demonstram que estavam certos o tempo todo e os recompensam com o “direito robusto” ao reconhecimento social. Porém, não eram os personagens masculinos os únicos “injustiçados” apresentados no cinema hollywoodiano da década de 1980. No próximo tópico, são apresentadas as similaridades e diferenças entre o garoto injustiçado e outro arquétipo clássico do cinema oitentista: a garota final (ou *final girl*).

Aproximações entre Suburbanismo Fantástico e *Slasher*: Garoto Injustiçado como versão masculina da Garota Final

Em um primeiro momento, a ideia de comparar um subgênero marcado por aventuras jovens com outro repleto de sangue e nudez pode parecer estranha. Isso, em parte, se deve ao modelo de produção associado a esses filmes e ao público-alvo que buscavam. Enquanto os filmes *slasher*, desde o primeiro momento, foram produzidos principalmente por cineastas independentes tendo em mente distribuidoras que queriam atingir um público adolescente ávido por violência e sexo (NOWELL, 2010), o suburbanismo fantástico ficou marcado por sua ligação com os chamados “filmes família”, muito vinculado em um primeiro momento à Amblin, produtora de Steven Spielberg (McFadzean, 2019).

No entanto, tais subgêneros têm relações próximas desde sua origem no suburbanismo gótico. Bernice Murphy em *The Suburban Gothic in American Popular Culture* (2009) define o subgênero como obras que “levantam suspeitas de que nas mais ordinárias vizinhanças, casas e famílias, não importando o quão calmas pareçam, estão a apenas um acontecimento de um incidente dramático” (2009, p.3). Ela explica que o subgênero, que surge na literatura, parte da tradição estadunidense de dramatizar as ansiedades vinculadas ao estilo de vida suburbano (2019). Grande parte dessas ansiedades são corroboradas pelo *slasher* e pelo suburbanismo fantástico: a ineficiência das autoridades, a família desestruturada, crianças e jovens em perigo, a desconfiança dos vizinhos, paranoias com figuras exógenas... A maior diferença é que, enquanto o gótico sustenta suas principais preocupações nas questões relativas aos próprios moradores suburbanos, o *slasher* e o suburbanismo fantástico se utilizam de elementos e tropos do insólito para apontar suas principais preocupações para aquilo que vem de fora.

Além da origem em comum, tanto o *slasher* quanto o suburbanismo fantástico partem de uma mesma premissa narrativa: a restauração do *status quo* através da ação física, depois que a “normalidade” é desestabilizada por um elemento externo extraordinário – seja ele uma viagem no tempo ou um zumbi com máscara de hóquei. Também se trata de obras que operam em cima do chamado “terror recreativo” (Pinedo, 1997) – apenas divergindo quanto à intensidade. Engana-se, porém, quem resume os *slashers* como filmes “mais violentos” e o suburbanismo fantástico como obras “mais infantis”. A década de 1980 e 1990, é marcada por uma série de filmes que divergiam profundamente em seus tons.: enquanto um *slasher* como *Sexta-Feira 13 – Parte 6: Jason Vive* (Tom McLoughlin, 1986) é cheio de referências e humor pastelão¹¹, a obra suburbanista *No Limite do Terror* (John Hess, 1988) tem mortes mais gráficas e um tom mais sério.

¹¹ Uma morte sempre lembrada e que exemplifica o tom do filme, é aquela em que Jason afunda o rosto de um personagem em um tronco, apenas para deixar um rostinho “Smile” cravado na madeira.

A similaridade mais interessante, no entanto, se dá pela proximidade entre o protagonista arquetípico de cada um desses subgêneros: o garoto injustiçado e a garota final. Falo especificamente do papel estrutural e narrativo relativo aos protagonistas destas obras: figuras restaurativas que se tornam simbolicamente “homens” no processo. A garota final o fazendo a partir de uma transformação de uma figura passiva para uma figura ativa, tal qual é discutido pela crítica feminista de Carol Clover (2015), e o garoto injustiçado ao cumprir as expectativas da sociedade onde está inserido, acreditando em suas capacidades individuais (Olson, 2011).

A garota final é, talvez, o arquétipo mais famoso do cinema de horror, conceituado por Carol Clover em 1992 para designar a última sobrevivente dos filmes *slashers*: geralmente uma jovem sem interesse em sexo casual, drogas ou bebidas (2015, p.48). São personagens perseguidas e aterrorizadas pelo vilão, e que passam por um ato de transformação no decorrer do filme, de onde saem de uma “passividade” para começar a lutar para garantir sua sobrevivência, até chegar ao embate final com o *serial killer*. Ou seja, ela não é salva como uma “donzela em perigo”, mas adquire “predicados masculinos” para se tornar sua própria salvadora. É esse arco dramático que Carol Clover aponta que, simbolicamente, é uma transformação da personagem em um homem. Segundo ela:

Se a experiência da infância/juventude pode ser – talvez idealmente – performada da forma feminina, a ruptura requer a suposição do falo. A criança desalentada é de gênero feminino; o adulto ou sujeito autônomo é de gênero masculino, assim a passagem da infância/juventude para a vida adulta envolve a transição do feminino para o masculino. (Clover, 2015, p.50).

Como Clover adianta, essa transformação de uma figura passiva para a figura ativa, também remete ao próprio amadurecimento de uma criança em um homem. Esta, por sua vez, é justamente a principal estrutura sintática do suburbanismo fantástico. Nas palavras de Angus McFadzean, o subgênero se pauta no melodrama do herói masculino: um personagem que não consegue expressar suas emoções se não pela ação, e que tem na sua conclusão o “trunfo da identidade masculina” (2019, p.15). Partindo dessa perspectiva, é possível afirmar que tanto o garoto injustiçado quanto a garota final são impelidos a se tornarem heróis para responderem a aspectos problemáticos de uma sociedade cujas figuras de autoridade são incapazes de resolver. Essa ação, então, é a que os que movimentam para que “se tornem homens” nesse processo, ressaltando a cultura masculinista e androcêntrica em que estes subgêneros foram consolidados. Vale ressaltar que se trata de questões ligadas a algumas das principais apreensões e ansiedades do período Reagan: a “masculinização” dos Estados Unidos. Como explicado por Suzan Jeffords, havia

uma construção dialética de duas categorias fundamentais: os “corpos macios” que invariavelmente pertenciam a mulheres e/ou pessoas não-brancas e os “corpos duros” que, como Reagan, eram masculinos e brancos – e, por isso, detentores de força, trabalho, determinação, lealdade e coragem (1994, p.24-25). Nessa leitura, tanto a garota final, quanto o garoto injustiçado simbolizavam a necessidade das novas gerações (e, portanto, dos Estados Unidos) de “endurecer seus corpos”. A diferença, é claro, se dá na forma como isto se concretiza, evidenciando o desequilíbrio do gênero de seus protagonistas: as mulheres precisando sobreviver, enquanto aos garotos bastando acreditar em si mesmos. Além disso, enquanto Eliott recebe seu “direito robusto” ao reconhecimento no final da trama, Laurie Strode de *Halloween* (John Carpenter, 1978) é dada como louca no segundo filme da franquia.

Porém, e quando estas questões são mescladas em um mesmo filme? É este o foco dos próximos tópicos que se debruçam sobre a trilogia *Brinquedo Assassino* e o protagonista Andy Barclay. Através da análise dos filmes, é demonstrado como a existência do “garoto injustiçado” é um elemento semântico e sintático forte o suficiente para fazer com que o suburbanismo fantástico se hibridize a outro (sub)gênero, ressaltando a força e centralidade do arquétipo.

A Franquia *Brinquedo Assassino*

Em 1988 foi lançado o primeiro filme da franquia *Brinquedo Assassino*, uma época na qual o subgênero *slasher* já se encontrava em grande desgaste. Ainda assim, fez considerável sucesso de bilheteria e atingiu grande popularidade no decorrer dos anos. Pode-se presumir que parte da atenção do público tenha vindo da proposta inusitada dos filmes: trazer um boneco como grande assassino, operando em cima da representação sinistra que a cultura infantil geralmente tem nos filmes de horror (Lennard, 2012, p.133) – campo relativamente pouco explorado pelo *slasher*.

Chucky acabou por se sacramentar como um dos últimos grandes ícones do primeiro ciclo do *slasher* (PETRIDIS, 2019), trazendo um novo fôlego a um subgênero que já se afundava nas inúmeras continuações de suas principais franquias. Apenas para se ter uma ideia, nesse mesmo ano foi lançado *A Hora do Pesadelo 4: O Mestre dos Sonhos* (Renny Harlin, 1988), *Halloween 4: O Retorno de Michael Myers* (Dwight H. Little, 1988) e *Sexta-Feira 13 – Parte 7: A Matança Continua* (John Carl Buechler, 1988).

A centralidade do boneco acabou por fazer com que *Brinquedo Assassino* renunciasse à garota final como grande protagonista da trilogia original, escolha pouco usual para o *slashers* da época. No seu lugar a utilização do garoto injustiçado, Andy Barclay (figura 2), cuja existência

interfere na própria natureza sintática e genérica da obra (que passa a ser um híbrido entre *slasher* suburbanismo fantástico), como é discutido no tópico a seguir.



Figura 2: Andy Barclay e Chucky. Fonte: Frame de *Brinquedo Assassino*.

Antes, no entanto, é importante ressaltar que a franquia passou por variações genéricas durante os anos, inclusive chegando a renunciar ao garoto injustiçado em prol de uma garota final, por um período. Enquanto o primeiro filme mesclava de forma bastante equilibrada o *slasher* com o suburbanismo fantástico (inclusive com uma garota final como coprotagonista), o segundo, por sua vez, já abraçava mais os elementos do suburbanismo. *Brinquedo Assassino 3* é, discutivelmente, uma obra quase inteiramente pertencente ao suburbanismo fantástico, tendo aspectos muito liminares do *slasher*.

As sequências, *A Noiva de Chucky* (Ronny Yu, 1998) e *O Filho de Chucky* (Don Mancini, 2004) representaram uma mudança de tom da franquia e não deram continuidade a saga de Andy Barclay, renunciando ao suburbanismo fantástico como um todo. Tão pouco são *slashers* (apenas de forma liminar), apostando em um humor gótico centrado nas relações familiares de Chucky. Anos depois, *A Maldição de Chucky* (Don Mancini, 2013) e *O Culto de Chucky* (Don Mancini, 2017), voltaram a abraçar o *slasher*, trazendo a garota final, Nica, como protagonista. Mais recentemente, tanto o *requel*¹² *Brinquedo Assassino* (Lars Klevberg, 2019) quanto a série (que continua a franquia original)

¹² Sequência de legado ou continuação espiritual. Um misto de *reboot/sequência/spin-off*. No caso, o filme abre mão por completo da narrativa de Chucky, mas cria um paralelo robótico centrado no mesmo mundo.

Chucky (Don Mancini, 2021-) voltam a abraçar o suburbanismo fantástico com elementos de *slasher* (no caso do primeiro) e humor gótico (no caso do segundo).

Andy Barclay: Garoto Injustiçado ou Garoto Final?

Brinquedo Assassino foi dirigido por Tom Holland, roteirista do já citado *Os Heróis não têm Idade* e roteirista/diretor de *A Hora do Espanto*. O filme começa com a morte de seu antagonista, Charles Lee Ray, baleado durante uma perseguição policial. Em seus últimos momentos de vida, Ray usa magia para transferir sua alma para um boneco *Good Guys*. Após esse prenúncio, somos apresentados aos dois protagonistas: Karen e seu filho Andy. Os dois moram em um apartamento em Chicago, e é explicado que Karen, viúva, tem dificuldades financeiras para cuidar do filho sozinha. Tal como ocorre em *E.T.* a ausência das figuras paternas é uma constante no suburbanismo fantástico (Olson, 2011; McFadzean, 2019).

São justamente as dificuldades financeiras de Karen que impedem que ela dê a Andy o presente de Natal desejado pelo garoto: o boneco *Good Guys*. Sentindo-se mal por não poder realizar o sonho do filho, Karen compra um boneco roubado, vendido por uma pessoa em situação de rua. É claro, trata-se justamente do exemplar possuído por Charles Lee Ray. Nesse aspecto, *Brinquedo Assassino* faz um paralelo com outras narrativas fantásticas suburbanas, como *A Hora do Espanto*, *Querida, Encolhi as Crianças* (Joe Johnston, 1989) e *Esqueceram de Mim*, onde os pais são os principais responsáveis por colocar a criança em perigo (Lauria, 2022, p.294).

Ao levar o boneco para casa, o filme consolida os dois arquétipos principais de seus subgêneros. Primeiro, ele desenvolve o garoto injustiçado, quando Andy descobre que o boneco está vivo, embora sua mãe e as autoridades duvidem de suas afirmações. Em seguida, ele desenvolve a garota final, pois *Chucky* precisa matar Karen para evitar que ela impeça a realização de um ritual para levar a alma de seu filho. O roteirista Don Mancini explica que o roteiro original criava dúvidas sobre a inocência de Andy. A decisão de deixar claro desde o início foi uma decisão do estúdio, pois perceberam que seria mais interessante para o marketing se as coisas fossem "preto no branco", nas palavras de Mancini¹³. Embora não haja como comprovar a influência, é notável que essa decisão foi essencial para que o filme seguisse a mesma estrutura de *A Hora do Espanto*, estabelecendo o heroísmo de Andy e a injustiça sofrida por ele desde o início.

A esse respeito, é interessante notar a relação ambígua do garoto com *Chucky* na primeira metade do filme: Andy chega a externar que o boneco é o único que acredita nele, uma construção

¹³ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=3-uJq8zfAxl>. Acessado em: 28 mar. 2024

semelhante à de Elliot e o alienígena em *E.T. O Extraterrestre*. A esse respeito, Hans Staats aponta como Chucky se torna uma representação de como o capitalismo tardio (afinal, o boneco é um objeto de consumo) explora famílias "quebradas" com a promessa de preencher as lacunas familiares (2012, p.61). Vale notar, no entanto, que como é típico do suburbanismo fantástico, o garoto injustiçado jamais sofre perigo real, com Chucky inclusive precisando da preservação do corpo de Andy para o ritual.

Outros tropos, no entanto, sofrem variações devido à natureza genérica híbrida da narrativa. O mais chamativo deles é o fato da garota final ser mãe, e não uma adolescente "virginal". Outra mudança significativa que a hibridização com o suburbanismo fantástico traz é seu grupo de sobreviventes. Em contraste com os textos clássicos de *slasher*, nos quais, no final, há apenas a garota final, aqui, mãe e filho sobrevivem. Mas não só eles: especialmente interessante é a sobrevivência do policial Mike Norris, já que em filmes de horror as autoridades geralmente não sobrevivem. Em *Brinquedo Assassino*, no entanto, Norris também desempenha tangencialmente¹⁴ um papel típico do suburbanismo fantástico: o de mentor, uma figura masculina que toma o lugar do pai do protagonista (Lauria, 2022, p.290). Exemplos desse arquétipo são Centauri, de *O Último Guerreiro das Estrelas* (Nick Castle, 1984), Dr. Brown, de *De Volta para o Futuro*, Peter Vincent, de *A Hora do Espanto*, e Dr. Matthewson, de *Jogos Fatais* (Marshall Brickman, 1986). Nesse sentido, sua preservação no final da trama decorre justamente da necessidade de reconstruir, pelo menos simbolicamente, a família nuclear (figura 3). Essa reconstrução, é claro, vem apenas após Norris e Karen validarem Andy, demonstrando que parte das matanças poderiam ter sido evitadas, caso ouvissem o garoto desde o início.



Figura 3: Mike Norris, Andy e Karen – Simbolicamente a família nuclear é completada ao final de *Brinquedo Assassino*.
Fonte: Frame do filme.

¹⁴ Norris não chega a ser um mentor clássico no sentido de "ensinar" o garoto, mas ocupa um lugar na trama de defendê-lo de Chucky.

O personagem de Norris acrescenta também uma camada de complexidade nos arquétipos do garoto injustiçado e da garota final. Se em uma trama padrão do suburbanismo fantástico seria esperado que Andy fosse desacreditado até o final da narrativa, aqui, isso é resolvido na metade do filme, quando sua mãe passa a acreditar nele. Narrativamente, isso é essencial para ela desempenhar seu papel de garota final, pois Karen precisa entender o risco que está correndo com o boneco. Assim, na segunda metade do filme, é ela quem deve convencer Mike Norris de que seu filho foi acusado injustamente dos crimes cometidos por Chucky. Em outras palavras, narrativamente, ela se torna uma *garota injustiçada* que sofre com a usurpação de seu poder como adulta (Lennard, 2012, p. 134) por não ser capaz de proteger seu filho ou mesmo de se fazer entender pelas autoridades (figura 4). Embora essa falta de confiança nas autoridades seja esperada na construção do enredo típico do *slasher* (Clover, 2015, p. 146), é menos comum que as autoridades sejam de alguma forma convencidas no final e reconheçam a injustiça que fizeram com a protagonista.



Figura 4: Dois momentos de *Brinquedo Assassino*. No primeiro, Andy é desacreditado por Karen. No segundo, ela é desacredita por Mike Norris. Fonte: *Frames* do filme.

Em *Brinquedo Assassino 2*, o filme renuncia à personagem de Karen (que vai para um manicômio) e foca sua narrativa em Andy, que se muda para um lar adotivo – retomando a discrepância de tratamento dado aos personagens de acordo com o gênero. Esse cenário permite que o filme repita a jornada de Andy como garoto injustiçado, já que, mais uma vez, ele não é ouvido pelos pais (agora, adotivos) em suas reclamações sobre Chucky. Diferente do primeiro filme, no entanto, os pais passam a desconfiar cada vez mais do garoto, ganhando certo antagonismo na obra e sendo mortos pelo boneco.

Ocupando o papel de figura mais compreensiva está Kyle, a irmã adotiva de Andy que apresenta algumas características clássicas de garota final, como ser uma adolescente com um nome unissex e um comportamento mais "infantil" (Clover, 2015, p. 40). No entanto, Kyle é rebelde e fuma cigarro, com uma atitude menos "puritana", além disso ela tão pouco é perseguida durante o filme, sendo difícil encaixá-la como uma "garota final clássica". A única vez em que é ameaçada por Chucky, ela não corre risco de vida, pois é obrigada a levá-lo até o paradeiro de Andy, para que a troca de corpos seja concretizada. Kyle até poderia ser considerada uma segunda garota injustiçada, já que ela é acusada de algumas ações cometidas pelo boneco, mas ela nunca é "reconhecida", já que com a morte de seus pais adotivos, não precisa convencer ninguém das reais intenções do boneco. Seu principal papel dentro da narrativa, no entanto, é justamente providenciar o "direito robusto" ao reconhecimento de Andy, já que ela chega a duvidar do menino durante a trama (figura 5) para depois admitir que ele sempre esteve certo. Ao final de *Brinquedo Assassino 2*, ela se junta ao irmão para ajudá-lo a derrotar Chucky, formando um CCP (Coletivo de Crianças Protagonistas), elemento típico do suburbanismo fantástico (Lauria, 2022). Nesse sentido, o paralelo com *E.T.* é bastante fácil de ser traçado, já que são os irmãos os primeiros a acreditar em Elliott e a ajudá-lo em sua jornada.

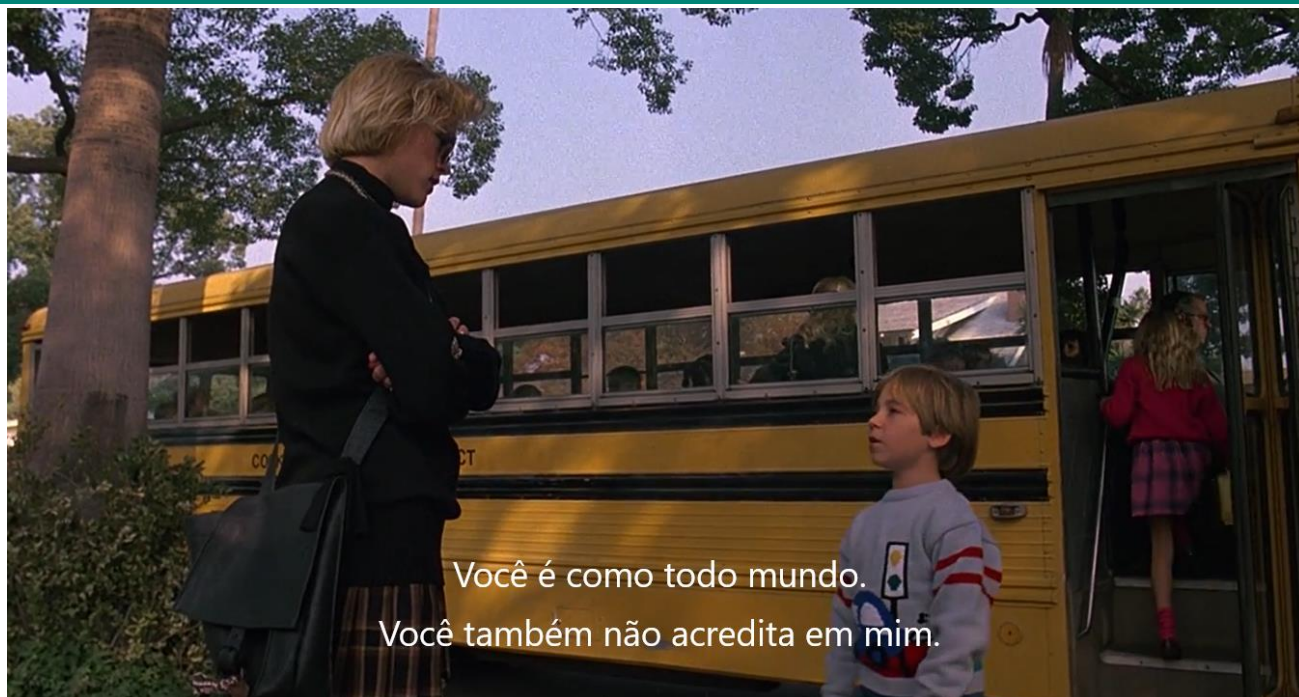


Figura 5: Andy acusa Kyle de não acreditar nele, concretizando seu papel de Garoto Injustiçado em *Brinquedo Assassino 2*.
Fonte: Frame do filme.

Em *Brinquedo Assassino 3* Andy se encontra separado tanto de sua mãe biológica quanto de sua irmã adotiva, preso em uma escola militar sem praticamente nenhuma outra figura feminina a quem recorrer (apenas seu interesse romântico, Da Silva). Não surpreendentemente, o terceiro filme da franquia é aquele que mais abraça o suburbanismo fantástico, não apenas renunciando à garota final, quanto deixando de focar na “perseguição” dos personagens¹⁵. É marcante, por exemplo, que nenhum dos personagens jovens corram real perigo com o boneco, que volta seus assassinatos para as figuras autoritárias da escola. O roteirista Don Mancini explica que o comportamento “menos ameaçador” de Chucky foi intencional, pois o boneco já era adorado pelos fãs de horror como um anti-herói que se vingava das autoridades¹⁶. A única morte de um jovem causada por Chucky ocorre de forma indireta, com Whitehurst se sacrificando ao pular sobre uma granada para salvar seus amigos.

Apesar de colocar Andy em um papel de “mentor” para um novo personagem (o jovem Tyler), o protagonista continua reverberando o arquétipo de garoto injustiçado ao ser invalidado pelas autoridades da escola e, em um primeiro momento, até pelos seus amigos (Figura 6). Nesse sentido, a personagem Da Silva faz não apenas o papel romântico, mas também assegura seu “direito robusto” ao reconhecimento, ao beijá-lo no final do filme, logo antes dele ser preso por crimes que não cometeu. Tal qual ocorre em *E.T.*, *De Volta para o Futuro* e *Os Goonies* o beijo traz a

¹⁵ Vale ressaltar que a perseguição é parte importante do *slasher* ao ponto de Vera Dika (1987) chamá-los de “*stalker films*” (filmes de perseguição).

¹⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JtZZ2uSz-A8>. Acessado em: 4 abr. 2024

codificação da maturação sexual, mostrando que o personagem agora pode ser validado como adulto, sendo parte importante do arco melodramático do suburbanismo fantástico (McFadzean, 2019, p.57).



Figura 6: Whitehurst (direita) desacredita de Andy (esquerda) quando este fala sobre Chucky em *Boneco Assassino 3*.
Fonte: Frame do filme.

Desdobramentos e Considerações

Como demonstrado no presente artigo, o garoto injustiçado é uma figura central para o suburbanismo fantástico, ao ponto de que seu caráter é profundamente importante para a definição genérica do subgênero. Também foi demonstrado que existem profundas aproximações entre os arquétipos do garoto injustiçado e da garota final, além de refletir em como ambos são figuras complementares do período Reaganista. Como principal objeto de análise, o artigo escolheu a figura de Andy Barclay como um garoto injustiçado que protagonizou uma das franquias mais famosas dos filmes *slasher*, e discutiu como esta escolha incidiu em um interessante hibridismo com o suburbanismo fantástico. Vale ressaltar, no entanto, que *Brinquedo Assassino* não é o único filme com elementos de *slasher* que aposta na figura do garoto injustiçado e no hibridismo com o suburbanismo fantástico. Obras como *Fantasma* (Don Coscarelli, 1979) e *Bala de Prata* (Daniel Attias, 1985) já traziam o arquétipo em tramas envolvendo assassinos em série sobrenaturais. Posteriormente a *Brinquedo Assassino*, outros filmes da década de 1990 investiram nessas construções como é o caso de *It* (Tommy Lee Wallace, 1990), *As Criaturas Atrás das Paredes* (Wes Craven, 1991), *Brainscan: O Jogo Mortal* (John Flynn, 1994), *O Sorveteiro* (Paul Norman, 1995) e *Evolver* (Mark Rosman, 1995)

Tão importante quanto esse olhar histórico, porém, é trazer um olhar relativo às produções contemporâneas. Com o retorno de obras nostálgicas da década de 1980, são cada vez mais comuns trabalhos que discutem a caracterização branca e masculina do garoto injustiçado, não raramente mesclando seus atributos com a figura também controversa da garota final. Filmes como *A Morte te Dá Parabéns 2* (Christopher Landon, 2018) e *Dezesseis Facadas* (Nahnatchka Khan, 2023) trazem garotas injustiçadas em narrativas de viagem no tempo em que as protagonistas não são o alvo de perseguição de seus assassinos, como em *slashers* clássicos. Já a trilogia *Fear Street* (Leigh Janiak, 2021), traça paralelos óbvios entre os arquétipos da garota injustiçada e da garota final, colocando no centro da trama uma personagem negra e sáfica, raridade em ambos os subgêneros. Até *Stranger Things*, principal produto do ciclo reflexivo do suburbanismo fantástico contemporâneo, traz elementos típicos de *slasher* em sua -quarta temporada, focando na narrativa do arco da garota injustiçada Max.

Assim como a garota final, o garoto injustiçado é um arquétipo construído dentro de uma conjuntura conservadora que propunha que “tornar-se homem” ou, nas palavras de Jeffords, um “corpo duro” (1994), era necessário para ser validado pela sociedade ao redor. Entretanto, tais características não devem ser vistas como inerentes a esses arquétipos ou a esses subgêneros. Tal como a franquia *Brinquedo Assassino* já experimentava nos anos 1980 e 1990, as narrativas mais recentes ampliam as possibilidades que estes textos e estes personagens podem ter – dando lugar a jovens de gêneros, sexualidades e etnias mais diversificadas, e com construções mais complexas e que fujam de tropos já banalizados. Nesse sentido, reconhecer tais categorias e propor uma leitura crítica delas é um passo importante no caminho da compreensão de suas potencialidades.

Referências

- Carranza, A. The Rebirth of King’s Children. In Wetmore JR., K. (ed.). **Uncovering Stranger Things: Essays on Eighties Nostalgia, Cynicism and Innocence in the Series**, McFarland Company, North Carolina. 2018
- Clover, C. **Men, Women and Chain Saws**. Gender in the Modern Horror Film. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2015
- Coontz, S. **The Way We Never Were: American Families and the Nostalgia Trap**. New York: Basic Books. 2ed., 2000
- De Biasio, A. E. B. Masculinity and Westerns: Regenerations at the Turn of the New Millenium. **European Journal of American Studies**. Reviews. 2015
- Dika, V. The Stalker Film, 1978-1981. Waller, G. (ed). **American Horrors**. University of Illinois Press, 1987.
- Gledhill, C. ‘The Melodramatic Field: An Investigation’. Gledhill, C. (ed.), **Home is Where the Heart is: Studies in Melodrama and the Woman’s Film**, BFI, London, 1987

- Gregory, C. T. "The Pod Society Versus the Rugged Individualists." **Journal of Popular Film** 1:3-14, Winter 1972.
- Heiman, R. **Driving After Class: Anxious Times in an American Suburb**. University of California Press. Oakland, 2015
- Hoover, H. **American Individualism**. Excerpts, Canvas. 1922
- Jeffords, S. **Hard Bodies: Hollywood Masculinity in the Reagan Era**. New Brunswick, NJ: Rutgers UP, 1994.
- Jewett, R.; Lawrence, J. **The American monomyth**. New York: Anchor Press. 1977
- Lauria, P. **O Subúrbio e o Suburbanismo Fantástico: Mito, Reafirmação e Disputa**. Tese de Doutorado. UFF, 2022
- Lennard, D. All fun and Games...: Children's culture in the horror film, from Deep Red (1975) to Child's Play (1988). **Continuum**, 26(1), 133-142. 2012
- McFadzean, A. **Suburban Fantastic Cinema: Growing Up in the Late Twentieth Century**. Wallflower Press. Columbia Univesity, NY. 2019
- Murphy, B. **The Suburban Gothic in American Popular Culture**. Palgrave McMillian, Uk. 2009
- Nowell, R. **Blood Money: A History of the First Teen Slasher Film Cycle**. New York: Continuum, 2010
- Olson, L. **Great Expectations: The Role of Myth in 1980s Films with Child Heroes**. Thesis. Blacksburg: Virginia Polytechic Institute, US. 2011
- Petridis, S. **Anatomy of the Slasher Film: A Theoretical Analysis**. McFarland & Company; North Carolina. 2019
- Pinedo, I. **Recreational Terror: Women and the Pleasures of Horror Film Viewing**. Albany: Suny Press, 1997
- Staats, H. Re-envisioning The Devil-Doll: Child's Play and the Modern Horror Film. **The Iris Journal of Gothic and Horror Studies**. 2012
- Williams, L. 'Melodrama Revisited'. Browne, N. (ed.) **Refiguring American Film Genres: History and Theory**. Berkeley: University of California Press. P.42-88, 1998.

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 Mídias 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 Kathleen 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.

A COR QUE CAIU DO ESPAÇO: A NARRAÇÃO DO INENARRÁVEL, A DESCRIÇÃO DO INDESCRITÍVEL¹

Adérito Schneider²

Resumo: Ao comparar o conto “A cor que caiu do espaço” (“The colour out of space”, 1927), de H. P. Lovecraft, com o filme *A cor que caiu do espaço* (*Color out of space*, 2019), de Richard Stanley, a proposta é analisar escolhas estéticas do filme para representação de cor e sons indescritíveis, ou seja, compreender como o autor utilizou recursos de linguagem cinematográfica para narrar o inenarrável e descrever o indescritível, numa adaptação do horror cósmico literário lovecraftiano. Além disso, buscou-se comparar a construção de personagens e as estratégias narrativas na obra literária e cinematográfica a partir da misantropia lovecraftiana como elemento fundamental de sua noção de horror cósmico.

Palavras-chave: horror, cinema, literatura, ficção, adaptação.

COLOR OUT OF SPACE: THE NARRATION OF THE UNSPEAKABLE, THE DESCRIPTION OF THE INDESCRIBABLE

Abstract: Comparing the short story “The color out of space”, 1927, by H. P. Lovecraft, with the film *Color out of space*, 2019, by Richard Stanley, the proposal is to analyze the film's aesthetic choices for the representation of color and indescribable sounds, that is, to understand how the author used cinematic language resources to narrate the unspeakable and describe the indescribable, in an adaptation of Lovecraftian literary cosmic horror. Furthermore, we sought to compare the construction of characters and narrative strategies in literary and cinematographic works based on Lovecraftian misanthropy as a fundamental element of his notion of cosmic horror.

Keywords: horror, cinema, literature, fiction, adaptation.

Horror cósmico e estranho infamiliar: o horror clássico e o horror moderno.

A oeste de Arkham as colinas se erguem selvagens, e existem vales de raízes profundas que nenhum machado jamais cortou. Existem desfiladeiros sombrios e

¹ Este artigo é uma versão ampliada (completa) de artigo enviado para publicação nos anais da Socine 2024, posterior à participação no Seminário Temático de Estudos do Insólito e do Horror no Audiovisual. O conto e o filme discutidos neste artigo foram debatidos numa reunião de grupo de estudos do Grupo de Pesquisa em Narrativas Insólitas (Gruñido), do IFG – Cidade de Goiás, em dezembro de 2021, com participação dos membros José Nerivaldo Pimenta da Silva e Renné Oliveira França. Na ocasião, foi levado em consideração também o episódio do podcast *Saco de ossos*, de Marcelo Miranda, sobre o filme e o conto (com participação de Oscar Nestarez). Portanto, questões apontadas por essas pessoas podem ter sido indiretamente trazidas para este artigo.

² Docente de Cinema e Audiovisual do IFG – Cidade de Goiás. Membro do Grupo de Pesquisa em Narrativas Insólitas (Gruñido). Doutor pelo PPGH/UFG. Autor das obras literárias insólitas: *Cidade sombria* (org.) [MMArte, 2018]; *Cidade infundada* (org.) [martelo casa editorial, 2022] e *O rastro da lesma no fio da navalha* [Patuá, 2022].

estreitos onde as árvores se inclinam de maneira fantástica e onde pequenos riachos correm sem jamais ter refletido a luz do sol (Lovecraft, 2014, p.107).

O trecho de ares blackwoodianos acima é uma transcrição das duas primeiras frases do conto “A cor que caiu do espaço” (“The colour out of space”), de H. P. Lovecraft, publicado originalmente em 1927. Essas palavras são também as frases de abertura do filme *A cor que caiu do espaço* (*Color out of space*, 2019), adaptação dirigida por Richard Stanley e roteirizado em parceria com Scarlett Amaris, na voz *off* de um narrador-personagem que, assim como no conto, narra algo que aconteceu no passado. O que poderia inicialmente soar com uma ingênua busca por uma adaptação “fiel” do conto, com uso clichê do recurso da narração em *off* emulando à narração literária, se encerra por aí, pois Stanley e Amaris fazem escolhas radicais que marcam não apenas consciência de uma tradução de linguagens, mas a atualização da narrativa neste quase um século que separa as duas obras. Mais do que isso, no filme, os autores criticam e até mesmo “brincam” com os valores político-ideológicos de Lovecraft e sua própria biografia. O resultado é uma adaptação que funciona como narrativa cinematográfica de horror e em sua estrutura aristotélica de roteiro, superando com sucesso questões problemáticas da transposição de linguagens. O filme conta ainda com camadas de subtexto que lidam com questões do debate sociocultural contemporâneo, adotando uma postura que enfia dedos nas feridas biográficas de Lovecraft, num caminho que tanto foge do “cancelamento” do autor e sua obra, quanto evita a sua sacralização.

A primeira adaptação que chama a atenção é a da figura do narrador-personagem, além da própria temporalidade da narrativa. Originalmente, no conto, é somente a partir do terceiro parágrafo que fica claro de que se trata de uma narrativa em primeira pessoa, com um narrador relatando uma experiência passada³. Contudo, trata-se de um narrador não nomeado que relata não uma experiência vivida, mas uma narrativa em segunda mão. O narrador do conto é um agrimensor tomando medidas topográficas para a obra de uma represa que relata estranhos acontecimentos vividos e presenciados “em junho de 1882” (2014, p.111), não por ele, mas pelo velho Ammi Pierce – o que faz com que o conto crie uma moldura para uma narrativa em terceira pessoa. Entretanto, uma nova camada é adicionada, pois Ammi Pierce, por sua vez, narra algo que afetou diretamente não a ele, mas a Nahum Gardner e sua família, ou seja, Ammi Pierce narra algo que testemunhou apenas parcialmente. Temos, assim, o relato de uma testemunha (parcial) mediado por um narrador que o ouviu e o passa adiante. No filme, a história nos é contemporânea (século XXI) e o narrador-

³ Na tradução do conto do inglês original para o português, feita por Guilherme da Silva Braga na edição utilizada para realização deste artigo, o tempo verbal é o pretérito perfeito.

não nomeado é fundido ao Velho Ammi Pierce⁴ – o que, de certa forma, é a primeira fusão de pessoas no filme, ainda que sem o efeito do horror corporal que vai marcar a obra especialmente no terceiro ato⁵. O mais curioso é que o personagem-narrador agora é um jovem homem negro nomeado como Ward Phillips, ou seja, uma adaptação do nome Howard Phillips Lovecraft. Dessa forma, mais do que uma transposição de linguagens, Stanley e Amaris tomam uma posição crítica ao transformarem o escritor assumidamente racista Howard Phillips Lovecraft em um homem negro quase homônimo. Ainda que Ward Phillips (Elliot Knight) não seja o protagonista do filme, desta vez ele vai não apenas testemunhar os estranhos acontecimentos oriundos de uma cor que caiu do espaço, mas vivê-lo, ainda que como coadjuvante. Ward Phillips é uma mescla de narrador-personagem-testemunha e narrador onisciente.

Além de racista, H. P. Lovecraft foi – de acordo com a biografia escrita por S. T. Joshi (2014) – xenófobo; homofóbico (ainda que seja apontada a possibilidade de que ele tenha sido um gay não assumido ou mesmo potencialmente uma pessoa *queer* ou, talvez, o que seria hoje, no espectro mais amplo de gêneros e sexualidades, uma pessoa assexual); antissemita (ainda que tenha se casado com uma judia); um conservador aristocrata e simpatizante do nazifascismo e anticomunista que, posteriormente, se tornou um socialista moderado; e, especialmente, um desajustado e incorrigível misantropo. Entretanto, Joshi não o aponta como um homem particularmente machista e/ou misógino (provavelmente, não mais do que a maioria dos homens de seu tempo). Em virtude desses traços biográficos do autor, Stanley e Amaris fazem uma escolha interessante que marca uma outra tomada de posição em relação ao conto original: o filme dá ênfase maior na questão da bruxaria – que é citada, mas não explorada no conto – e, com isso, dá relevância maior a uma personagem feminina, a ponto de poder-se dizer que Lavinia Gardner (Madeleine Arthur) é uma coprotagonista no filme, ao lado do pai Nathan Gardner (Nicolas Cage).

Após a sequência inicial da abertura na floresta, vemos Lavinia Gardner, uma adolescente branca, loira (com mechas púrpuras nos cabelos, escolha de cor que não é gratuita), na beira do rio, praticando um ritual de magia. É uma cena importante por diversos aspectos. Além de explorar a questão da tradição de bruxaria na região, trata-se da primeira apresentação de um membro da família Gardner. Mais do que isso, a cena tem uma função dúbia. Lavinia inicia um ritual visando à

⁴ No conto, o Velho Ammi Pierce tem uma esposa (não-nomeada), que tem papel quase irrelevante na narrativa e, portanto, foi cortada do roteiro cinematográfico. Por outro lado, no filme há a criação de um novo personagem, que não existe no conto. Ezra (Tommy Chong) é um coadjuvante que parece ter a função de ser uma espécie de alter ego de Richard Stanley.

⁵ Lovecraft opta por não explorar nem mesmo a descrição visual do potencial de horror corporal e outras viscosidades, ao passo que Stanley explora o *body horror* em seu filme. Animais com algo semelhante a queimaduras radioativas, corte dos dedos, personagens em ritual de auto-mutilação com objetos cortantes em ritual de magia, amálgama corporal das alpacas, amálgama corporal da mãe com o Jack etc.

cura do câncer de sua mãe, apontando que o mal já está instaurado na família antes mesmo da queda do meteorito. Por outro lado, abre a possibilidade de uma interpretação de invocação de forças ocultas – o que chega a ser comentado por Lavinia e Ward em cena posterior, em tom de brincadeira. Teria Lavinia invocado o mal? Seria ela a responsável pela chegada da cor que veio do espaço e que destruiria sua família (e a si própria)? Seria, mais uma vez, uma representação do feminino como causador da ruptura da ordem e agente do mal? Curiosamente, o seu cavalo se chama Cometa e uma das cenas que marcam o início das anomalias na vida animal e vegetal da fazenda é a cena de um ovo podre (feto abortado), ou seja, também uma referência à presença da bruxa, do maligno. E outro ponto curioso é que, originalmente, no conto, todos os três filhos eram homens e, portanto, Stanley e Amaris criaram uma filha para o casal Gardner.

Em caminho ideologicamente semelhante, o “*black people die first*” é insinuado na cena de Ward no acampamento, que é quando o filme vira uma chave e passa para o horror de forma mais explícita. Ward recebe uma ligação de “ninguém” no celular, ouve barulhos no mato e decide investigar a fonte misteriosa dos sons com sua lanterna. Neste momento, ele vê um “vapor cromático” no ar e o carro liga sozinho (acende os faróis, acelera em ponto morto...), num dos raros momentos de *jump scare* do filme. Em seguida, o rádio liga sozinho. E a cena acaba, quebrando a expectativa de uma primeira morte e, numa segunda camada, frustrando a expectativa da naturalização da morte de personagens coadjuvantes negros – ou seja, os autores valem-se do (mito⁶ do) “*black people die first*” para, numa adaptação de um escritor racista, “deixar” que o personagem negro sobreviva (afinal de contas, é ele o narrador, a testemunha sobrevivente que nos narra).

Como na maioria dos contos (ou novelas) de Lovecraft, os personagens de “A cor que caiu do espaço” são planos, de pouca ou nenhuma complexidade. Nahum Gardner, que é o chefe da família e, assim, alçado à protagonista dos estranhos acontecimentos narrados, é descrito pelo autor meramente como “um homem magro e simpático que vivia com a mulher e os três filhos em uma agradável propriedade rural no vale” (2014, p.113). Thaddeus, o filho do meio, com quinze anos, é descrito meramente como “um rapaz particularmente sensível” (2014, p.117). Os demais, nem isso. A esposa Nabby Gardner, o filho mais velho Zenas e o filho mais novo Merwin precisam se contentar em serem nomeados e terem seus lugares na árvore genealógica da família identificados. Ao trabalhar com personagens rasos e um narrador idem, Lovracraft concentra-se nas descrições de

⁶ Em *Horror noire. A representação negra no cinema de horror*, Robin R. Means Coleman aponta que, embora seja recorrente que personagens negros sejam coadjuvantes e os primeiros a morrer em filmes de horror, há diversas exceções, de forma que não pode-se considerar isso como uma “regra” no cinema de horror do século XX, como disseminado por muitos críticos, cinéfilos e mesmos pesquisadores.

espaço e em ação, nos fenômenos. Afinal de contas, não há motivos para “perder tempo” construindo personagens complexos, com nuances, desejos, objetivos, conflitos... se eles são apenas vítimas do acaso e verdadeiros “nadas” diante do horror cósmico.

Lovecraft é autor de um clássico ensaio intitulado *O horror sobrenatural em literatura*, em que ele discute o seu conceito de “horror cósmico”. Porém, a verdade é que esse conceito não está substancialmente desenvolvido no livro, encontrando-se aplicado em sua obra literária de forma difusa e explorado mais profundamente por seus críticos, analisadores, biógrafos etc. Em *A vida de H. P. Lovecraft*, por exemplo, Joshi transcreve um trecho de uma carta (manuscrito) de Lovecraft em que ele afirma:

[...] as pessoas de qualquer lugar não significam mais do que nada para mim exceto como parte da paisagem geral & do cenário [...] Minha vida não está entre as pessoas, mas em meio aos cenários – meus sentimentos locais não são pessoais, mas topográficos & arquetônicos [...] (Lovecraft *apud* Joshi, 2014, p.272).

Esse trecho é bastante exemplificador da importância da misantropia do autor como elemento fundamental para compreensão de seu conceito de horror cósmico. Joshi aponta como a astronomia sempre fez parte da lista de áreas de interesse do escritor e como, para ele, a humanidade é tratada como algo quase insignificante diante da imensidão do Universo. Por isso, mais do que personagens não complexos, meros peões num cenário/locação muitas vezes descrito minuciosamente, nos textos literários de Lovecraft homens são vítimas do horror cósmico de forma quase aleatória, mero acaso (nada de punição divina ou perspectivas moralizantes), e, em especial, são completamente vulneráveis diante de forças para eles incompreensíveis, insuperáveis. Em Lovecraft, vislumbramos o horror descomunal que aponta a insignificância da humanidade perante a imensidão incompreensível do Universo e de forças desconhecidas pela ciência e racionalidade humanas. O horror cósmico provém do espaço sideral e/ou de seres mais antigos do que a humanidade que habitam a Terra. Aos meros mortais, resta sucumbir impotentes diante dessas forças avassaladoras, que, muitas vezes, não são nem boas nem más, apenas grandiosas demais.

Como aponta a tradição dos estudos sobre o horror, em especial o horror clássico de origem gótica e/ou a literatura fantástica do século XIX, que se alimentou na fonte do gótico, grande parte da literatura de horror é inerentemente conservadora e xenofóbica e trabalha com a dicotomia da ruptura/restauração da ordem vigente através do “monstro” como elemento exterior, estrangeiro. Nessa literatura, em especial até meados do século XX, o agente causador do mal, da perturbação, é um elemento estrangeiro, muitas vezes oriundo de fora do continente europeu (ou das margens

da sociedade dita civilizada). Considerando a tradição do gênero de horror e a notória reputação racista e xenofóbica de Lovecraft, esse elemento não pode ser desconsiderado da equação, ainda que seus personagens sejam impotentes e sucumbam ao final, morrendo, enlouquecendo ou vivendo os restos de seus dias sob um trauma imensurável.

Outra questão essencial na análise da adaptação cinematográfica de Stanley e Amaris é que há um movimento duplo de construção de personagens complexos para atender a uma demanda própria das estruturas narrativas cinematográficas de matriz aristotélica (em especial do filme longa-metragem comercial de moldes hollywoodianos) somado a uma mescla do horror cósmico lovecraftiano como subgênero do horror tradicional (clássico) com o horror moderno, em especial o horror cinematográfico a partir de *Psicose* (Alfred Hitchcock, 1960), em que o mal é tanto um elemento externo (o outro) como está dentro das personagens. Em outras palavras, e partindo dos arquétipos listados por Stephen King (2013), é visível no filme tanto a Criatura Inominável (e, em Lovecraft, o *inominável* é particularmente importante), como o arquétipo do Lobisomem, presente ao menos desde a novela *O médico e o monstro* [*Strange case of Dr Jekyll and Mr Hyde*], de Robert Louis Stevenson, de 1886. O primeiro está nas forças alienígenas incompreensíveis e o segundo no personagem de Nathan Gardner (Nicolas Cage), o patriarca da família.

No filme, a família dos Gardner possui a mesma quantidade de membros do conto, mas são todos mais desenvolvidos como personagens. O pai-marido Nathan Gardner é um pintor (fracassado?) que virou adulto aparentemente incapaz de lidar com os traumas de um pai autoritário e violento e que herda a propriedade rural da família; a mãe-esposa é Theresa Gardner (Joely Richardson), que concilia sua carreira no mercado financeiro com um tratamento contra um câncer. Além disso, há dois filhos adolescentes lidando com o tédio de uma vida nova longe de áreas urbanas: Benny Gardner (Brendan Meyer), um primogênito que fuma maconha (não muito) escondido e namora uma garota nunca revelada no filme; e a anteriormente citada Lavinia Gardner, aparentemente a pessoa mais lúcida da casa, lidando com seus hormônios, sua sexualidade, sua transição etária e outras descobertas adolescentes. Finalmente, Jack Gardner (Julian Hilliard), o filho mais novo, a criança da casa.

No filme, o insólito não está apenas no campo do horror cósmico, mas também no campo do infamiliar freudiano, ou seja, aquilo que, ao mesmo tempo, identificamos como íntimo e conhecido, mas que, por outro lado, é também estranho e inquietante. E o estranho infamiliar está instaurado na família Gardner antes mesmo e a despeito de uma cor cair do espaço: os Gardner se mudaram para uma enorme casa antiga afastada da zona urbana, numa região inóspita; a família é superprotetora em relação aos filhos, que se sentem presos num lugar em que não gostariam de

estar (ao menos, no caso do adolescentes); o patriarca da família investiu boa parte de seu dinheiro na criação de alpacas, animal exótico dos Andes (a história se passa nos Estados Unidos), além de mostrar inabilidade para gerir uma propriedade rural e cuidar de uma casa grande; Benny fuma maconha; Jack já tinha um fascínio (algo esquizofrênico) pelo poço e dizia ver luzes da estrela no fundo d'água antes mesmo da queda do meteorito; a mãe luta contra o câncer e trabalha com mercado de ações num sótão transformado em escritório, lidando com sinal de internet instável, ruim... Ou seja, é como se a cor que veio do espaço apenas potencializasse um mal-estar pré-existente e antecipasse (ou acelerasse) um colapso iminente de uma família que é o avesso de uma propaganda de margarina, ainda que tenha seus momentos de felicidade (mesmo com um pai que cozinha mal, um jantar que fede).

Assim, o filme de Stanley (e Amaris) explora a crise da masculinidade, da família "tradicional", talvez da própria cis-heteronormatividade, além de, é claro, a decadência do estilo de vida estadunidense (*american way of life*) e da doutrina do destino manifesto. Nathan Gardner é um pai amoroso, cuidadoso, mas também tem algo de idiota, um contraponto ao *self-made man* tão caro à identidade do homem estadunidense. Ao herdar a fazenda do pai que renega, decide mudar-se com a família para essa propriedade rural e começa a desmoronar quando não dá conta de ser "o homem da casa". Uma cena que marca bem essa crise é a entrevista que ele dá para um canal de televisão local após a queda do meteorito. Como o meteorito desaparece misteriosamente no dia seguinte e é um objeto de difícil descrição a partir de um vocabulário humano (terráqueo), a repórter, de forma intencionalmente sarcástica, questiona-o da veracidade dos relatos e até de seu estado etílico. Assistindo à reportagem na televisão com sua família, o que era para ser um grande momento que alçaria importância ao homem da casa na verdade revela um sujeito de meia-idade malvestido, com cabelos desgrenhados, um tanto quanto imbecil e sendo ridicularizado e desmoralizado por uma mulher. O golpe o atinge em cheio.

Quando os acontecimentos pós-meteorito vão se manifestando, a filha (e o irmão adolescente) são os primeiros a constatar que algo não está bem. E, assim, a postura do pai de família não poderia ser outra que não o puro negacionismo, pois assumir que as coisas vão mal seria reconhecer seu fracasso, sua impotência, além de obrigá-lo a tomar uma "atitude de homem", ou seja, tornar-se um herói (ele não é herói e nem anti-herói, apenas um não-herói). E aqui, considerando os tempos em que vivemos, é impossível não pensar especialmente no negacionismo climático⁷ (ainda que o negacionismo seja um recurso recorrentemente amplo a ser usado para varrer os problemas para debaixo do tapete, torcer para que eles desapareçam sozinho). Da mesma

⁷ O filme é anterior à pandemia de coronavírus.

forma, considerando o filme como uma produção estadunidense, não dá para dissociar essa crise da masculinidade, da branquitude e da cis-heteronormatividade como parte do fenômeno que possibilitou um Donald Trump na presidência do país (2017-2021).

Nathan Gardner recusa seu lugar de homem e adulto, pois não quer se transformar no próprio pai, mas a verdade é que ele vai se tornando o pai no que aparentemente esse pai tinha de pior, ou seja, na violência e no autoritarismo. E, assim, cria-se um ambiente bizarro, em que reina uma falsa naturalidade. Mesmo quando o horror cósmico está completamente presente e sua família e propriedade foram por água abaixo, a ponto de uma radiação cósmica ter amalgamado a esposa-mãe e o filho mais novo numa forma monstruosa, Nathan Gardner afirma para a filha: “Está tudo sobre controle”. Conforme o mundo familiar se desmorona e o homem da casa vai se tornando um alcoólatra, ele diz à esposa: “Theresa, meu amor. Estou mesmo tentando fazer o meu melhor”. Num outro momento, ele sentencia: “Querida, não sou mau. Não sou um monstro. Sei que não sou como meu pai”.

Dessa forma, a adolescente Lavinia, que parecia ser a mais lúcida pessoa da casa, vai sucumbindo não apenas diante do horror cósmico, mas sob a loucura do próprio pai, que suplica pela permanência da união da família (“Tem uma coisa que famílias fazem: elas ficam juntas”), mesmo que as próprias crianças tenham sido abandonadas sozinhas em casa por um bom tempo. “Vou ter que fazer tudo sozinho? O que aconteceu com o conceito de família tradicional?”, diz Nathan num dos momentos de falas mais explícitas do filme, ao cobrar dos filhos que eles o ajudem na manutenção da casa (da ordem). Não por menos, Nathan Gardner recupera seu poder fálico quando se apossa da espingarda. Virar o homem da casa, portanto, é assumir a difícil missão de sacrificar os animais da fazenda, que se tornaram monstruosos (o terceiro ato do filme é puro horror corporal, ao melhor estilo cronenberguiano), culminando no ponto de precisar matar a própria esposa amalgamada ao filho mais novo (“Parece que ela está absorvendo-o, tentando reassimilá-lo em seu corpo”).

Outro ponto importante do filme é que o casal está lidando com essa crise de meia-idade e provavelmente batendo a marca de duas décadas de relacionamento, em meio ao câncer de Nabby Gardner, numa vida sem sexo. O casal não faz sexo há seis meses (o próprio Nathan chega a dizer isso para o xerife, criando uma cena meio embaraçosa, pois trata-se de uma intimidade revelada sem necessidade alguma, em outra cena que aponta certa idiotia e ausência de tato para relações sociais do personagem). Quando o casal finalmente decide transar e uma cena de sexo se inicia, o ato sexual é interrompido pela queda do meteoro. Aqui, abre-se uma brecha para uma leitura a primeiro momento moralista (sexo como pecado que deve ser punido), mas que também aponta a

possibilidade de que os autores estejam “brincando” com a biografia de Lovecraft, um notório celibatário que aparentemente se casou virgem e que demonstrava pouco (ou nenhum) interesse sexual (nem mesmo por sua esposa, como apontam os relatos biográficos). O fato do pai de Lovecraft ter morrido de paresia em virtude de uma sífilis é outro aspecto curioso que pode ser levado em consideração tanto para especulações acerca da biografia do autor como para interpretações desta cena em particular, na associação entre doenças (vírus, bactérias, câncer...), sexo e horror cósmico.

Narrando o inenarrável, descrevendo o indescritível

No conto “A cor que caiu do espaço”, os relatos científicos dão ênfase nas pesquisas de laboratórios com amostras do meteorito. No filme, a ênfase é na água. Não que a questão da água não esteja presente de forma marcante no conto. O poço é um elemento central na obra original. Ammi nota que a água estava com “um gosto vil que não era fétido nem salgado” (2014, p.119) e sugere a Gardner que ele cave novo poço num local fora do vale, mas ele ignora, “pois havia se acostumado a coisas estranhas e desagradáveis” (2014, p.119). No filme, a questão do poço é usada como forma de mostrar que a desestabilização da família (e do *american way of life*) precede a queda do meteoro, pois, além do filho mais novo já alimentar um fascínio pregresso pela cisterna, os filhos mais velhos reclamam ao executar a tarefa doméstica rotineira de retirar água do tanque para consumo de água potável e questionam o fato de não serem uma família normal que compra galão de água mineral.

Porém, mais importante ainda, a água se torna o elemento físico de materialização do indescritível, do inenarrável. A água se torna o principal elemento de corporificação de algo que não tem matéria visível (os “alienígenas”). Poço, chuva, água potável, água na torneira, chuveiro, vapor, neblina, cubos de gelo... Não por acaso, a água é mostrada em diversas cenas de plano fechado, como, por exemplo, um close no copo d’água que Benny toma no quarto, de noite, e, depois, o close no copo é usado para mostrar o tremor com a aproximação do meteoro em queda. Numa cena bizarra de teor fantástico, Nathan Gardner chega a se deparar com um ser que parece uma água viva no ralo da banheira. E o agrimensor do conto foi transformado no hidrólogo Ward Phillips, que constata que a água tem algum tipo de contaminação, mas sem saber explicar exatamente quais substâncias a contaminam, enviando amostras para o laboratório (sem que cheguemos a ver resultados conclusivos de análise).

O casal de irmãos mais velhos também sabe que alguma coisa está errada, mas não conseguem entender direito o que é e, conseqüentemente, explicar o quê. Benny chega a perguntar

para a irmã se “deveríamos, tipo... avisar a ele [ao pai] [o que está acontecendo]?”, ao que ela simplesmente rebate: “avisar a ele o quê?”. Assim, o filme é marcado não apenas pela dificuldade de descrever cores indescritíveis, mas pela dificuldade (ou impossibilidade) de narrar o que não é plenamente compreendido. “Inenarrável” ou “indescritível” são duas palavras constantemente presentes no vocabulário lovecraftiano, mas as podemos perceber especialmente neste conto em particular, por tratar-se de uma narrativa sobre uma cor que caiu do espaço, ou seja, a base da narrativa é o próprio indescritível (ou inenarrável). Não se trata de um meteoro que veio do espaço ou seres que vieram do espaço, mas de uma *cor* – e uma cor é algo que não tem matéria. E, para piorar, trata-se de uma cor não existente no espectro humano. Portanto, tem-se uma cor indescritível que cai do céu e provoca o horror (cósmico). E a ausência de objeto físico não é mero detalhe, pois os sentidos humanos estão mesmo apontados como insuficientes para compreensão plena do Universo. No conto, destacam-se trechos como: “A cor, que lembrava algumas das faixas no singular espectro do meteoro, era quase impossível de descrever” (2014, p.112); “faixas brilhantes diferentes de quaisquer matizes conhecidos” (2014, p.111-112); “propriedades ópticas bizarras” (2014, p.112); “estranhas cores que não se deixavam descrever em palavras” (2014, p.115); “insidioso facho pálido com o mesmo matiz demoníaco” (2014, p.128); “matizes prismáticos e berrantes de uma doentia cor primária subjacente que não tinha lugar entre os matizes terrestres conhecidos” (2014, p.117); etc. Portanto, há um percurso narrativo de uma cor que é indescritível e estranha para uma cor perversa, doentia, demoníaca.

Além disso, há descrição de “um odor que Stephen jamais havia sentido” (2014, p.115), assim como de “um som que não saberiam descrever em termos conscientes” (2014, p.116) ou de “um som que nenhum homem jamais tinha ouvido e jamais tornaria a ouvir” (2014, p.131), ou seja, além da dificuldade (ou impossibilidade) de descrever uma cor não presente no espectro humano, há uma dificuldade (ou impossibilidade) de descrição de sons e cheiros, esses já muitas vezes naturalmente difíceis de descrever em nosso cotidiano. Dessa forma, o horror cósmico provém não apenas da insignificância do ser humano diante do Universo e de forças que ele não consegue compreender, mas também da impotência da própria linguagem. Lovecraft fala de “coisas indescritíveis” (2014, p.118), concluindo muitas vezes que, para certas coisas ou situações, “não há palavras capazes de descrever” (2014, p.131). A própria “a Sra. Gardner se dizia parasitada por alguma coisa – algo que não devia existir” (2014, p.118), ou seja, o horror cósmico caminha de mãos dadas com a loucura. E a loucura da Sra. Gardner é explorada no conto. Em determinado trecho, Lovecraft escreve:

A pobre mulher vociferava a respeito de coisas indescritíveis que pairavam no ar. Nos delírios não havia um único substantivo específico – apenas verbos e pronomes. As coisas moviam-se, transformavam-se e esvoaçavam, e os ouvidos da mulher captavam o ritmo de impulsos que não eram propriamente sons” (2014, p.118).

E não é só ela. Quando um dos filhos também enlouquece, eles passam a conversar “em uma língua estranha ao mundo que conhecemos” (2014, p.120). A morte abate Thaddeus no sótão “de maneira indescritível” (2014, p.121). “Existem coisas que não devem ser ditas” (2014, p.123), afirma o narrador após o relato nebuloso de Ammi, que viu algo terrível, mas vago e de “cores estranhas” no sótão. Posteriormente, ele diz: “Não havia necessidade de palavras” (2014, p.129), sempre neste jogo da insuficiência ou impossibilidade da linguagem, assim como da ausência de necessidade de que algo seja dito. “Não há palavras capazes de descrever” (2014, p.131). Ao final do conto, o narrador conclui: “Não me peça para explicar. Eu não sei – isso é tudo” (2014, p.134).

O horror inenarrável e indescritível é uma característica lovecraftiana essencial para o conceito de horror cósmico do autor, mas nem por isso deixa de ser muitas vezes apontado como ponto negativo (fraco) do escritor pelos seus detratores, que acusam sua incompetência em lidar com a linguagem, com o texto verbal⁸. Se por um lado o texto literário permite, pela sua própria natureza, que o leitor preencha este vácuo de leitura com sua própria imaginação, dando visualidade e som às cores e aos sons indescritíveis através de texto verbal e mensurando a potência do horror cósmico naquilo que é inenarrável, ele não vale para o cinema, que é uma arte audiovisual. Como, então, lidar com esse problema na transposição de linguagem da literatura para o cinema, se fazer um filme sobre uma cor não existente no espectro ótico humano é quase decretação da impossibilidade de adaptação da obra?

No filme, o meteoro também apresenta um mal cheiro (como no conto), que Nathan compara a um cachorro queimado (embora o xerife afirme que não está sentindo cheiro algum). O cheiro, no entanto, é um sentido que foge à materialidade do cinema tanto quanto da literatura. E, assim, o cheiro que apenas um dos personagens sente pode ser indício de sua loucura tanto quanto de um sentido mais apurado, mas não precisa (e não pode) ser compartilhado com os espectadores (ou leitores). O mesmo, no entanto, não se aplica ao que é imagem e ao que é som. Surge, daí, uma impossibilidade de ordem material a ser vencida.

Dessa forma, é feita uma escolha pelo magenta, que não apenas não é uma decisão gratuita como parece mesmo a mais apropriada. O magenta está posicionado entre o azul e o vermelho no

⁸ No conto, Lovecraft recorre, em dois momentos distintos, à estratégia de citar pintores e suas obras para dar uma ideia visual do cenário, da cena. Primeiramente, Salvator Rosa (2014, p.108) e, posteriormente, Fuseli (2014, p.131). Será que é por isso que o protagonista do filme se torna um pintor (que não consegue descrever uma cor)?

círculo cromático. Porém, ao contrário das demais cores, o magenta não está em uma única faixa de ondas no espectro. A luz magenta tem ondas tanto de vermelho quanto de azul na mesma quantidade. Essa cor é chamada também de fúchsia ou fúcsia, devido à planta com o mesmo nome. A cor é por vezes chamada de roxo brilhante ou roxo vívido (uma cor púrpura também explorada no filme). O mais interessante – e que dá ares de fantástico (ou fantasmagórico) ao magenta – é que ela é uma cor que não existe no espectro, pois trata-se de uma ilusão provocada na visão entre os cones receptores de vermelho e azul, que interpretam como a ausência de verde, sua cor complementar. Em outras palavras, o magenta é a forma como vemos uma cor que “não existe”, uma criação do cérebro.

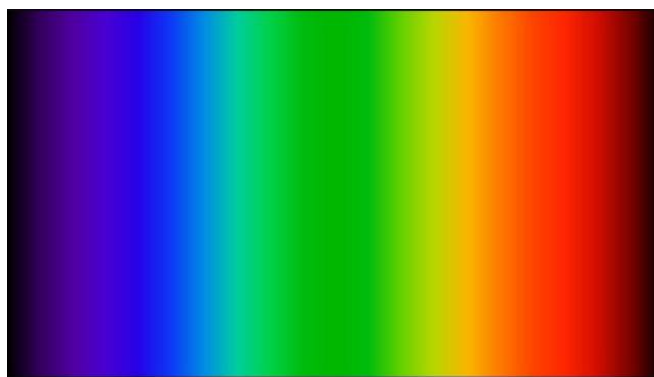


Figura 1 – Escala cromática. Fonte: BBC News Brasil.

Além disso, a escolha do magenta e do uso de cores “neon” parece remeter tanto a filmes como *Suspiria* (Dario Argento, 1977) quanto a um cinema pós-moderno (ou maneirista) fortemente marcado pelo neon e pela saturação de cores, em especial com o uso de filtros. Aparentemente, há um *revival* contemporâneo do cinema pós-moderno e, em especial, do uso do neon. Entretanto, é preciso ressaltar que o próprio Richard Stanley tem uma carreira “insólita”, com apenas dois longas-metragens de ficção anteriores em seu currículo de diretor (e roteirista) e, em ambos, esse recurso estilístico estão fortemente presentes: *Hardware: O destruidor do futuro* (*Hardware*, 1990); *O colecionador de almas* (*Dust devil*, 1992). No caso de *A cor que caiu do espaço*, a própria artificialidade do neon remete a algo de radioatividade (e de psicodelia) que, além de estética visual, remetem à loucura, à lisergia, à distorção do espaço-tempo e a própria mutação genética que culmina no horror corporal – todos esses elementos presentes no filme.

Na virada do primeiro para o segundo ato do filme, ao descrever a queda do meteoro, Nathan Gardner fala em um “bum”, como uma “explosão sônica”, e um “grande flash tipo uma luz rosa” – que, posteriormente, ele corrige: “Na verdade, eu nem sei explicar que cor era. Nunca vi essa cor antes”. Embora o Lovecraft não fale em magenta, o próprio conto dá caminhos interpretativos para uma certa fosforescência que justifica a escolha pelo neon. Num determinado trecho, o autor

descreve: “Uma luminosidade tênue parecia emanar da vegetação, da grama, das folhas e das flores, e em um dado momento um pedaço de matéria fosforescente deu a impressão de fazer um movimento furtivo no pátio próximo ao celeiro” (2014, p.118). Na conclusão do conto, ele fala em “facho de fosforescência” (2014, p.129) e “tênue brilho fosforescente” (2014, p.131).

Há outros trechos, como: “a coluna de cor desconhecida se iluminou em um clarão repentino e começou a desenhar vultos fantásticos que mais tarde cada espectador descreveu de maneira distinta” (2014, p.131) ou “por todo o cenário reinava aquele caos de luminescência amorfa, aquele arco-íris extraterreno e adimensional de veneno críptico” (2014, p.131-132). Ainda:

[...] em um instante febril e caleidoscópico irrompeu da fazenda condenada e maldita um cataclismo eruptivo de centelhas e substâncias sobrenaturais, que ofuscou a visão dos presentes e lançou em direção ao zênite uma nuvem explosiva de fragmentos coloridos e fantásticos renegados pelo universo que conhecemos (2014, p.132).

Lovecraft fala ainda em “insano frenesi cósmico” (2014, p.132) e em “apenas uma cor – mas não uma cor nativa da Terra ou do nosso céu” (2014, p.133). Como último exemplo:

Era apenas uma cor que caiu do espaço – o pavoroso mensageiro de reinos informes que transcendem a Natureza tal como a conhecemos; de reinos cuja mera existência atordoia os nossos pensamentos e entorpece-nos com os negros abismos siderais que descortina ante o nosso olhar frenético (2014, p.135).



Figura 2 – Frame de *A cor que caiu do espaço* (*Color out of space*, Richard Stanley, 2019).

Fonte: Captura de tela realizada pelo autor.

Isso vale para o som. No filme, em certa cena o xerife fala que está ouvindo um “som metálico”. O filme faz uso de ruídos em aparelho eletroeletrônicos, apoia-se no som de animais (alpacas, cachorro, cavalo, gato, insetos...). E, de forma gradativa, ruídos agudos vão se manifestando no filme de maneira mais frequente e mais intensa, sem que fique claro muitas das vezes se o som é diegético ou extradiegético (ou metadiegético). O som é importante na cena da queda do meteoro, naturalmente, mas é especialmente explorado na cena em que a esposa cozinha e corta as pontas dos próprios dedos – e, de certa forma, dá início ao horror corporal que vai prevalecer especialmente no terceiro ato. O som é usado tanto para representar a chegada e presença dos seres alienígenas nunca corporalmente identificados quanto para marcar a desorientação espacial e temporal dos personagens, assim como a perda da sanidade, a manifestação da loucura. O som é torpor e delírio ao final, quando tudo fica preto e branco (cinzas), dando um certo efeito de bomba nuclear.



Figura 3 – Frame de *A cor que caiu do espaço* (*Color out of space*, Richard Stanley, 2019).

Fonte: Captura de tela realizada pelo autor.

Finalmente, o filme parte do magenta e do neon para o preto e branco – e as cinzas também estão presentes no conto, como cicatriz numa floresta (verde) que marca o espaço geográfico dos limites atingidos pela cor que caiu do espaço. “Tudo o que antes era viçoso começou a ficar cinzento e tornou-se extremamente quebradiço” (2014, p.118), até “se desmanchar em um pó cinzento” (2014, p.119). A cor que caiu do espaço abandona a Terra e deixa tudo cinza, como num cenário pós-apocalíptico. Ou não. Segundo os fazendeiros, “a peste está se espalhando [...] à taxa de três ou quatro centímetros por ano” (2014, p.133). Com a inundação da área para criação de uma represa, aumenta-se o “poço” original. O último parágrafo do conto nos alerta que “algo terrível chegou aos

vales e às colinas naquele meteoro, e algo terrível – embora eu não saiba em que proporção – permanece lá” (2014, p.135). E o que são centímetros ao ano e anos e anos para seres que, diferentemente da humanidade, têm a eternidade toda pela frente? Ou seja, o mau não foi embora e pode se expandir ainda mais, até dominar toda a Terra. Eis o verdadeiro horror cósmico, não explicitamente pronunciado. Falta-nos compreensão de natureza, falta-nos linguagem. E não há como lutar contra um inimigo que não compreendemos minimamente.

Referências

Carroll, N. **A filosofia do horror ou paradoxos do coração**. Tradução de Roberto Leal Ferreira. Campinas, SP: Papyrus, 1999.

Ceserani, R. **O fantástico**. Tradução de Cezar Tridapalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

Coleman, R. R. Means. **Horror noire. A representação negra no cinema de terror**. Tradução de Jim Anotsu. Rio de Janeiro: DarkSide, 2019.

Crofton, A. **Magenta, a cor que oficialmente não existe e foi criada por nosso cérebro**. Publicado no site da BBC News Brasil em 4 de março de 2023. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/articles/cj5yvyn8oloo>. Acess

Delumeau, J. **História do medo no Ocidente. 1300-1800. Uma cidade sitiada**. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

Freud, S. **O infamiliar**. Tradução de Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

Furtado, F. **A construção do fantástico na narrativa**. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

Joshi, S. T. A vida de H. P. Lovecraft. Tradução de Bruno Gambarotto. São Paulo: Hedra, 2014.

King, S. **Dança macabra. O terror no cinema e na literatura dissecado pelo mestre do gênero**. Tradução de Louisa Ibañez. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

Lovecraft, H. P. **O horror sobrenatural em literatura**. Tradução de Celso M. Paciornik. São Paulo: Iluminuras, 2007.

Lovecraft, H. P. **Os melhores contos de H. P. Lovecraft**. Seleção e organização de Luis Dolhnikoff. Tradução de Guilherme da Silva Braga. São Paulo: Hedra, 2014.

Roas, D. **A ameaça do fantástico. Aproximações teóricas**. Tradução de Julián Fuks. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

Todorov, T. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução de Maria Clara Correa Castelo. São Paulo: Perspectiva, 2017.

LIMIARES LUMINOSOS: A LUZ COMO ELEMENTO FRONTEIRIÇO ENTRE O FÍSICO E O METAFÍSICO EM KIYOSHI KUROSAWA¹

Álvaro André Zeini Cruz²

Resumo: Este artigo analisa a luz como elemento estilístico basilar da imagem cinematográfica, fronteira entre o físico e o metafísico, no cinema de Kiyoshi Kurosawa. Para isso, analisa cenas dos filmes *Cure* (1997), *Para o Outro lado* (2015) e *O Fim da viagem, o começo de tudo* (2019), refletindo sobre variação luminosa dentro do plano por uma perspectiva formal e dramática. A partir dessas análises, o artigo se propõe a especular significações da representação metafísica nesse recorte, delineando aproximações e diferenças constitutivas da matéria nos gêneros e jornadas desses filmes de Kiyoshi Kurosawa.

Palavras-chave: Kiyoshi Kurosawa, luz, física, metafísica, *mise en scène*.

LUMINOUS THRESHOLDS: LIGHT AS A BOUNDARY ELEMENT BETWEEN THE PHYSICAL AND THE METAPHYSICAL IN KIYOSHI KUROSAWA

Abstract: This article analyses light as a basic stylistic element of the cinematographic image and a border between the physical and the metaphysical in Kiyoshi Kurosawa's cinema. To achieve this, it analyses scenes from the films *Cure* (1997), *Journey to the shore* (2015) and *To the ends of the Earth* (2019), reflecting on luminous variation within the shot from a formal and dramatic perspective. Based on these analyses, the article proposes to speculate on the meanings of metaphysical representation in this section, outlining constitutive approximations and differences of matter in the genres and journeys of these films by Kiyoshi Kurosawa.

Keywords: Kiyoshi Kurosawa, light, physics, metaphysics, *mise en scène*.

Introdução

Fotografia: escrita com a luz. Cinema: escrita com o movimento. Movimento capturado e reproduzido pela luz. O lampejo para esta pesquisa, que visa pensar o movimento da luz no interior da *mise en scène*, surgiu de uma frase do filme *Os Fabelmans*, de Steven Spielberg — “As luzes mudam a aparência de tudo”, diz o Sr. Fabelman sobre os pisca-piscas que transformam as casas da vizinhança. Isso porque a luz revela, esconde, cria gradações, captura movimentos e também se

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

² Doutor e Mestre em Mídias pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), com doutorado-sanduíche pela University of Leeds. Especialista em Argumento e Roteiro para Cinema e Televisão pela Fundação Armando Álvares Penteado (Faap). Bacharel em Cinema e Vídeo pela Faculdade de Artes do Paraná (FAP/Unespar). Atua como docente em Produção Audiovisual e Publicidade & Propaganda nas Faculdades Integradas de Bauru (FIB).

desloca diante do olhar. A cinesia da luz em pleno plano cinematográfico é marca recorrente nos filmes de Kiyoshi Kurosawa. A faísca acesa por Spielberg conduziu a este artigo sobre o cineasta japonês que, entre horror e melodrama, transita entre o mundo palpável e o metafísico por meio desse fenômeno físico basilar à fotografia e ao cinema — a luz.

Este artigo expande o debate iniciado em comunicação realizada no XXVI encontro Socine sobre os filmes *A Cura* (1997), *Para o outro lado* (2015) e *O Fim da viagem, o começo de tudo* (2019). Esses títulos compõem o escopo para uma análise em que a luz é componente estilístico central na modulação de uma *mise en scène* que transforma a natureza do mundo ficcional. Variações luminosas que despontam não no corte, na elipse, mas como evidência no decorrer dos planos, apresentando-se ao testemunho dos olhares.

Uma vez que a luz é a matéria-prima que decalca o mundo em suporte sensível (a película, o sensor), transformando referente em reprodução, imagem, este trabalho faz uma revisão bibliográfica acerca do papel da luz no cinema, pensando, principalmente, nos significados de luz e sombra na cultura e no cinema japonês. Nesse sentido, a análise fílmica recorta três alterações luminosas contundentes, visíveis no tempo e espaço do plano cinematográfico, para, por fim, lançar-se numa especulação filosófica, procurando pensar os filmes à luz da metafísica, assumindo-a como disciplina cinética e complexa.

Luz: fenômeno físico e cinematográfico

¹ FÍS A porção da irradiação eletromagnética à qual os órgãos da visão reagem e cujo comprimento de onda varia de 3.000 a 7.000 unidades angstrom.

² Forma de energia radiante que, transmitida de um corpo luminoso ao olho, age sobre os órgãos da visão (Michaelis, 2024).

Uma passada de olho sobre o verbete “luz” no Dicionário Michaelis é o bastante para que se vislumbre a polivalência do vocábulo: dos 26 tópicos dedicados à palavra, nove concernem à luz enquanto fenômeno físico, seis remontam aos sentidos figurados, mas há ainda vieses arquitetônicos, artísticos e religiosos, entre outros. Embora parta da luz como fenômeno físico capaz de registrar e consolidar representações imagéticas, este artigo não deixa de tangenciar a polissemia da palavra, que, a partir daqui, ilumina uma jornada do físico ao metafísico.

“O *Escrever com a luz*. Uso no sentido que Shakespeare quis: *enquanto houver olhos para ver*. Quer dizer: enquanto a luz passar por uma lente e tocar uma superfície *photo-sensível*, isso *viverá*” (Moura, 2001, p. 15). A passagem de Edgar Moura evidencia a luz como elemento cinematográfico vital, que enquadra e decalca o/um mundo em vestígios, tornando a

presença/existência em índice fotográfico — o mundo se impregna como indício na imagem. E embora os princípios da luz sejam relativamente simples — direção, natureza e intensidade —, as nuances da imagem se constroem em um jogo complexo de luzes e sombras; no plural, pois há gradações entre esses polos, visto que há (mais ou menos) luz na sombra (Moura, 2001, p. 21).

Bordwell e Thompson (2013) explicam o mecanismo em que se dá o registro luminoso na película cinematográfica:

[...] a tira do filme é movida por máquinas, um fotograma de cada vez, através uma fonte de luz. Numa câmera escura, um mecanismo de engrenagem leva a película não exposta de um carretel, passando por uma lente e pelo diafragma, até chegar a um carretel de enrolamento. A lente focaliza a luz refletida de uma cena sobre cada quadro de um filme. Mecanismo movimenta a película de forma intermitente, com uma breve pausa enquanto cada quadro é retido no diafragma. Um obturador só permite que a luz entre através da lente quando cada quadro estiver imóvel e pronto para a exposição (Bordwell; Thompson, 2013, p. 40).

Apesar do advento das câmeras digitais, Bordwell e Thompson (2013) observam que o mecanismo dessas câmeras guarda semelhanças com as de película, como a lente para captar a luz e o visualizador para enquadrar a cena. Muda o suporte do registro; ao invés de desencadear reações químicas na película, a luz passa pela lente e atinge um sensor, que transcodifica a informação visual em digital. A luz é uma constante mesmo quando “o cineasta elimina a câmera e trabalha [...] no próprio filme”; [...] ao desenhar, pintar ou arranhar diretamente no filme, ou ao fazer furos ou cultivar mofo nele, o cineasta está criando padrões de luz sobre celuloide (Bordwell e Thompson, 2013, p. 273). A luz, portanto, é matéria prima contornadora e incontornável.

Em seu livro de entrevistas com diretores de fotografia, Peter Ettedgui (1999, p. 8) aponta como recorrentes discursos como “pintar com a luz” e “esculpir com a luz”, e usa essas metáforas para lembrar que a fotografia cinematográfica é devedora da história da arte; são os pintores do Renascimento, por exemplo, que introduzem os conceitos de fonte de luz e *chiaroscuro*. Em depoimento a Ettedgui, Jack Cardiff, responsável pelas fotografias de *A Garota da Motocicleta* e *Os Mercenários* (1968), conta que “esses mestres da pintura o ensinaram a estudar a luz” — “analisava os efeitos da luz em todos os lugares [...] e observava os sutis enganos da luz, como em diferentes condições de iluminação os rostos se revelam de forma distinta” (Ettedgui, 1999, p. 14). Billy Williams, de *Gandhi* (1982), diz que, como fotógrafo, “idealiza uma atmosfera determinada mediante iluminação e composição” e converge com Cardiff na defesa de um aprendizado “da fotografia e da pintura, estudar os mestres e ver como realizam suas composições, como empregam a luz e a sombra para criar profundidade e perspectiva” (Ettedgui, 1999, p. 103).

Para além das entrevistas, o livro de Ettegui (1999, p. 205) conta com um glossário que permite vislumbrar a complexidade da luz no cinema. Além de nomear tipos refletores (HMI, Inkydink) e acessórios (bandeira, gelatina, serim), essa catalogação didática delinea a luz pelo posicionamento e qualidade — luz base, luz baixa, luz cruzada, luz de efeitos, luz de fundo, luz dos olhos, luz de recorte, luz de preenchimento, luz direta, luz difusa, luz espacial, luz principal, luz rebatida, contraluz. Não cabe aqui esmiuçar cada uma dessas denominações, até porque elas serão aplicadas e ficarão mais evidentes nas análises estilísticas das cenas recortadas para este artigo.

Em *História do Cinema* (2013), Mark Cousins narra que, em 1903, ainda dependente da luminosidade natural, o cinema não usava a luz de forma expressiva, mas aponta que, desde 1919, a maioria dos filmes estadunidenses é “filmada em espaços interiores escuros iluminados artificialmente” (Cousins, 2013, p. 83), havendo, portanto, uma situação de controle que tange a iluminação e a fotografia, possibilitando experimentações expressivas. Embora o classicismo cinematográfico tenha se consolidado sobre a chamada “iluminação de três pontos”, baseada em luz-chave, luz de preenchimento e contraluz (Bordwell, Thompson, 2013, p. 746), Cousins — que defende uma historicização narrada a partir do modelo “esquema mais variação” (p. 13) — lembra, ao longo do texto, de negociações acerca da luz: na década de 1950, por exemplo, a menor sensibilidade da película demandou maiores aberturas de câmera e, por isso, impôs focos mais rasos (p. 223); na década seguinte, Godard e Truffaut foram diretores que fizeram a opção estilística de voltar a filmar sob luz natural; escolha marcante do início da *Nouvelle Vague*.

No Brasil, o livro de Edgar Moura — *50 anos: luz, câmera e ação* (2001) — tem sido bibliografia básica para se pensar a fotografia na imagem em movimento em cursos de cinema e audiovisual. Diretor de fotografia com uma filmografia diversa, Moura defende que “o diretor escolhe, o fotógrafo melhora o que foi escolhido [...] em termos de enquadramento, de movimentos de câmera e outros componentes visuais” (Moura, 2001, p. 183). A luz é um desses componentes, que, segundo Moura, preenche os espaços depois de delimitada a marcação dos atores:

Depois de ensaiados os movimentos dos atores, ficam estabelecidos dois territórios no *set* de filmagem. Um é a área dos atores. Tudo que não é deles é nosso, é da luz. Não há mais improviso ou mudanças. O diretor e os atores tiveram a iniciativa, ocuparam o que achavam necessário para fazer a cena. Puderam resolver quem vai aonde e quando. Puderam resolver onde os textos serão dados e de que tamanho serão os planos. É o que se verá na tela. Tiveram o tempo e a boa vontade de todos. Agora é a nossa vez. Tudo que não está em quadro poderá ser ocupado pela luz. Não há conflito nem guerra, há um acordo. Os atores têm prioridade, eles são mais importantes; entretanto, depois que se estabeleceu por onde vão se deslocar, a luz ocupará todo o resto. Ocupará tudo que for necessário para os atores ficarem bem (Moura, 2001, p. 313).

Daisuke Miyao — que define seu livro *The Aesthetics of Shadow* (2003) como “uma reformulação da história do cinema japonês através do tropo da luz e da sombra” (p.14) —, lembra que “a luz passa pelo celuloide para lançar uma imagem de sombra em uma tela diante do espectador” (p. 11)³. O autor avança ao dizer que a luz cinematográfica incorporou conflitos da modernidade japonesa (p. 14) e identifica a “estética da sombra” como uma manifestação identitária que emerge no cinema japonês entre as décadas de 1930 e 1940 (p. 34). Entretanto, essa predileção pela sombra antecede o próprio cinema, como narra Junichiro Tanizaki em *Elogio da sombra* (2007). Originalmente datado de 1993, quando o Japão se modernizava — e, segundo o autor, estava prestes a perder esse mundo de sombras (p. 63) —, o ensaio de Tanizaki pensa o “profundo e sombrio” (p. 22) como uma característica que, da arquitetura, perpassa toda a cultura japonesa, que teria aprendido “a usar as sombras para favorecer o belo” (p. 31). Assim, Miyao e Tanizaki convergem ao destacarem o *chiaroscuro* como um traço da cultura japonesa que se mantém nas imagens em movimento.

No cinema, luzes e sombras capturam um mundoreferencial, reproduzindo-o como decalque ou investindo na manipulação das formas. Em ambas as possibilidades — que se desdobram nas teorias realista e formalista —, o regime é o da representação; algo outrora apresentado se reconstitui pelo registro luminoso. Falamos até aqui de um fenômeno físico, cujo estudo basilar é, portanto, a física como saber relacionado ao natural (Mora, 2001) e como disciplina que estuda “a teoria do movimento” (Abbagnano, 2007, p. 462). Fenômeno físico evidente nos filmes de Kiyoshi Kurosawa, a luz, ora estoura, ora decai, mas quase sempre é a guardiã do limiar, responsável por abrir um buraco transcendente do mundo físico ao metafísico.

Limiars luminosos

A Cura (1997) acompanha a investigação do detetive Kenichi Takabe (Koji Yakusho) sobre assassinatos cometidos por indivíduos sob uma espécie de transe. Takabe logo descobre o envolvimento do hipnotizador Kunio Mamiya (Masato Hagiwara), rapaz excêntrico, cuja indiferença soa como deboche que inquieta o detetive. Privilegiando o suspense ao invés da surpresa, *A Cura* mostra Mamiya realizando as hipnoses por meio de elementos naturais (água, fogo) em movimentos ritmados — a oscilação da chama de um isqueiro, o escorrer d’água. Ou seja, a intriga tem como centro elementos que tangem à física e o cinema; luz e movimento são nucleares aos eventos do filme, uma vez que o acionamento desses fenômenos físicos muda a sorte dos

³ Tradução do autor.

personagens e a valoração das cenas (Mckee, 2006). O ato do assassinato, muitas vezes, está fora da cena, posto nas elipses, já que sua representação é dispensável; uma vez que se inicia o rito do transe, o desfecho inevitável está dado. Luz e movimento vêm embalados na Direção de Fotografia de Tokusho Kikumura, que investe numa dessaturação contrastante às aparições e desapareções luminosas.

Em *A Cura*, a modulação luminosa mais contundente acontece na cena em que Takabe confronta Mamiya na cela. A decupagem começa com um plano do detetive vendo algo no extracampo, abrindo a cena com uma suspensão espacial — sabemos quem Takabe olha, mas não como Mamiya está. O plano seguinte revela mais do espaço, com o detetive, de costas para a câmera, encarando Mamiya, que está encostado na parede do recuo que delimita o banheiro. A luz elétrica amarelada no banheiro/*background* (onde Mamiya começa a cena) contrasta com a luminosidade fria, que, vinda da janela, projeta um fecho que se dissipa no cômodo principal (onde está Takabe). Takabe quer saber sobre Mesmer e a sugestão hipnótica, mas Mamiya se faz de desentendido. Takabe “decreta que ele está acabado” e segue para uma cadeira, sentando-se no *midground*.



Figura 1: cena do filme *A Cura*. Fonte: captura de tela realizada pelo autor.

Se Takabe planejava transparecer segurança, controle da situação, Mamiya enxerga na ação um abaixamento da guarda, e sai do espaço amarelado para o principal, provocando Takabe com uma fala sobre a esposa depressiva. Inicia-se um jogo de “gato e rato” em que Mamiya vai ocupando o cômodo — ele se aproxima da câmera, depois volta para perto de Takabe para desafiá-lo (o arremesso de uma lata pontua essa provocação). Quando Takabe lembra que Mamiya ficará preso por muito tempo, o acusado se abaixa ao lado do detetive, como uma criança que ouve uma história. Nesse instante, um naco de luz branca irregular (projetada da janela) passa pelo rosto de Mamiya, contrastando o de Takabe, rígido na sombra.

Mamiya se desloca para outra cadeira, diante de uma mesa, e obriga a correção do quadro, que recua revelando uma cama; e a ponta do colchão onde Mamiya se senta, enquanto o diálogo segue intercruzado (o detetive inquirindo sobre a hipnose; o assassino provocando-o ao tratar da vida pessoal). Sentado à beira da cama numa posição dada à desdramatização, já que é pouco comunicativa (Bordwell, 2008) — um $\frac{3}{4}$ de costas que torna o rosto um mistério —, a silhueta de Mamiya acende o isqueiro: a chama surge como um monstro no quadro e ativa a reação do detetive, que avança contra o objeto.

A derrubada do isqueiro marca um novo *beat* da cena (Mckee, 2006), com Takabe cedendo à provocação e abrindo seus problemas conjugais. Fora de si, ele começa uma trilha inversa daquela feita por Mamiya, ocupando as posições anteriores do algoz (o detetive passa pela mesa; depois, pelo banheiro amarelado). Gradativamente, a encenação vai posicionando Takabe sob a influência simbólica do outro. Quando Takabe volta para encarar Mamiya com os rostos rentes, os dois são silhuetas delineadas por rebatimentos e contrastes, sem luz de ataque; o sobretudo pesado dá ao detetive uma corporeidade fantasmagórica. Essa movimentação continua durante toda a explosão emocional de Takabe, cessando quando ele se recompõe. Ele se senta no banco diante da mesa e suspende o plano longo, impondo o campo e contracampo. Em quadro, Takabe encara Mamiya e pergunta “o que há de errado?”. O detetive olha para o canto inferior direito do quadro, indicando que, no extracampo, algo naquela região atrai o olhar de Mamiya. Ao ver o que está no extracampo, Takabe provoca — “não pode falar sem sua luz?”. Ele se abaixa — carregando a câmera até o isqueiro no chão —, pega o objeto e volta, ressituaando a posição inicial. Com a posse do isqueiro que Mamiya usa nas hipnoses, Takabe acendendo-o perto do rosto; depois, coloca o *prop* e a chama sobre a mesa. “Aqui”, pontua.

Um breve *close* de Mamiya mostra o rosto posto sob um ranço da luz da janela (cortada pelo quadro), que recai como uma anunciação. Então, um plano mais aberto (com a câmera atrás de Takabe) opõe os personagens, revelando por inteiro as duas pequenas janelas ao fundo. É nessa imagem que o mundo físico se “desintegra” quando Mamiya, respondendo à provocação, aciona o insólito: uma chuva ruidosa despenca, alterando a luminosidade externa — antes estourada, a luz da janela cai, adensando as silhuetas e mergulhando a cela na escuridão que transmuta a cena. Os contornos de Mamiya se dissolvem e o olhar do espectador é desafiado a distinguir forma e fundo. Mamiya se torna o próprio espaço, que não é mais físico, mas metafísico.



Figura 2: variação luminosa em cena de *A Cura*. Fonte: captura de tela realizada pelo autor.

Depois desse plano insólito, Kurosawa propõe um outro plano-desafio ao olhar: um *contra-plongée* que contrasta o rosto desfocado do detetive Takabe ao teto. Escuro e manchado, o forro dá contornos expressionistas ao rosto, mas não só: atrás dos cabelos, cresce uma mancha negra, pontilhada por cintilações discretas. Na camada denotativa, trata-se de uma infiltração que se expande, criando as goteiras que apagam o fogo, mas presenteiam Mamiya com um novo fenômeno físico hipnótico — o gotejar ritmado. Simbolicamente, é como se o cosmos, o desconhecido, se abrisse sobre Takeda, prestes a engoli-lo (ou a lançar sobre ele “a cor que caiu do espaço”).

Se a cena começa com Takabe (sujeito do mundo material com uma tarefa concreta) no aparente controle da situação, Mamiya retruca com poderes sobrenaturais, manipulando os fenômenos naturais para que a luz transicione a natureza desse espaço do físico ao metafísico. Essa transmutação ocorre no decorrer do plano, alterando gênero e tom: saem os instrumentos pragmáticos do filme de detetive, surgem os indícios do horror, entendido como uma violação da natureza (Carroll, 1999). Os planos detalhes, mostrando o gotejamento ritmado, se alternam com os *closes* dos rostos: o de Takeda, agora, uma meia-lua sob a pouca luz rebatida de baixo, enquanto os contornos dos cabelos se perdem na escuridão. Parece em transe. O *close* de Mamiya encerra a cena: ele avança para dizer que a água aliviará e libertará o detetive, iniciando o discurso da hipnose.

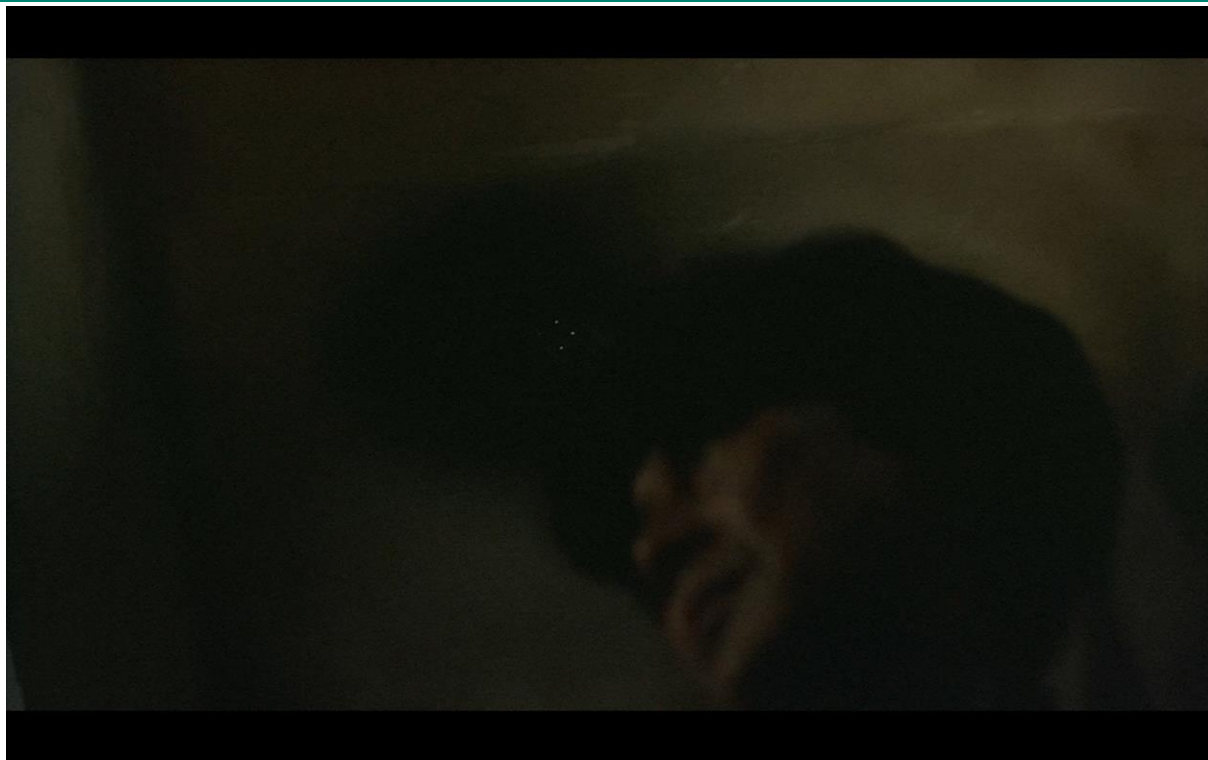


Figura 3: a sombra cintilante se abre sobre Takeda. Fonte: captura de tela realizada pelo autor.

Sobre o predomínio das sombras, a cena de *A Cure* delinea luzes indiretas, rebatidas e fracas, mergulhando progressivamente a cela numa escuridão calculada para ressaltar a luz da intriga, isto é, a chama do isqueiro. Quando esse fenômeno físico visual é impossibilitado, outro, ritmado, surge para completar o apagamento espacial e salientar a camada sonora. Ao articular esses rostos, que perdem a materialidade, e a visualidade da água que goteja e escorre, a montagem reitera não só o ritmo sonoro, mas a própria ideia de ritmo — alternância entre informação e intervalo (BLOCK, 2010). Esse escorrimento ameaçador transmuta a água (esse elemento vital) no monstro da cena, além de derradeira informação do mundo físico, ao passo que os rostos intervalam essa materialidade basilar. Afundam-se numa espacialidade metafísica, intocável até mesmo ao olhar. Diluem-se no Nada.

Variações luminosas semelhantes ocorrem em *Para o Outro lado* (2015), filme que, novamente, traz o elemento espiritual, só que pela perspectiva do maravilhoso — em que o evento insólito é naturalizado (Cánepa, 2008) — entremeada ao melodrama. No filme, fotografado por Akiko Ashizawa, Mizuki (Eri Fukatsu) reencontra o fantasma do marido após uma oferenda para invocá-lo. A crença, portanto, é premissa básica nessa trama que borra a fronteira entre vivos e mortos, uma vez que Yûsuke (Tadanobu Asano) é visível e material não só à esposa. Esse reencontro dispara um *road movie* bastante singular, em que o casal transita por três localidades onde ajudam outros fantasmas (Yûsuke abre a Mizuki o contato com outros mortos) ao passo que exorcizam questões ainda abertas no casamento interrompido.

Contudo, a mudança de luz mais notável ocorre na primeira vez em que Mizuki tem uma experiência sobrenatural sem a mediação de Yūsuke; Natália Mendes Maia (2021) observa que, para Kurosawa, a presença fantasmagórica é “uma tecnologia de comunicação que conecta nossa realidade com o mundo do além” (p. 57). A ação começa quando Mizuki pega uma partitura (cujo título “Harmonia dos Anjos” vem entre uma arte infantil) sobre um piano e toca o instrumento sem saber que ele é relicário de um luto. Ela é rapidamente advertida por Fujie (Nozomi Muraoka), que revela que o piano pertencia à irmã, falecida ainda menina. A conversa acontece com as personagens perambulando em posições contrastantes; dispostas em diferentes camadas espaciais, elas são contornadas pela luz estourada, que atravessa as cortinas (de tecido translúcido) diante das imensas janelas. Supostamente solar e matinal, é essa luz, esbranquiçada na difusão das cortinas, que estabelece a iluminação inicial da cena a partir da parede lateral entrecortada por janelas. Ela torna a sala um ambiente arejado e com materialidade bem evidentes, mas recai de diferentes maneiras sobre as atrizes conforme mudam as marcações entre elas.

O diálogo é capitaneado por Fujie, que percorre a sala, enquanto Mizuki a ouve, a princípio, rente e de costas para a janela. Para explicar a proibição que inicia a cena, Fujie rememora a irmã, que tocava incansavelmente “Harmonia dos Anjos”. Quando conta que, um dia, cansada de ouvir a mesma música, bateu na menina, proibindo-a de tocar o instrumento. Fujie se afasta para a área menos iluminada da sala, posicionando-se de costas para a luminosidade da janela. Ela expressa com pesar essa passagem, antes de seguir ao fundo da sala; e cada deslocamento de Fujie “puxa” outro de Mizuki, mas também ativa “movimentos fantasmagóricos” da câmera, que, muitas vezes, paira pelo cômodo.

Quando Fujie senta-se num banco junto à mesa, o corte reposiciona a câmera praticamente sobre o eixo estabelecido entre ela e Mizuki. Assim, Fujie volta ao primeiro plano (posicionando-se num 3/4 frontal que garante uma boa leitura facial), enquanto Mizuki permanece de pé mais ao fundo, no *midground* espacial. Distante e de perfil, a feição de Mizuki é mais inacessível do que da outra, e esse contraste aumenta no decorrer do plano: quando cai a luz difundida pelas cortinas, a sala é tomada por um apagão, acentuado pelo baixo potencial de reflexão da mobília escura. Na penumbra do cômodo — no início, às claras; agora, cheio de mistérios —, as duas mulheres rompem a quarta parede no plano mais longo da cena; antes olhando para o extracampo à direita do quadro, Fujie, passa a falar com alguém no extracampo frontal. A quebra da quarta parede é visível, mas não às claras; é a posição facial que confirma a direção do olhar, já que os olhos das duas estão em zonas sombreadas dos rostos, evidenciados pelo contorno da luz rebatida.



Figura 4: Variação luminosa em cena de *Para o outro lado*. Fonte: captura de tela feita pelo autor.

Fujie, então, se levanta e, abaixada, como se conversasse com uma criança, pede perdão à irmã morta, que surge em cena numa elipse (a mudança no olhar de Mizuki é o que infere essa aparição antes de ela se efetivar na imagem). A aparição da menina, que volta para tocar piano, recompõe a *mise en scène*. Enquanto fotografia e arte (em madeiras escuras, com menor potencial de reflexão) obscurecem o espaço, a encenação o aprofunda, distribuindo as personagens em três camadas imagéticas distintas — a fantasma em primeiro plano; Mizuki um pouco atrás, à direita; e Fujie ao fundo, semi-velada pelos cabelos da irmã. Durante a execução da música, a cena é decupada de maneira a privilegiar cada um dos rostos; destacam-se o olhar sereno de Mizuki para a menina (desfocada em primeiro plano) e o olhar dolorido, isolado da irmã, que derruba uma lágrima.



Figura 5: Aparição e desaparecimento do fantasma em *Para o outro lado*. Fonte: captura de tela feita pelo autor.

Quando a música termina, a pianista fantasma encara e sorri para Mizuki, que, no *close/contracampo*, retribui o olhar. O corte reestabelece a espacialidade no plano geral e a partitura

aberta evidencia o piano vazio. As duas mulheres voltam a estar a sós. Por fim, a sala reacende: o sol desponta através das cortinas tremulantes para pousar nos limites do piano, instrumento à interdimensão da cena, que atravessa, de volta, o limiar do metafísico ao físico.

Diferente do apagar paulatino e irreversível em *A Cura*, em *Para o outro lado*, a cena tem um instante insólito em que a sala é mergulhada em sombras, que, no entanto, não diluem nem borram as formas humanas. Aqui, os rostos nem sempre são decifráveis ao olhar, mas não perdem os limites que compõem suas materialidades, a distinção entre forma e fundo (inclusive no caso da menina-fantasma). Não é a única cena em que há uma oscilação da luz (solar, na diegese), mas é a variação mais contundente no filme; transforma a atmosfera arejada e rotineira da sala numa espécie da câmara das maravilhas fantasmagóricas (o espaço é cheio de mobília e adereços), que tem no piano o *prop* mediador entre luz e som, que coloca em consonância duas dimensões.

Em *O fim da viagem, o começo de tudo* (também fotografado por Ashizawa), Yoko (Atsuko Maeda) é uma repórter que grava um documentário sobre o Uzbequistão, ainda que pouco se interesse pela cultura do país. Solitária — mesmo que quase sempre rodeada pela equipe de gravação —, ela tem raros momentos sozinha de fato. É em um deles que Yoko é atraída pelo teatro Navoi, construção histórica — retratada por Kurosawa sob uma atmosfera mística — em que ocorrerá a última oscilação luminosa analisada neste artigo.

A sequência no Navoi começa com a câmeras atrás de Yoko — numa intercalação entre planos fixos e *travellings* —, que caminha como se fosse “abduzida” pelas antessalas do teatro; os planos valorizam as dimensões e o decorativismo arquitetônico, enquanto, nos planos com movimento de câmera, o olhar parece flutuar — como bem descreve Fábio Andrade (2024), em Kurosawa “o *travelling* é a própria manifestação sobrenatural”. No texto, que antecede este filme, Andrade defende uma “impressão de autonomia do próprio aparato cinematográfico”:

A filmografia de Kurosawa é um verdadeiro jogo de forças entre o controle rigoroso e essa abertura para o imponderável, simbolizada em grande parte por esses movimentos insólitos – uma câmera que flutua ao redor de uma mesa de jantar em *Cura*; os *travellings* laterais completamente “fora dos trilhos” de *Os Olhos da Aranha* (Kumo no hitomi, 1998); o movimento frontal inexplicável em um “inocente” corredor em *Loft*, até encontrar a protagonista vomitando, em um canto do quadro – mas por vezes se transformando em jogos formais mais duros e profundos que determinam toda a armação de um filme (Andrade, 2024).

A entrada de Yoko retoma esse raciocínio estilístico, com a protagonista ora “espionada”, ora seguida, mas sempre vista por uma câmera-entidade, influenciada pela aura do teatro (ele próprio uma obra de arte arquitetônica, como dirá um personagem adiante).

A ação principal acontece no auditório, onde Yoko flagra o fim de um ensaio de música lírica; a luz branca sobre a cantora no palco incide de cima, enquanto, na plateia, Yoko aparece sob uma luminosidade etérea alaranjada. Quando a canção acaba, a intérprete deixa o palco e o espaço se esvazia (no extracampo). As luzes caem rapidamente com o rosto de Yoko em quadro; a forma, no entanto, vai se dissolvendo até se tornar quase indistinguível no breu do salão — Yoko se torna quase uma caveira, apenas com a linha do nariz e as maçãs do rosto iluminadas por um ranço esverdeado.

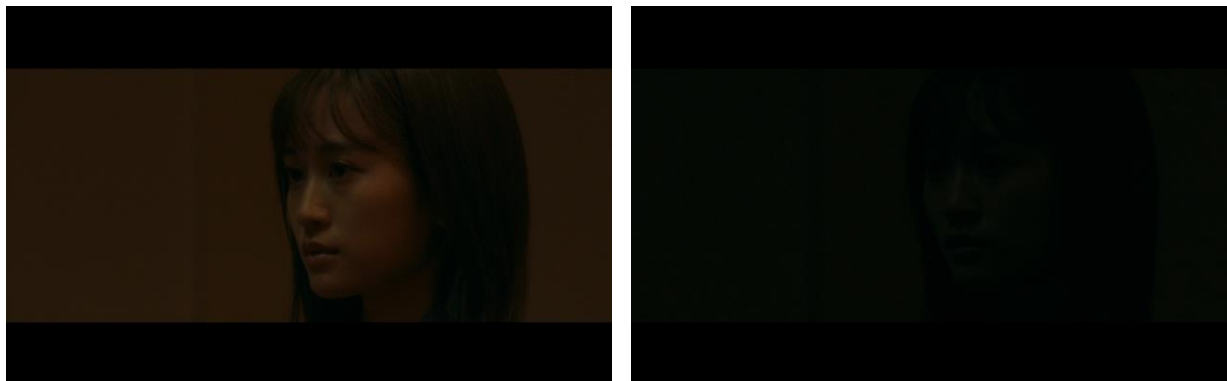


Figura 6: O rosto tomado pela escuridão em *O Fim da viagem, o começo de tudo*. Fonte: captura de tela feita pelo autor.

Então, uma luz quente e fraca recupera a face; no *close*, a luz parece vir de uma fonte que está abaixo do rosto (e é possível que haja um refletor no extraquadro, luz além da diegese), mas o corte para um plano aberto situa uma luz diegética focal de cima e Yoko descentralizada, sob o rescaldo dessa luz rebatida, que recorta um conjunto de poltronas vermelhas (o estofado avermelhando a luminosidade). Ela, então, caminha até o palco; um outro refletor dimerizado se acende, antecipando o trajeto de Yoko. Ao passar pelo fosso, uma orquestra toca os primeiros acordes de *Hino ao Amor*; numa panorâmica, a câmera acompanha a passagem de Yoko, velada e desvelada pelos instrumentistas e suas partituras em primeiro plano.



Figura 7: Yoko é luz e sombra na caminhada até o palco em *O Fim da viagem, o começo de tudo*. Fonte: captura de tela feita pelo autor.

Sobre o palco ainda apagado, Yoko surge como sombra. Então, ao se posicionar e cantar os primeiros versos, seu corpo-forma é destacado do fundo pelo contorno de uma luminosidade tênue, rebatida, que recai sobre os ombros e as bochechas, sem preencher o rosto todo. Os primeiros versos cantados disparam outra luz dimerizada, que se evidencia quando o corte para um plano geral frontal mostra dois focos de luz tomando a cortina atrás; um terceiro foco, retardatário, recai sobre Yoko, pequena no centro do palco. Um contracampo sobre o eixo estabelecido entre Yoko e o regente revela que a escuridão delimita a luminosidade ao espaço dessa apresentação. De volta ao plano frontal, a dimerização continua até se estabelecer no rosto de Yoko esteja completamente preenchido (a sombra abaixo do pescoço sugere a predominância da luz de cima, no *grid* do teatro), contrastando com a “outra” Yoko, que, na penumbra da plateia, assiste a si mesma. Revela-se, portanto, que a cena é imaginária; quiçá, uma experiência estética em que, pela arte, Yoko encontra e revela (para nós) sua essência mais profunda. Se a apresentação é filmada em um plano fixo, o contracampo sobre Yoko, absorta, aciona, de novo, o *travelling in* metafísico, que procura os olhos e valoriza o arfar da respiração desse *ente* que plena assistência do seu *ser*.



Figura 8: set-ups de Yoko no palco em *O Fim da viagem*, o começo de tudo. Fonte: captura de tela feita pelo autor.

A modulação da música insere mais um *set-up* de câmera na cena, com Yoko vista em uma angulação que a coloca quase de perfil. O momento mais grave da música, aprofunda também a espacialidade; sob uma luz que realça a vivacidade a pele, o rosto de Yoko é contrastado às coxias, que caem ao fundo numa textura ondulada, azuladas pela luz. Como nos ensina Block (2010), esse

contraste entre cores quentes localizadas em primeiro plano (no rosto) e cores frias postas no background (as coxias) adensa a impressão de profundidade espacial na imagem bidimensional. É nesse quadro, com o corpo contornado cercado por esse véu e pela escuridão, que Yoko canta o verso que finda essa primeira apresentação.

Isso porque a apresentação imaginária/metafísica é interrompida pela chegada de um segurança. Assustada e sem entender a língua, Yoko foge; no plano seguinte, ela já está entre as pessoas, a vida urbana, seguida por uma câmera que “anda” ao invés de pairar.

A performance de *Hino ao Amor* só será concluída na última cena do filme, quase inteira composta por um plano-sequência, mas que tem no rosto de Yoko uma espécie de prólogo e eclipse. Isso porque a cena começa com Yoko observando a imensidão da paisagem — o vale verdejante que se estende até o desfiladeiro de montanhas — e reconhecendo, à distância, a cabra que ajudara a libertar noutra cena. O *close*, que traz de volta os primeiros acordes de *Hino ao Amor*, tem uma espacialidade rasa graças ao *background* desfocado, que destaca o olhar de Yoko até ela se afastar. Aberto, o plano seguinte reinsere Yoko de corpo inteiro na paisagem; tal qual a Noviça Rebelde de Julie Andrews, ela caminha morro acima, mas, ao invés de abrir os braços e tomar o terreno, Yoko para e canta. A câmera se aproxima para, a partir daí, seguir Yoko nessa interpretação-caminhada que aviva as montanhas e preenche o coração com o som da música.

Quando *Hino ao Amor* se aproxima do fim, com a brisa tremulando a saia e os cabelos de Yoko em meio ao vale, a câmera se desvencilha dela para encontrar a paisagem ao fundo: as cordilheiras, que se erguem como fronteiras entre a Terra e o Céu, entre o físico e o metafísico, sob a maior e mais incontornável das luzes — o sol, “a primeira luz a ser colocada” (Moura, 2001). Enquanto a câmera metafísica paira diante do céu, guiada pela fronteira máxima em quadro (os cumes), a música posiciona o verso que cita Deus — “Deus nos unirá...”. Então, um último corte choca a paisagem sublime com o primeiríssimo plano-epílogo de Yoko, contrapondo o céu imaterial à tateabilidade desse rosto frontal encarando a câmera (o fundo desfocado, de novo) em plena revelação do impalpável interior, “irrupção reveladora” (Heidegger, 2015) do ser que Yoko liberta na última cena. A câmera de Kurosawa encontra o ser nesse plano de fotogenia — parafraseando Epstein, a boca que prepara o último verso —, após percorrer a fronteira delineada pela luz direta do sol que a tudo revela — o ente e o ser, a imagem e a alma. Questão metafísica.

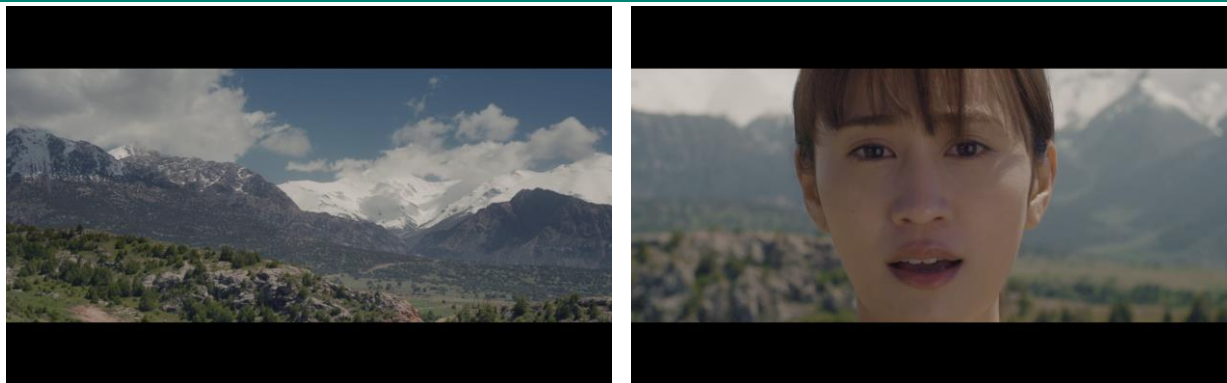


Figura 9: o Céu e o Ser em *O Fim da viagem, o começo de tudo*. Fonte: captura de tela feita pelo autor.

Conclusão? Elucubrações metafísicas...

Se a física é uma das ciências que tratam das coisas naturais — e Carroll ressalta que o sobrenatural está submetido à norma natural delineada pela visão científica iluminista (1999, p. 81) —, a metafísica surge, neste trabalho, tanto como aquilo que compreende o sobrenatural, o insólito, o espiritual, como na face que a entende como ciência do ser e da essência.

A etimologia da palavra corrobora o saber do senso comum: *metá* (depois, além), *physiká* (coisas naturais, natureza). Assim, se a metafísica avança para além do físico, ela também se maleabiliza historicamente em diferentes vertentes, indo de “filosofia primeira” a abordagens teológicas ou ontológicas. Algumas asserções-sínteses são úteis para ilustrar a matéria — “estudo do divino”, “dos primeiros princípios” e “propriedades de todos os seres” (Chauí, 2016), “filosofia primeira [...] que estuda o ser enquanto ser” (MORA, 2001, p. 469), disciplina de questões como “o que é o ser?” e “qual o lugar do ser humano no universo?” (Cotrim; Fernandes, 2016, p. 118). E ainda que complexidade disciplinar não permita que se faça aqui uma historicização aprofundada da metafísica, a passagem de Mattos recapitula de forma sintética alguns pontos de virada da matéria:

[...] no contexto pós-kantiano, a metafísica de que se trata não é a metafísica clássica, ocupada de conhecer Deus, o mundo em si e a alma humana como objetos a que tivéssemos acesso do mesmo modo como o temos à mesa, à cadeira ou ao nosso corpo; ela é antes uma reflexão humana, sobre o mundo e seus limites, que parte de nossa própria necessidade subjetiva de pensá-lo e dar-lhe um sentido (Mattos, 2018, p. 62).

“O mundo e seus limites”. Tal tema metafísico perpassa a filmografia de Kurosawa e evidencia-se no recorte analítico deste artigo. É preciso apontar que a metafísica surge aqui como aparição evidente, mas que, neste artigo não avançará para além de algumas elucubrações iniciais. Uma delas é que, em certa medida, pode-se pensar que os filmes do cineasta negociam questões de diferentes visões metafísicas, seja o “conhecimento prático” que, na metafísica *kantiana*, supre as

limitações do “conhecimento teórico” (Mattos, 2018, p. 56), seja nas questões relacionadas ao sentido da existência, que nos levam a Heidegger.

Em *Introdução à metafísica*, Heidegger filosofa sobre o ente — entendido como presença disponível, tudo aquilo que se verifica pelo sensível — a partir de uma dicotomia com o nada. O filósofo alemão se pergunta: se a ciência “se ocupa unicamente do ente”, “O nada — que outra coisa poderá ser para a ciência que horror e fantasmagoria?”. Heidegger, então, defende que o nada é o “absolutamente não-ente”, aquilo com o qual nos deparamos na angústia, que, diferente do temor, carrega uma indeterminação e suspensão do ente, mas que, paradoxalmente, revela o *Deisen*, o *ser-aí* que conjuga lugar e tempo, a essência da presença na existência. Curiosamente, na construção desse pensamento, Heidegger passa pela metáfora de luzes e sombras:

Somente na clara noite do nada da angústia surge a originária abertura do ente enquanto tal: o fato de que é ente — e não nada. Mas este “e não nada” acrescentado em nosso discurso, não é uma clarificação tardia e secundária, mas a possibilidade prévia da revelação do ente em geral. A essência do nada originariamente nadificante consiste em: conduzir primeiramente o ser-aí diante do ente enquanto tal (Heidegger, 2015).

Para Heidegger (2015), “sem a originária revelação do nada não há ser-si-mesmo, nem liberdade”, nem transcendência. Numa síntese simplificada, para o filósofo, a essência das coisas (dos seres humanos, inclusive) só se revela diante da consciência contraposta de que o nada existe, e de que estamos suspensos nessa fronteira. Nas cenas em questão, esses elementos *heideggerianos* — *ente, ser-aí, nada* — se apresentam em limiares luminosos que se movimentam justamente sob esse humor paralisante, suspensivo que é a angústia (HEIDEGGER, 2015). Takeda se angustia na impotência diante da infelicidade; Fujie diante da morte; Yoko diante da solidão que encurrala sua essência, em vida.

Essa dialética entre o ser e o nada está em cena — na prática — na metafísica de Kurosawa, mas é “teorizada” numa conferência de Yûzuke para a comunidade que acolhe a ele e Mizoki em *Para o Outro lado*. O fantasma evidente, recorporificado, palestra:

Da última vez aprendemos que a luz se comporta tanto como partícula, quanto onda. Hoje, veremos porquê a partícula de luz possui massa zero. Como o nome já indica, a luz move-se na velocidade da luz, e, de acordo com Einstein, a massa de um corpo tende ao infinito quando se move na velocidade da luz. Porém, a partícula de luz é tão pequena que sua massa não pode ser infinita. A única possibilidade que resta é que sua massa seja zero. Um fóton, a partícula de luz, possui então massa zero. É a única resposta possível. Mas isso não parece estranho? Como é possível existir uma partícula de massa zero? Como perceber algo assim? Agora, voltemos um pouco ao comportamento como onda. Uma onda é mensurável, porque cada onda possui um comprimento. Imaginem se diminuirmos o comprimento de forma contínua. Chegaremos a zero? Ou em zero não teremos mais onda? Então, por

menos que possa ser, há sempre um comprimento. Isso significa que o menor comprimento segue em par com uma massa zero. Estão conseguindo entender? É bem complicado. Significa que mesmo próximo a zero, há um comprimento. Ou seja, próximo a zero não é zero. Esta sala e o universo estão cheios de infinitos quase zeros. Quase zero é a base de tudo. Então, o zero, o nada pode ter muito significado. O quase nada é a base de tudo. Das montanhas aos rios, da Terra à humanidade. Tudo existe por uma combinação do quase nada. Essa parece ser a verdadeira forma deste mundo (PARA... 2015).

Yûsuke parte da luz como fenômeno físico para se perguntar sobre a essência de todas as coisas, costurando paradoxos entre existências e vazios, apontando a contradição de que *Tudo* é também *Nada*, ou *Quase Nada*. Nesse sentido, ecoa uma pergunta-mola às reflexões de Heidegger (1999) — por que há simplesmente o ente (a existência) e não o nada? Porque o “quase nada” é o limiar, o lugar em que se equilibra o que é dado ao sensível (pela luz) e o que nos é desconhecido, que, ao nos parecer nada (a sombra), será tratado pela fé e pela crença.

Quando, ao final da fala, Yûsuke posiciona sua reflexão no cotidiano e espacialidade da sala em que estão, a luz cênica se transforma: cai a luz ambiente e muda a direção do foco que ilumina Yûsuke, ao passo que a câmera se aproxima dele. Um contraluz tremulante desponta na janela translúcida ao fundo e a face do fantasma passa a ser desenhada por uma sombra central, que divide a pele com o alvorecer dessa luz no limiar esquerdo do rosto, como um sol que desponta no movimento de rotação terrestre.



Figura 10: luzes das palestras sobre a luz e o quase nada em *Para o outro lado*. Fonte: captura de tela feita pelo autor.

Yûsuke volta a palestrar nesse espaço no final do filme e, no início da cena, os dozes lustres, enfileirados de quatro em quatro pelo teto, são acesos em um efeito dominó que, de certa forma, antecipam o tema da comunicação. Desta vez, Yûsuke fala sobre a luz primordial, o *big bang* que cria um universo que, segundo ele, “não está em seu fim; está apenas começando”. É durante essa constatação de que são testemunhas de um nascimento maior, talvez eterno, que o plano ignora a plateia e inicia um *travelling in* que interliga o olhar de Yûsuke e a presença de Mizuki, de costas no

quadro. A câmera vai se aproximando desta nuca, cujo olhar-resposta permanecerá oculto, um *quase nada* em que nos resta a crença. É nessa troca, em que vemos o olhar do fantasma e acreditamos no contra-olhar da esposa viva que Kurosawa estabelece a linha que amarra e equilibra seus personagens entre o *Tudo* e o *Nada* — a alteridade, o outro em dimensões diversas, cuja presença ou existência acende, apaga ou borra as fronteiras entre o sentido interpretado e o apenas sentido.

Em Kurosawa, luz e sombra são conjugações físicas de uma série de questões metafísicas, aqui provocadas de maneira ainda inicial. Em *A Cura*, a sombra/morte é a cura para existências vazias, inautênticas. Em *Para o Outro lado*, a luz medeia existências em entretons do material ao espiritual, do que se sabe e do que se crê. Em *O Fim da viagem, o começo de tudo*, a luz se acende para revelar o Céu, o Ser e o limite que conjuga o *ser-aí*, que costura essência e existência.

Em Kiyoshi Kurosawa, luz e sombra são fios reveladores do que existe para além da carne.

Referências

Abbagnano, N. **Dicionário de filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

Andrade, F. **A natureza do sobrenatural no cinema de Kiyoshi Kurosawa**. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/home/page/g/?s=Eu+Você+e+Todos+Nós>. Acesso em: 28 abr. 2024.

Block, B. A. **A narrativa visual: criando a estrutura visual para cinema, TV e mídias digitais**. São Paulo: Elsevier, 2010.

Bordwell, D. **Figuras traçadas na luz**. Campinas: Papyrus, 2008.

Bordwell, D.; Thompson, K. **A Arte do cinema: uma introdução**. Campinas; São Paulo: Editora da Unicamp; Edusp, 2013.

Cánepa, L. L. **Medo de quê?: uma história do horror nos filmes brasileiros**. 2008. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP.

Carroll, N. **A filosofia do horror ou paradoxos do coração**. Campinas: Papyrus, 1999. 317 p.

Chauí, M. **Iniciação à filosofia**. São Paulo: Ática, 2016.

Cotrim, G.; Fernandes, M. **Fundamentos da filosofia**. São Paulo: Saraiva, 2016.

Ettedgui, P. **Directores de Fotografía**. Barcelona: Oceano Grupo Editorial, 1999.

Heidegger, M. **Introdução à metafísica**. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1999.

Heidegger, M. **Que é metafísica**. [S.l.]: ExiladoLivros, 2015.

Mckee, R. **Story**: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiros. Curitiba, PR: Arte & Letra, 2006.

Miyao, D. **The Aesthetics of shadow**. Durham e Londres: Duke University Press, 2013.

Maia, N. M. **Fantasma no cinema de Kiyoshi Kurosawa**: desaparecer, reaparecer, presentificar. Dissertação — UFC, Fortaleza, 2021.

Mattos, F. C. Meu caminho para Heidegger. Ou: a metafísica e o apelo da questão do ser. **Cadernos de Filosofia Alemã**, [s. l.], v. 23, n. 2, p. 53-66, set. 2018.

Michaelis. **Luz**. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/luz>. Acesso em: 29 abr. 2024.

Mora, J. F. **Dicionário de filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

Moura, E. P. **50 anos luz, câmera e ação**. São Paulo : Editora SENAC São Paulo, 2001.

Tanizaki, J. **Em louvor da sombra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

Filmografia

A CURA. Direção de Kiyoshi Kurosawa. [S.L.]: Daiei Studios, 1997. Son., color.

O FIM DA VIAGEM, O COMEÇO DE TUDO. Direção de Kiyoshi Kurosawa. Samarkand: Uzbekkino; King Records; Loaded Films, 2019. Son., color.

PARA O OUTRO LADO. [S.L.]: Comme Des Cinémas, 2015. Son., color.

EAMI: DESAPROPRIAÇÃO EM CHAVE MACABRA¹

Libia Alejandra Castañeda Lopez²

Resumo: Eami (2022) é o quarto longa-metragem da reconhecida diretora paraguaia Paz Encina. Eami, uma criança de 5 anos, narra a desapropriação das terras e o deslocamento forçado, aos quais a comunidade Ayoreo-Totobiegosode tem sido vítima. Este artigo se debruça sobre os aspectos memorialistas que o filme propõe, para tanto, os contrastes entre as imagens dos relatos das viagens e a reflexão sobre a memória traumática são descritos como ferramentas de reparação da memória coletiva, bem como o uso da voz over como testemunho da memória traumática da comunidade Ayoreo e as formas de fazer cinema que se relacionam com os processos de cura coletiva apresentada no filme

Palavras-chave: Paz Encina, memória coletiva, Comunidade Ayoreo-Totobiegosode, memória traumática.

EAMI DISAPPROPRIATION IN A MACABRE KEY

Abstract: Eami (2022) is the fourth full-length film by renowned Paraguayan director Paz Encina. Eami, a 5-year-old child narrates the dispossession of the land and the forced displacement when the Ayoreo-Totobiegoso community has been a victim. This article focuses on the memorial aspects that the film proposes, therefore, the contrasts between the images in the travel reports and the reflection on traumatic memory are described as tools for repairing collective memory. As well as, the use of voice over as a testimony to the traumatic memory of the Ayoreo community and the ways of making cinema that relate to the processes of collective healing presented in the film.

Keywords: Paz Encina, collective memory, Ayoreo-Totobiegosode Community, traumatic memory.

Introdução

O cinema da paraguaia Paz Encina é construído a partir de um tempo dilatado com o qual experimenta em seus quatro longas-metragens: *Hamaca Paraguaya* (2005), *Ejercicios de Memoria* (2016), *Veladores* (2020) e *Eami* (2022). Encina usa o dispositivo cinematográfico como um testemunho por meio do qual transfere aspectos da experiência individual e, ao mesmo tempo, os

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

² Doutoranda do programa de Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) Bolsista FACEPE. Possui graduação em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal da Integração Latino-Americana (2017) e mestrado em Literatura Comparada pela Universidade Federal da Integração Latino-Americana (2020). Cineasta e pesquisadora atuando principalmente nos seguintes temas: cine, literatura comparada, decolonialidade, estudos de memória e gótico tropical.

projeta em um horizonte coletivo. Dessa forma, apresenta as particularidades culturais e espaciais que dificilmente são representadas por cinematografias hegemônicas.

Graduada na Universidade de Cinema de Buenos Aires (UCINE), Encina tem trabalhado em instalações e curtas-metragens que refletem sobre a memória coletiva marcada pela violência da ditadura, o exílio e, recentemente, a desapropriação e expulsão dos povos originários de suas terras, utilizando o som como principal ferramenta narrativa, junto com a fotografia fixa e o cinema experimental.

Seu trabalho tem sido exibido no Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive (Bamfa) e no MOMA em Nova York. Recebeu o Fipresci, prêmio da imprensa em Cannes, o Prêmio Ficci de melhor documentário em Cartagena e o Prêmio da Crítica no Festival de Brasília. Seu extenso trabalho com cinema experimental e o tratamento das histórias de seus três longas-metragens a consolidaram como referência do cinema paraguaio.

O objetivo deste trabalho é revisar aspectos macabros na aproximação dos exercícios de memória que o último longa-metragem da cineasta traz, se propõe examinar aspectos da antropologia visual dos relatos de viagens e o objeto afetivo da ruína que evoca o mal-estar existencial de comunidades subalternizadas. Adicionalmente, cabe acrescentar que este não é um filme de horror, porém, explora aspectos da memória traumática, do novo realismo sinestésico, portanto, faço uma leitura da violência e do horror social que evoca a narrativa. Resultado de sua época, o último longa-metragem de Paz Encina, discute o cânone da ficção e do documentário e atravessa a complexidade da violência e os subsequentes horrores vividos pela desapropriação de terras dos povos originários. Assim mesmo, revisa brevemente a forma em que o filme foi construído em conjunto com a comunidade Ayoreo Totobiegosode.

Na primeira parte do artigo, descrevo brevemente os aspectos da produção do filme Eami, em seguida, discuto sobre as transformações da composição das imagens de paisagem na literatura de viagens e contraste com a produção do filme. Na terceira parte, analiso o uso da voz *over* como ferramenta da memória coletiva traumática. Concluo discutindo o lugar deste tipo de cinema e sua contribuição para a memória coletiva das comunidades retratadas.

A influência dos relatos de viagem e a fragmentação dos corpos e das paisagens

O olhar imperial naturalizou diferentes percepções da paisagem e da produção cultural de um imaginário latino-americano e periférico entre as regiões. Os relatos de viagens foram o gênero literário encarregado de expressar as experiências da viagem, ora em contextos econômicos, ora em

contextos de entretenimento durante os séculos XVII e XVIII. Em geral, podemos destacar dois perfis de autores/viajantes: os locais e estrangeiros (principalmente franceses, ingleses e alemães). Segundo Santiago Muñoz (2010), o "viajante" saiu com certas intenções, olhou de uma certa maneira e se posicionou em relação ao meio ambiente, a partir de sua condição de "europeu" ou de branco (2010, p.175-179).

Por causa dos relatos de viagens a imagem do canibal tornou-se popular e ganhou protagonismo como habitante do inóspito território das Índias durante as expedições de reconhecimento do continente. Para Joaquin Barriendos (2019), a figura do canibal é traduzida em uma "imagem-arquivo" que abarca todos os povos originários da América, a alteridade moral e a religiosa que fabula o canibalismo, argumenta a inferioridade racial e a monstrosidade dos povos ameríndios. Ainda, conforme Barriendos:

O padrão ontológico da colonialidade do ver e o surgimento dos saberes etnográficos precoces (a colonialidade do saber) estão, deste modo, na base da construção de uma alteridade extrema, ou, melhor dizendo, da "invenção" de um "mais além" da alteridade: uma racialização epistêmica radical do ser canibal. Essa radicalização consiste em transcender a desumanização e a "animalização" da alteridade canibal para levá-la a um estágio de máxima inferioridade racial, cartográfica e epistêmica, na qual não somente já não há nem "humanidade", nem "animalidade", do canibal, como muito menos há a possibilidade de que a monstrosidade ontológica dos maus selvagens do "Novo Mundo" possa ser redimida por meio da racionalidade eurocêntrica (2019, p.47-48).

157

O autor menciona como os processos de racialização geraram hierarquias estéticas a partir das quais estabeleceram-se meios de controle, dispositivos ocularcêntricos que se atualizam desde a colonização até nossos dias através de diferentes tecnologias. Dessa forma, os registros etnográficos afundam suas raízes nas formas de observação da alteridade que derivam da colonialidade do olhar. Por exemplo, Alex Schlenker descreve em algumas fotografias do livro *Indianertypen aus Colombia und Ecuador* dos pesquisadores Wilhelm Stübel y Alphons Reiss em 1888: "O retrato de perfil, a maneira mais eficaz de evitar o olhar do retratado, permite destacar os traços faciais e corporais (nariz, cabeleira comprida etc.) ao serem empregados na exotização colonial" (Schlenker, 2019. p. 85).

A forma como as imagens da geografia e dos corpos foram inventadas nos relatos de viagem, previamente mencionados, responde a uma forma de registro pautada em métodos de catalogação de um mundo desconhecido da Europa imperial. Essas imagens sustentam uma forma de reprodução do olhar que distingue um ponto de enunciação e observação civilizados de uma alteridade bárbara que é observada e definida.

Longe das narrativas descritivas impostas às comunidades, o processo criativo de *Eami* decide conceder voz e imagem e, ao mesmo tempo, autonomia aos Ayoreo o que contrasta com as formas como as histórias dos povos originários têm sido narradas historicamente. Em entrevista ao Festival de Cinema de Rotterdam (2022), Encina relata que a princípio teria gostado de contar uma história de amor entre dois irmãos que pertence a cosmologia da comunidade Ayoreo. Ao compartilhar sua ideia com a comunidade, os Ayoreo expressaram que preferiam retratar a dor do exílio, de se encontrarem “fora de seu próprio lugar” pela chegada ao território das colônias menonitas³. A partir deste propósito, o roteiro foi escrito com um líder da comunidade e um assessor intercultural.

Dessa forma, o processo de gravação envolveu um fluxo de trabalho que se adaptou às necessidades ou interesses da comunidade durante a gravação, conseqüentemente, as gravações e o roteiro literário foram constantemente reelaborados, o que fez com que boa parte da elaboração de uma continuidade narrativa fosse construída durante o processo de montagem. Este estado de constante re-elaboração do roteiro, assim como, um plano de desenvolvimento móvel durante as filmagens, fomentou a cocriação entre a direção e a comunidade retratada.

O filme conta a história da protagonista Eami, uma criança de 5 anos, que por meio de um ritual de cura induzido pelo xamã percorre pela última vez o bosque na busca de seu amigo Aocojái. As duas crianças foram separadas por conta da invasão da colonização menonita em seu território, os quais sequestraram e expulsaram seus familiares de suas terras ancestrais. Essa será a última vez que verá sua casa e os afetos representados pelo território. O filme começa com a narração introdutória da mulher pássaro Asojá, a qual se estende no horizonte da memória coletiva da comunidade:

“Surgiu a respiração. A partir dessa respiração o vento nasceu.
e desse vento veio uma canção. E dessa canção os habitantes da natureza viemos a existir.
Eu estava entre eles e era uma pássaro, eu tinha uma forma de mulher e eu gerei o mundo.
Então o mundo era ayoreo. O homem era ayoreo. A onça era ayoreo. o fogo era ayoreo. E eu, que sou um pássaro, e me chamo Asojá, eu também era ayoreo.
Eu carrego em mim o espírito de todos aqueles que deixaram a floresta. Nós morávamos aqui. Vivíamos juntos.

³ Os Menonitas fazem parte de um movimento religioso cristão evangélico que começou na Suíça no Século XVI durante a Reforma Protestante e se mantém até os dias atuais. De conduta conservadora seus membros estão muito presentes em 59 países, incluindo a América Latina e o Caribe. Os Menonitas chegam ao Paraguai por volta de 1920 e sua atuação está atrelada à desapropriação e desmatamento de terras indígenas, ainda assim são um dos principais produtores e fornecedores de matéria-prima para a indústria alimentícia local sendo um dos principais produtores de leite e farinha

Mas então tudo isso mudou e começamos a sentir frio durante o calor, e começamos a ter sol mesmo quando já não era mais a hora.
Os sons estranhos vieram e com eles, homens e mulheres insensíveis os coñone
Os nossos avós sonharam com fogo... e depois com cinzas.
Nós ouvimos os gritos, eram os gritos das árvores e eu vi o meu povo sair da floresta.
Hoje, eu sobrevoo um mundo que corre... assim como meu povo uma vez correu.
Hoje, as minhas asas estão danificadas; Hoje os meus olhos, meus olhos estão fechados" (fragmento da narração inicial de Eami, 2022, tradução própria, grifo próprio).

Os aspectos da memória inerentes ao relato horrores cruzam ao horror vivido que é inacessível, pois se baseiam na experiência de desapropriação e existência tornada vulnerável pela ausência de um Estado de direito, que pode ser traduzido nos termos de Giorgio Agamben em *nuda vida*⁴, na experiência de deslocamento forçado, morte e perigo iminente. Podemos nos perguntar então como transferir o sentimento de vulnerabilidade durante a experiência cinematográfica? Como construir uma história de suspense em meio a um sentimento de não pertencimento?

Diferente da composição de uma imagem paisagística ou etnográfica (que busca a representação horizontal, totalizante a partir da racionalidade da perspectiva linear como elemento simbólico, como sustenta Panofsky), a construção fotográfica de *Eami* é fragmentada e cortada. Encina utiliza esse tipo de recorte tanto imagem (no recorte dos corpos, nos detalhes da paisagem) quanto do uso do som em suas obras anteriores, mas nesta oportunidade o recurso adquire um enfoque metafórico: a fragmentação do testemunho Ayoreo sobre seu próprio passado traumático.

Essa fragmentação se configura não apenas como uma tendência na cinematografia contemporânea, mas também adquire um significado simbólico na leitura e no sentido da imagem. Paulina Bettendorff e Agustina Pérez Rial descrevem as características de um Novo Cinema Argentino feito por mulheres que integram como um Novo Realismo Sinestésico:

Construções singulares das imagens, mise-en-scène que se distanciam dos esquemas pré-existentes, jogos que problematizam os esquemas genéricos em um duplo sentido sugestivamente indiscernível em espanhol (gender/genre), esses são alguns dos elementos que nos permitem começar a caracterizar a construção de imagens que levam adiante o NCA realizado por mulheres, no qual se destaca uma particular aposta pelo realismo de uma experiência do entorno e não de sua representação [...] Ligada não só aos vínculos entre sistema de verossimilhança e coerência do universo diegético, mas também à construção de signos audiovisuais que colocam em primeiro plano o caráter indicial (por exemplo, na relevância das corporalidades) e icônico (não no sentido sempre habilitado pelo dispositivo

⁴ Agamben reflete sobre a figura da vida nua a partir do texto *Para uma crítica da violência* de Walter Benjamin. Resumidamente, chamamos de vida nuda a um paradoxo do direito ocidental, ou seja, aquela figura que é exposta à morte ou à humilhação porque foi deixada à margem da lei (sendo o direito aquele que define a vida e a morte) e, ao mesmo tempo, é uma figura insuscetível; poderíamos afirmar que é qualquer corpo exposto ao sacrifício para sustentar uma ordem pré-estabelecida ou uma nova ordem.

cinematográfico da semelhança, mas pelo choque com a qualidade (Bettendorff, Rial, 2014, p.99, tradução própria).

Autores como Leonor Arfuch (2013), Beatriz Sarlo (2007) e Pablo Piedras (2014) situam as narrativas traumáticas pós ditatoriais na Argentina como parte de um fenômeno cujas experiências em primeira pessoa, autobiográficas, estão situadas como parte do giro narrativo que apresenta as transparências e opacidades da experiência pessoal e que estão diretamente relacionadas à forma como a diretora têm tratado suas histórias no campo documental.

Um dos aspectos mais complexos das histórias que tratam a memória individual é a tradução em recursos audiovisuais de processos afetivos indizíveis, onde não apenas se apresentam conflitos e lutas sociais, mas se pretende transferir de forma reflexiva e sensorial aspectos das experiências violentas vividas pelas comunidades. As estratégias visuais, os recursos fotográficos, o recorte dos corpos e a construção de uma experiência sensorial e tátil com a imagem, também remetem a um mundo impregnado dos afetos da memória traumática.

Assim mesmo, a trilha sonora costura a história através da voz infantil de Eami. A performance da preocupação da menina em busca do amigo Acojai é mesclada com sons pontuais da natureza, sons de diálogos incompreensíveis da língua ayoreo, silbidos de aves, a presença do vento e em geral *foleys*. Todos estes sons remetem para um fora de quadro que às vezes se apresenta como parte constitutiva do espaço de vivência da protagonista, às vezes adquire um tom meditativo entre uma realidade física e um estado espiritual que emula a memória afetiva de Eami, ao mesmo tempo, produz um efeito de estranhamento na narrativa. Seja como for, esta série de sons fora do enquadramento, além de promover uma certa continuidade, provoca uma promessa de ações ou suspense de que algo vai acontecer com a protagonista, ou com as narrativas de personagens que se sobrepõem à imagem. Esta promessa no campo sonoro não se materializa na imagem, nem na continuidade narrativa, dessa forma, a composição sonora fornece uma sensação de desconforto que apoia a ideia do “fora do lugar” de quem experimenta o trauma da desapropriação.

A partir dos vestígios, dos fragmentos testemunhais, Eami se funde como personagem ficcional e como voz coletiva que ficcionaliza e aborda, simultaneamente, as lacunas sobre os relatos traumáticos da comunidade Ayoreo. Na figura do personagem infantil encontramos a possibilidade de atar os cabos soltos de uma história ameaçada pelas condições de sobrevivência da comunidade, bem como pelos estatutos ocidentais da verdade que sustentam o abandono sistemático e o extermínio das comunidades originárias.

Encina dialoga com as marcas de um cinema que problematiza as situações cotidianas e as novas sensibilidades projetadas na tela do cinema. A escolha estilística, além de uma marca pessoal, influencia na maneira como vemos as imagens. Se de um lado a grandiloquência de um conhecimento universalizante (como os relatos de viagens) estava embasado na perspectiva que tudo vê e alcança; o olhar próximo (como acontece no novo realismo sinestésico) se preocupa com a aproximação ao universo sensorial do protagonista e, por que não, das problemáticas que rodeiam as pequenas histórias, do que aconteceu em frente aos olhos de muitos e que foi silenciado por todos.

A maneira como percebemos o mundo está relacionada com a forma que criamos conhecimento, como construímos identidades. O que está implícito no olhar acostumado à integridade hegemônica e totalizante contrasta com a representação do sensível, essas informações se situam ora na banda sonora, ora na sequência de imagens significantes recortadas, nos gestos ou nos primeiros planos de seus rostos. Dessa forma, o exercício de recortar inscreve na imagem uma informação que é sempre parcial, sem depender da verossimilhança ou da linearidade narrativa, essa forma de representação se apoia na experiência do sensível com o material cinematográfico associado às experiências das comunidades originárias.

O problema da memória

A lembrança se apoia nos gestos, na memória corporal que induz à memória episódica. Nosso enfrentamento aos olhos fechados das crianças no primeiro plano, invoca a recordação. É no gesto das marcas no corpo e, por que não, na alma que a narração se transporta ao plano sensível. O que o espectador vê configura um sentido particular da narração traumática, que não pretende mostrar objetivamente a dor, mas retratar fragmentos da memória, fragmentos das recordações das famílias que outrora ocuparam suas paisagens, fragmentos afetivos da natureza. O recorte do quadro nesse caso é uma maneira de respeitar a dor, os silêncios, as marcas da alma, não só a narração do deslocamento de um grupo étnico. A fragmentação da imagem funciona como uma imagem poética que narra a fragmentação familiar, a separação de um espaço vital e geracional.

Da mesma forma, a apresentação da natureza espessa e exuberante não se mostra como nos pretéritos relatos de viagem que a descrevem como ameaçadora, imponente ou perigosa, pelo contrário, os espaços são habitados, percorridos e vistos/tocados de perto. Transitamos esses espaços ao lado de Eami enquanto busca seu amigo, guardando os fragmentos afetivos da vida de quem ali habitava. (Ver imagem 1).

Não é aleatório que Eami seja também a forma como os ayoreo chamam o bosque. A terra e a criança se unem para ser representados como uma totalidade fraturada. Na vulnerabilidade da personagem ficcional de *Eami*, a voz feminina infantil que captura e evoca a dor da comunidade gera uma identidade narrativa que apela para a dimensão ética do discurso, na construção de um registro mnemônico e a reconstrução da história recente em contraposição aos discursos oficiais que desconhecem as particularidades da experiência das minorias políticas.



Imagem 1 - A relação próxima com a floresta e contraste com os relatos de viagens. Fonte: Láminas de Friedrich Wilhelm Gmelin (1760-1820), Louis Bouquet (1885-1952), segundo informações de Alexander von Humboldt de 1803 em: *Vues des Cordillères, et monumens des peuples indigènes de l'Amérique* e fotogramas de Eami. Dir. Paz Encina. Paraguai, França, Alemanha, Argentina, México, Estados Unidos e Países Baixos. 2022

Eami é a expressão da resistência de uma cosmovisão a partir das quais Encina realiza um jogo imersivo. A construção junto à comunidade e a representação simbólica da introdução através do jogo cromático, o uso simbólico do som e a narração da cosmogênese dos Ayoreo tecem uma rede de sentidos em volta do testemunho, como menciona Arfuch:

O testemunho pode ser pensado como uma espécie de autobiografia onde dois imaginários de verdade e realidade se unem e são reforçados. No entanto, não se trata da expressão pura do vivido, mas da implantação da linguagem em uma configuração narrativa que envolvem certas estratégias de autorrepresentação: como se constrói o “eu” que narra, suas qualidades, atributos, circunstâncias, valorações; a percepção do tempo, sua cronologia - a ordem dos eventos que dispensam a organização do relato; as palavras e os fatos que se lembram e, as marcas de gênero (2013, p.85, tradução própria).

A primeira sequência do filme é um plano geral noturno de uma fazenda de gado com estábulos que se abre em um claro-escuro. Em seguida, pisadas de botas sobre o chão de terra e um primeiro plano onde vemos Eami falando com o “lagarto”, quem lhe avisa que estão perdidos e sozinhos, enquanto vemos uma paisagem desoladora. Eami aparece em um primeiro plano soluçando enquanto se prepara para entrar em transe. (Ver imagem 2).

Um dos aspectos que mais me interessa destacar na representação da violência é o medo em primeiro plano da menina, ou seja, a reação ao horror, que expressa a incerteza, a sombra de um passado irreparável e que antecede o processo xamânico de cura. Rodrigo Carreiro destaca a importância da respiração como som através do qual nos conectamos emocionalmente aos personagens de um filme: “A respiração, portanto, possui uma função narrativa importante nos filmes de horror contemporâneos: o reforço ou estabelecimento de uma empatia sensório-afetiva entre personagem e espectador. Essa empatia é muitas vezes modulada pelo ritmo dessa respiração” (Carreiro, 2019, p.16). Embora as cenas de terror estejam no centro do debate do autor, vale ressaltar também que esse uso do som pode ser transferido para os efeitos de horror que a violência desencadeia em diferentes formas narrativas. Acredito que esta forma de representar as consequências das tragédias é muito mais eficaz do que referir-se a imagens de arquivo, ou ao que Didi Huberman chama de “imagens clichês”.

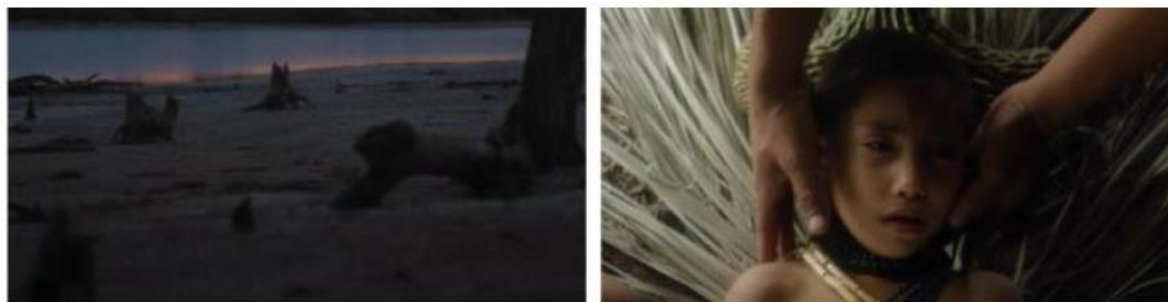


Imagem 2 - Início do ritual xamânico. Fonte: Eami. Dir. Paz Encina. Paraguai, França, Alemanha, Argentina, México, Estados Unidos e Países Baixos. 2022

Tanto a narração introdutória do pássaro Asojá como a breve conversa de Eami com o lagarto estão impregnadas de traumas que adquirem a forma metafórica da memória (Errl, 2012, p. 100). As imagens de espíritos naturais que acompanham e traduzem o trauma, delineiam uma ponte entre o passado traumático e o afeto com o espaço inacessível no presente da narração. Além das figuras cosmogônicas, os espíritos são também metáforas temporais, para Assmann da invocação dos espíritos “surge o imperativo de que a posteridade desperte o mundo primitivo, o novo desperte o velho, os vivos despertem os mortos para além do abismo dos tempos” (Assmann, 2011, p. 185).

Encina reitera o uso de planos médios e detalhes que recortam as imagens da violência explícita e sugere prestar atenção sobre o que acontece fora de quadro, onde explora as possibilidades do macabro. Seja na chegada dos colonos, na morte ou desaparecimento das personagens, nas ausências que contrastam com vestígios ou ruínas na imagem, se desperta um certo mal-estar, ou inquietação que acompanha toda a história.

A voz infantil de Eami se desdobra de seu corpo. Sua voz se fixa em seu corpo durante o transe. O uso assincrônico da voz sobre as imagens permite a revisão crítica do que vemos ao mesmo tempo em que fragmenta e mescla as distintas temporalidades conectadas pela narração: a chegada dos Coñone, o sequestro da comunidade, a violência contra os povos originários, a domesticação do espaço através da chegada das máquinas agrícolas e, finalmente, a expulsão da comunidade.

Os primeiros planos de crianças com os olhos fechados acompanhados por narrações do abandono da floresta, de sua casa, da dor da fragmentação de suas famílias e do mundo até então conhecido são apresentados durante o filme. A atmosfera fílmica nos transporta da narração coletiva às lembranças íntimas e as múltiplas perspectivas individuais sobre o trauma da separação da comunidade com a floresta. A polifonia do evento traumático desemboca na separação do espaço de recordação afetiva (espaço familiar que evoca a felicidade) e do espaço significante (vital e identitário).



Imagem 3 - Os olhos fechados. Fonte: Eami. Dir. Paz Encina. Paraguai, França, Alemanha, Argentina, México, Estados Unidos e Países Baixos. 2022

Do plano simbólico espiritual e das recordações individuais passamos à representação da violência. Enquanto os menonitas empunham suas armas rodeando os Ayoreo capturados comentam: “esses sempre causam problemas”. Do plano geral passamos a um primeiro plano do rosto coagido de uma mulher que abraça seu filho. Outro elemento sonoro é a presença da língua dos povos originários, tanto o Ayoreo, assim como, as conversações que os Coñone que se escutam na língua Guaraní. A presença de um passado indígena sobressai não somente na composição das paisagens, na cosmogênese da comunidade, mas também na sonoridade e nos idiomas que escutamos.

Embora *Eami* se afaste das convenções do gênero horror ou terror, destaco também as motivações destrutivas e ameaçadoras dos personagens brancos como antagonistas, a condição de fragilidade humana e a *nuda vida* das comunidades marginalizadas pela violência e pulsão da morte que a ameaça aos ayoreo. De certa forma, a partir da representação dos diferentes espaços despojados de vida, a imagem nos desafia, nos lembra da fragilidade da existência e da permanência temporária de estados e povos, o que está associado ao termo horror social cunhado por Laura Cánepa como chave de análise para trabalhar o filme desde uma perspectiva macabra:

De alguma forma, a desigualdade social, a falta de perspectivas e a herança da escravidão, tratadas [...] em várias chaves (irônica, melodramática, revolucionária, policialesca etc.) têm ganhado, nesses filmes, abordagens do ponto de vista de uma atmosfera de horror. Obviamente, não do horror-gênero, mas daquele entendido como representação do que sentimos diante de ameaças de explosões de violência. O fato é que, nesses filmes, o espectador se identifica com a percepção das personagens de que a qualquer momento algo terrível pode acontecer, embora nem sempre aconteça (2013, p.37).

Embora *Cánepa* se situe sob a perspectiva do cinema brasileiro, basta ressaltar que esta é uma marca tanto das representações contemporâneas do macabro, quanto de uma cinematografia feita no continente latino-americano. Também a obra audiovisual de Encina explora as atmosferas de horror, consequência do terrorismo de Estado, assim como, da vulnerabilidade de comunidades distantes dos centros urbanos as quais convivem estreitamente com diversas formas de violência historicamente silenciadas.

A diretora sinaliza a conformação de um registro poético, histórico e memorialístico da comunidade por meio das possibilidades técnicas do audiovisual no uso da narração *over* e na montagem. A oralidade se transforma em uma ferramenta mnemonarrativa das memórias episódicas que validam a narração oral como fonte de conhecimento e de transmissão de saberes ao interior do Paraguai.

Autores como De Branco (2015) e Russo (2020), destacam o uso dos recursos sonoros nas construções com fins históricos que Encina trabalhou em outros exercícios mnemonarrativos, através dos quais sobrepõe imagens fragmentadas ou de arquivo simultaneamente com bandas sonoras que despertam a relação afetiva com a imagem e que se situam, no que menciona Russo, como “entre-visto e o entre-ouvido”. Esse tipo de obra audiovisual reconcilia aspectos dolorosos da memória coletiva e das fracturas que emergem das diferenças coloniais.

A cura



Imagem 4- O luto por Acojai. Fonte: Eami. Dir. Paz Encina. Paraguai, França, Alemanha, Argentina, México, Estados Unidos e Países Baixos. 2022

Dentro da casa Coñone, os sons do vento e o movimento que se produz nos móveis e nas janelas criam uma atmosfera macabra, diferente das fortes correntes de vento que para Eami se apresenta como um espírito de um bosque compreensivo. Depois da morte de Acojai, ela invoca todas as “mães da floresta” para proteger seu amigo. Cascas de pitayas sobrepostas umas às outras compõem um collage de “natureza morta”. (Ver imagem 4) O vento percorre as árvores, Eami nos conta como a floresta chorou junto a ela e como lhe mostrou todas as mortes e todas as despedidas. Enquanto os Ayoreo escutam o som do vento contra as folhas e levantam seus olhos ao céu, Eami ainda fecha seus olhos e nos recorda as reflexões de Ailton Krenak:

Um outro lugar que a gente pode habitar além dessa terra dura: o lugar do sonho. Não o sonho comumente referenciado de quando se está cochilando ou que a gente banaliza (...), mas que é uma experiência transcendente na qual o casulo do humano implode se abrindo para outras visões da vida não limitada. Talvez seja outra palavra para o que costumamos chamar de natureza (...) Alguns Xamãs ou mágicos habitam esses lugares ou tem passagem por eles. São lugares com conexão com o mundo que partilhamos; não é um mundo paralelo, mas que tem uma potência diferente (Krenak, 2019, p. 36-37).

Ao início da narração, o gesto de fechar os olhos parece acompanhar o rastro da violência. Ao longo das considerações de Eami, das narrações traumáticas inscritas na alma e no corpo da comunidade, entendemos que compreender o horror, o silêncio e as declarações são formas possíveis da performatividade da dor explorada por Encina. No entanto, este gesto poderia ter múltiplos significados. Poderíamos fechar os olhos para ver o mundo que sonhamos e poder estender nossos horizontes a outros mundos possíveis? Corporizar a memória através do gesto também nos convida a conectarmos a outras saídas frente a nossas próprias encruzilhadas e o mesmo acontece com os Ayoreo.

A despedida de Acojai antecede o adeus à floresta e serve como preâmbulo à narração de despedida entre os adultos e a floresta, alguns deles morreram depois do exílio seja por doenças, inanição ou tristeza. O desprendimento do espaço geracional é o último adeus a todo um mundo possível para a comunidade, a floresta além de um espaço de recordação sintetiza um lugar repleto de afetos e ausências: floresta-casa, floresta-amiga, floresta-família e floresta-ausente.

A cura xamânica chega ao seu fim e ordena à pequena Eami que abra seus olhos. Pela primeira vez enfrentamos o olhar da criança em um primeiro plano. O início e o fim se conectam pelo gesto da cura, a travessia de Eami tem um caráter simbólico que tece em uma narração infantil todas as experiências pretéritas da comunidade, assim como suas perguntas e medos, os quais se mantêm latentes no presente. Ainda que o processo de cura adquira um tom de conclusão com a

abertura dos olhos da criança, a resolução para as comunidades originárias está longe de chegar ao seu fim.

Esta cura xamânica convida-nos a enfrentar a existência real da violência fora do universo cinematográfico, nos faz refletir sobre os extermínios que tiveram de ser enfrentados sob proteção institucional ou estatal, as imagens e os sons nos perguntam como enfrentar o horror sem negá-lo. Considero que é no confronto do olhar da sobrevivente que somos convidados a percorrer, junto com ela, o silêncio, o horror e a ruína que modulam o sinistro ao longo do filme.

Diante da narração quase inocente de Eami, o espectador é despojado de todas as formas de prevenção das cenas de violência, ficando exposto à crueza da história que aos poucos vai se revelando diante de seus olhos. A morte de Acojai e a subsequente superposição de imagens não nos protegem do indizível, mas nos aprisionam no sentimento de estranhamento e no sinistro do próprio ato da morte de uma criança. Haveria então uma falsa segurança que fica suspensa até a morte do menino, onde a superposição de imagens apresenta na verdade, de forma paradoxal, o visível daquilo que não pode ser truncado nas imagens, pois estas não envolvem a dor, a solidão, o vazio e o encontro com a morte que é evitada ao longo da história.

Algumas palavras finais

A partir da metáfora da memória, a diretora constrói um registro da memória coletiva tecido a partir dos retalhos da memória individual. Os espaços sagrados da floresta são transformados em lugares comuns de recordações e, simultaneamente, em “sujeitos, portadores da recordação e possivelmente dotados de uma memória que ultrapassa amplamente à memória dos seres humanos” (Assman, 2011. p.317). Essa rede de informação mnemônica usa estratégias do registro fotográfico e sonoro, também utilizadas pela vertente do Novo Cinema Argentino, bem como nos relatos em primeira pessoa que performam novos estatutos da verdade e da necessidade de reparação no cenário público.

Uma das perguntas ao final desta reflexão é o que realmente constitui uma história para ser classificada dentro do sinistro, do macabro e do medo? Especialmente, considerando a mistura de marcas de gênero na cinematografia da região, a instabilidade dos nossos tempos, a preocupação que gera um mundo à beira do colapso devido às exigências do capitalismo, à desigualdade e à marginalização das nossas comunidades e territórios. Hoje, como ontem, o gênero terror fala das angústias do homem contemporâneo, das sombras de um passado colonial que nos assombra. Jean Delumeau distingue o medo do sentimento de angústia:

A psiquiatria distingue “medo” e “angústia”. O medo tem um objeto preciso que pode enfrentar desde que esteja bem identificado. A angústia, ao contrário, é uma espera dolorosa diante de um perigo ainda mais temível e que não está claramente “identificado”. É um sentimento global de insegurança. No entanto, medos repetidos podem causar ataques de pânico. (Delumeau, 2002, p.10) (tradução da autora).

Utilizando o conceito de horror social de Laura Canepa, poderíamos compreender esta categoria do sinistro como narrativas que abordam o sentimento de vulnerabilidade, a fragilidade da vida, a instabilidade político-ideológica, os legados históricos da violência, o sentimento de insegurança, ou seja, aquelas que giram em torno do medo como uma categoria estética. Esta categoria inclui imaginários, interações sociais, bem como uma infinidade de repertórios que se atualizam na complexidade social contemporânea e, também, de aquelas inclassificáveis ou que estão fora do cânone de gênero horror/terror. No caso específico de Eami, considero que os elementos que articulam uma leitura macabra do filme são: o vazio e a ruína, elementos através dos quais se performatiza a memória.

O vazio neste caso se apresenta por meio da frase do xamã “estamos sozinhos” enquanto observamos os troncos das árvores destruídas. Por um lado, o vazio também está presente no desaparecimento dos familiares e do mundo reconhecível pela protagonista, bem como em todas aquelas lacunas da narrativa que produzem uma sensação de fragmentação do discurso e daquilo que não está sendo apresentado em imagens ou sons.

Por outro lado, a ruína constitui-se a partir da topofilia que designa a experiência sensível e sentimental com o espaço e com a identidade ao que se encontra associado à geografia. Ao longo do filme, assim como observamos fragmentos de uma paisagem exuberante, também nos debruçamos sobre o uso de imagens de pegadas, de marcas no chão feitas por homens ou por máquinas, quer dizer nos vestígios de um espaço que se transforma para nunca mais ser o mesmo. No universo para o qual somos transportados, a ruína situa-se como fratura de um mundo irreparável para a comunidade Ayoreo.

[...] A história das ruínas recentes da América Latina apenas começa a ser escrita a partir do próprio continente, por aqueles que habitam o território e vivenciaram o fenômeno da nossa modernidade irregular. Está escrito através de palavras, através do corpo, através de imagens. Não é uma história estática, mas em movimento, como as próprias ruínas, que estão sempre em processo de degradação material, tornando-se uma espécie de segunda natureza, como mostram as intervenções performáticas que aproximam corpo e matéria (Olalquiaga, 2023, p.19-20) (tradução da autora).

A ruína implica o encontro conflituoso de dois tempos incompreensíveis, de duas formas de pensamento antagônicas. Num contexto de dominação entre classes, a ruína é um traço da violência “As ruínas permitem-nos falar de uma dialética permanente, nunca terminada, entre o “transitório e o eterno”, o que se constroi e o que desmorona, o que se gera e o que se decompõe, no quadro da modernidade transbordante” (tradução própria. Marquez, Kingman, 2023. p.30). A ruína do filme é constituída pela narração da memória da comunidade, pelos fragmentos da floresta, as naturezas mortas, os vestígios da floresta. A sensação que desperta a impermanência da ruína gera um desconforto de um tempo passado e derrubado, uma fantasmagoria que tentamos ignorar.

Tal como acontece com o passado que sobrevive pela tradição oral dos povos marginalizados, pela incerteza da sua sobrevivência, as ruínas apresentam-se como modulações entre a vida e a morte. A estratégia do “entre-visto” e “entre-ouvido” respeita às informações fragmentadas. As estratégias estéticas no filme se apresentam como uma expressão pluritópica, meio de formação e reflexão da memória que respeita as diferentes visões de mundo ao mesmo tempo em que se inscreve em uma narração ética que observa o passado.

Referências

- Agamben, G. **El poder soberano y la nuda vida**. Pré-textos: Torino, 1998.
- Arfuch, L. **Memoria y autobiografía**: exploraciones en los límites. Fondo de Cultura Económica Argentina, 2013.
- Assmann, A. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. Editora da Unicamp, 2011.
- Barriandos, J. Desconquistas (políticas) y redescubrimientos (estéticos). Geopolítica del arte periférico en la víspera de los bicentenarios de América Latina. **Des-Bordes**, n. 1, 2009.
- Barriandos, J. A colonialidade do ver: rumo a um novo diálogo visual interepistêmico. **Revista Epistemologias do Sul**, vol. 3, no 1, p. 38-56, mar. 2019.
- Bettendorff, P.; Pérez Rial, A. Imagen y percepción. La apuesta por un realismo sinestésico en el Nuevo Cine Argentino realizado por mujeres. **Cinémas d'Amérique latine**, no 22, p. 90-103, fev. 2014.
- Cánepa, L. L. Horrores do Brasil. **Revista Filme Cultura**, vol. 61, p. 33-37, nov. 2013.
- Carreiro, R. O papel da respiração no cinema de horror contemporâneo. Em **E-Compós**. 2020.
- De Branco, C. Tejiendo memoria a través del cine, una entrevista a Paz Encina. **Imagofagia**: revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, no 11, p. 14, ago. 2015.
- Didi-Huberman, G. **O que vemos, o que nos olha**. Editora 34: São Paulo, 1998.

Delumeau, J. Miedos de ayer y de hoy In: Álvarez Curbelo, S. *et al.* **El miedo**: reflexiones sobre su dimensión social y cultural. Corporación región, 2002.

ErlI, A. **Memoria colectiva y culturas del recuerdo**: estudio introductorio. Primera edición, ediciones Uniandes: Colombia, 2012.

Krenak, A. **Ideias para adiar o fim do mundo**. Editora Companhia das Letras: São Paulo, 2019.

Krenak, A. **Futuro Ancestral**. Editora Companhia das Letras: São Paulo, 2022.

Márquez, F.; Garcés, E. K. (ed.). **Ruina y escombros en Latinoamérica**: De memorias y olvidos. Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2023.

Muñoz Arbelaez, S. Las imágenes de viajeros en el siglo XIX: El caso de los grabados de Charles Saffray sobre Colombia. **Hist. Graf** [online], México, n. 34, p. 165-197, jun. 2010. Disponível em: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-9272010000100007&lng=es&nrm=iso. Acesso em; 1 dez. 2022.

Schlenker, A. Rumo a uma memória decolonial: breves apontamentos para indagar sobre o acontecimento por trás do acontecimento fotográfico. **Revista Epistemologias do Sul**, vol. 3, no 1, p. 74-91, nov. 2019.

Olalquiaga, C. **Ruinas vivientes**: los restos de la modernidad en América Latina. El tiempo de las ruinas, 2023, p. 3.

Piedras, P. **El cine documental en primera persona**. Paidós: Buenos Aires, 2014.

Russo, E. A. Paz Encina: Voces en la oscuridad. Ausencias y presencias a partir de los Archivos del Terror. Caravelle. **Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien**, [online], no 114, p. 79-94, 2020. Disponível em: <https://journals.openedition.org/caravelle/8368?lang=en>. Acesso em: 20 dez. 2022.

Sarlo, B. **Tempo passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. Em Tempo de Histórias, [S. l.], n. 14, 2011. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/emtempos/article/view/20021>. Acesso em: 14 ago. 2024.

Seligmann-Silva, M. **História, Memória, Literatura**. O testemunho na era das catástrofes, Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

Filmografia e arquivos audiovisuais

INTERNATIONAL FILM FESTIVAL ROTTERDAM. **Press Conference Tiger Competition Part 3**. Rotterdam: 2022. [Online]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=V2NNHyNICAU>. Acesso em 11 jan. 2023.

EAMI (Longa-metragem). Dir. Paz Encina (2022). Produção de: Movie Partners In Motion Film; Eaux-Vives Productions; Silencio Cine; Black Forest Films; Fortuna Films; Revolver Amsterdam; Louverture Films; Piano Produções; Sabate Films; Barraca Produções; Sagax Entertainment; Estudios Splendor Omnia. Paraguai, França, Alemanha, Argentina, México, Estados Unidos e Países Baixos.

Von Humboldt, A. **Vues des Cordillères, et monumens des peuples indigènes de l'Amérique**, Avec 19 planches, dont plusieurs coloriées. Librairie grecque-latine-allemande, 1816. Colección Biblioteca Manuel Arango Arias, Ciudad de México.

RENOVAR O INSÓLITO E SEU PÚBLICO: A CENA DE FESTIVAIS DE FILMES DE GÊNERO DE TOULOUSE¹

Ana Carolina Bento Ribeiro²

Resumo: Em um estudo de caso dos festivais e eventos em torno dos cinemas insólitos em Toulouse, este artigo visa esclarecer de que maneira os sistemas de exibição e produção cinematográficos franceses alimentam-se mutuamente formando um círculo virtuoso que promove a renovação de gêneros e de seu público.

Palavras-chave: fantástico, terror, festivais, França, filmes de gênero.

RENEWING THE UNUSUAL AND ITS AUDIENCE: THE TOULOUSE GENRE FILM FESTIVAL SCENE

Abstract: With film festivals focusing on unsettling movies in Toulouse as case-studies, this article aims to clarify how French film production and exhibition intertwine, promoting the renewal of genres and their audience.

Keywords: fantastic, horror, festivals, France, genre films

Introdução

De acordo com Rick Altman (1999), os gêneros cinematográficos são categorias móveis, que, embora associadas tanto na produção quanto na recepção a estruturas identificáveis, evoluem com o tempo, seguindo tendências socioculturais e industriais mais amplas. O cinema de terror é particularmente sensível a estas evoluções, transformando-se ao longo dos anos em vez de esgotar-se (Cherry, 2009).

Nas primeiras décadas do século XXI, os cinemas do insólito – aqui entendidos como filmes carregados com os códigos de gênero do fantástico, e mais especificamente, do terror, em suas diferentes manifestações e combinações estéticas e narrativas – recebem um novo alento. As narrativas associadas ao insólito foram frequentemente relegadas a um lugar de pouca visibilidade nos meios cinéfilos voltados à arte. A importância destas para o cinema foi reconhecida primariamente pela boa performance financeira e por permitirem o acesso de diretores e produções

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

² É doutora em Cinema pela Université Paris-Nanterre e já programou ou coordenou diversos festivais, mostras e eventos de cinema no Brasil e na França. Após ensinar economia do cinema e do audiovisual e análise fílmica nas universidades Paris 8 e Evry, dirigiu por quatro anos o cinema Lapérouse, sala de arte em Albi (França). Atua como mediadora, pesquisadora e instrutora em cinema, e é consultora em mercados culturais.

não-estadunidenses ao mercado internacional. No entanto, os anos 2010, com filmes como *A Bruxa* (*The Witch*, 2015), de Robert Eggers, ou *Midsommar – O Mal Não Espera a Noite* (2019), de Ari Aster, colocaram no mapa o chamado pós-terror, suscitando não apenas a atenção da crítica, mas expandindo o público dos cinemas do insólito (Rose, 2017; Church, 2021).

Essa ressurgência do terror com ambições artísticas marca inúmeras cinematografias (inter)nacionais, inclusive a francesa. A França é considerada o mais maduro terreno mundial no que toca o cinema dito de autor, com políticas públicas de fomento ao setor historicamente fortes - da produção à exibição, passando pela educação à imagem. Não surpreende que o país utilize sua reputação na indústria do cinema como instrumento de *soft power* e inspire, por sua vez, práticas de produção e de promoção de filmes ao redor do mundo.

Dentro da tendência do pós-terror, a segunda metade dos anos 2010 trouxe ao público uma nova onda de filmes com olhares mais diversos e preocupações temáticas urgentes, como *Corra!*, de Jordan Peele (*Get Out*, 2017), ou *Titane* (2021), de Julia Ducournau, Palma de Ouro no Festival de Cannes. Políticas públicas recentes e interesses privados alimentados pelas tendências mundiais têm um papel-chave na aceleração deste tipo de produção no contexto francês. No entanto, o papel de iniciativas locais na construção do público não deve ser negligenciado. As ações de festivais e salas de cinema impulsionando a difusão de filmes de gênero são essenciais à formação do olhar de espectadores, enquanto favorecem economicamente a continuidade e evolução da produção cinematográfica.

Nesse contexto, tomaremos como exemplo festivais localizados em Toulouse. A quinta maior cidade da França acolhe, há anos, eventos que, se não se limitam claramente a filmes de horror, possuem linhas editoriais que facilitam a presença do gênero na programação. O menu *toulousain* inclui o festival *Fifigrot*, com seu foco amplo em filmes estranhos; o *Extrême cinéma*, que há 25 anos promove o patrimônio dos cinemas extremos na Cinemateca de Toulouse; as sessões mensais *La Dernière Zéance*, no principal cinema de arte da cidade; e, há quatro anos, o festival *Grindhouse Paradise*. Esse irmão mais novo no circuito tem por particularidade anunciar uma programação centrada em filmes de gênero contemporâneos com tintas fantásticas, e se distingue por atrair um público mais jovem, tendo lotado salas mesmo durante a pandemia.

O cenário cinéfilo de Toulouse abriu as portas para eventos voltados ao fantástico, e ao terror em particular. Assim, cabe interrogar como estes se situam em relação a outros festivais e iniciativas. Além disso, fatores específicos da indústria cinematográfica francesa, como diversos mecanismos de fomento, contribuem para o fôlego de filmes de gênero, em especial do fantástico, no cenário atual. Este ecossistema permite iniciar uma discussão em torno dos novos cinemas do

insólito, suas formas de circulação e difusão, esclarecendo de que forma eventos, produção e políticas públicas alimentam-se mutuamente e promovem a renovação de gêneros cinematográficos e de seu público.

Do pós-terror ao terror de autor

A renovação do interesse pelo cinema de terror emerge em um contexto no qual este gênero, durante muito tempo negligenciado e visto como menor pelas instâncias de legitimação artística, confirma-se como parte essencial da história e arte cinematográficas. Nos últimos anos, o cinema de terror passou a ser tema mais frequente de pesquisas acadêmicas, enquanto a crítica especializada, além de celebrar alguns títulos em seu lançamento, recupera, retrospectivamente, obras passadas esquecidas ou subestimadas. Estas passam então a ser reconhecidas por seus méritos artísticos, técnicos e sua relevância sociocultural.

Esse contexto circunda a encarnação do terror chamada pós-terror, tradução minha do inglês *post-horror*. O termo foi cunhado pelo jornalista Steven Rose em 2017 no jornal britânico *The Guardian* para tratar da nova onda de filmes de terror, sugestivos e psicológicos, vistos em festivais como Sundance e Toronto nos anos 2010. Outras alcunhas utilizadas por fãs e imprensa para definir este novo subgênero são *slow horror* (terror lento), *elevated horror* (terror elevado), *smart horror* (terror inteligente) ou *indie horror* (terror independente) (Church, 2021), com filmes como *A Corrente do mal (It Follows, 2014)*, os já citados *A Bruxa* e *Corra!, Hereditário (Hereditary, 2018)*, entre outros, dentre os quais inúmeras produções distribuídas pela companhia americana A24.

Os filmes de terror psicológico, ou com preocupação estética e temas profundos não são novidade, e autores consagrados como Stanley Kubrick, Roman Polanski e Georges Franju arriscaram-se no gênero, dando origem a *O Iluminado (The Shinning, 1980)*, *O Bebê de Rosemary (Rosemary's Baby, 1968)* e *Os Olhos sem rosto (Les yeux sans visage, 1960)*. Além disso, retrospectivamente, cineastas identificados ao terror são reconhecidos como autores, desde os expressionistas alemães até a geração de George Romero, John Carpenter e Dario Argento. A particularidade do contexto atual é a identificação direta de novos cineastas que fundam suas carreiras no gênero, e rapidamente são reconhecidos por suas ambições artísticas e assinatura pessoal: Ari Aster, Robert Eggers e Jordan Peele, entre outros, obtiveram proeminência midiática e bom desempenho comercial nos últimos dez anos. Gêneros cinematográficos são cíclicos, apresentando tendências estéticas e narrativas que diferem no tempo e afirmam-se, tipicamente, em oposição a tendências precedentes, com um impacto cultural e econômico próprio (Brannan, 2020; Klein, 2011). O pós-terror corresponde assim a um ciclo do cinema de terror que coexiste, no

seio deste, com a tendência comercial das franquias *mainstream*: *The Conjuring*, *Paranormal Activity*, *Annabelle*, só para citar algumas. Como a serialização é historicamente recorrente no gênero do terror, esta segunda vertente é mais um aspecto permanente, ou ao menos estável do gênero, que um ciclo de renovação.

Como ciclo, o pós-terror se opõe à tendência precedente do Novo *Grindhouse* - no original, *neo-grindhouse*, termo cunhado por Sarah Wharton em 2013. A vertente dominante dos anos 2000, com filmes como *Jogos Mortais* (*Saw*, 2004) e suas sequências, ou o duplo programa *Grindhouse* (2007) de Robert Rodriguez e Quentin Tarantino, caracterizava-se por atualizar um subgênero recheado de sexo e violência. Com uma abordagem sutil e psicológica, baseada na criação de ambientes e situações angustiantes mais do que na presença clara e figurativa do abjeto, o pós-terror ganha espaço quando o Novo *Grindhouse* começa a perder força comercial e atrair menor atenção de fãs e da mídia. No entanto, vale lembrar que a tendência estável das séries, atualmente, caracteriza-se por franquias que exibem tanto elementos explícitos quanto atmosferas que suscitam o medo de maneira indireta.

O pós-terror, enquanto subgênero reconhecível pelo público, engloba produções estadunidenses, mas também de outros territórios. O Novo cinema coreano de Park Chan-wook e cia. construiu sua reputação internacional e consolidou-se como instrumento de *soft power* do país, em grande parte com filmes diretamente identificados com o pós-terror. O sucesso comercial e crítico mundial deste cinema contribuiu assim para que o terror entrasse no radar de outras indústrias cinematográficas, cuja principal via de acesso a mercados estrangeiros são os filmes de autor.

Gêneros também são maleáveis em termos culturais (Altman, 1999). Os gêneros hollywoodianos, ao serem transpostos a outros territórios, passam a incluir características culturais do país de produção. Se o novo terror coreano manteve, por exemplo, a produção - e exportação - de filmes de monstros, como *A Hospedeira* (*The Host*, 2006), outros países verão uma ressurgência do gênero ligada às suas próprias tradições cinematográficas. No novo cinema de terror espanhol, a inspiração *found footage* de *REC* (2007), de Paco Plaza e Jaume Balagueró, coabitará com uma exploração mais ampla do fantástico de cineastas como Guillermo Del Toro. Já o caso francês contará com permanências e rupturas relacionadas ao novo Extremo francês e às produções mais comerciais do neo-terror³, ou *French Frayeur*, dos anos 2000.

³ Tradução da autora para o termo *néohorreur* utilizado por Denis Mellier (2010).

Essas duas vertentes compartilham muitos pontos em comum, como o uso exacerbado do abjeto, em especial do horror corpóreo (Horeck; Kendall, 2011; Mellier, 2010), porém, o Novo Extremo francês é associado ao cinema de autor, enquanto o neo-terror, ou *French Frayeur*, refere-se a filmes com orientação mais comercial. O Novo Extremo francês é um termo cunhado pelo canadense James Quandt na revista *Artforum*, em 2004. Partindo do lançamento de *Twentyninepalms* (2003), de Bruno Dumont, no Festival de Veneza - o cineasta já havia sido premiado em Cannes com seu primeiro longa-metragem, *La Vie de Jésus* (1996), Quandt discorre sobre a onda de filmes chocantes produzidos entre o final dos anos 1990 e início dos anos 2000, dirigidos por Catherine Breillat, Gaspar Noé e François Ozon. A onda francesa é apresentada como próxima de Lars Von Trier, Lucas Moodyson ou Michael Haneke e herdeira de Pasolini, Walerian Borowczyk e Andrej Żuławski. Uma breve menção é feita a um jovem discípulo de Gaspar Noé, Alexandre Aja (Quandt, 2004). Essa etiqueta internacional corresponde ao modelo de exportação do cinema francês, associado ao cinema de arte, ou de autor. A França posiciona-se internacionalmente como meca do cinema dito de arte, mantendo assim uma influência cultural que se traduz economicamente na indústria do cinema independente, tanto através de coproduções quanto na distribuição internacional de filmes. Assim sendo, não surpreende que este novo cinema, ultra-violento, com cenas de sexo não-simulado e forte crítica social atraia o olhar estrangeiro. A imprensa local parece mais atenta a cineastas que também possuem um gosto pronunciado pela violência explícita e o lado monstruoso dos seres humanos, mas com uma orientação mais comercial: a *French Frayeur*. Alexandre Aja, diretor de *Alta Tensão* (*Haute Tension*, 2003), Maury e Bustillo, de *A Invasora* (*A l'Intérieur*, 2007), ou Pascal Laugier, de *Mártires* (*Martyrs*, 2008), serão prontamente associados ao cinema americano de *Jogos Mortais* e *O Albergue* (*Hostel*, 2005) (Mellier, 2010).

Herdeiro dessas duas tendências, o que chamamos aqui de pós-terror francês pode ser definido como terror de autor. Pouco importa a terminologia utilizada; o cinema de Julia Ducournau, Just Phillipot, dos irmãos Boukherma e de Sébastien Venicek guarda a preocupação artística e o comentário social, enquanto é mais sugestivo e menos extremo que o dos ciclos anteriores, sendo visto como portador de maior potencial comercial. É um cinema subvencionado pelo estado e, por vezes, como *Grave* (2016) e *Titane* (2021) de Ducournau ou *A Nuvem* (*La Nuée*, 2020) de Phillipot, detentor da recomendação *art et essai* da Associação Francesa dos cinemas de arte (AFCAE).

Esta classificação é atribuída por uma comissão a filmes que promovem a inovação ou reflexão estética e narrativa, e que contribuem para a diversidade do cinema. Essa recomendação funciona como um selo de garantia de um filme de grande qualidade artística e facilita seu acesso às

salas de cinema. Os cinemas que programam filmes com essa classificação, por sua vez, são subvencionados pelo Centro Nacional do Cinema (CNC) de acordo com o número de sessões dedicadas a estes.

Com a Palma de Ouro atribuída a *Titane* em 2021, o terror de arte foi alçado a seu reconhecimento máximo. Se as produções estadunidenses circulam em festivais importantes como Sundance e Toronto, os franceses projetaram uma das ainda poucas (na época) produções do novo ciclo francês diretamente ao ponto culminante das recompensas do cinema de arte. Esse é um exemplo de como grandes festivais operam como legitimadores e determinantes de um novo subgênero. A presença de um filme nesses eventos impulsiona o interesse do público e o acesso a mercados internacionais. Sendo assim, o reconhecimento artístico acaba por ter também impacto comercial, e estimula a circulação de outras produções correlacionadas ao estilo em voga.

Um país de festivais fantásticos

Apesar deste reconhecimento recente, o fantástico, e o horror em particular, não fugiram à regra: emergiram como gêneros populares, profundamente associados à indústria estadunidense, demorando a atrair a legitimação crítica e acadêmica (Cherry, 2009).

Os gêneros cinematográficos dependem não apenas das estruturas formais estabelecidas pela produção, mas também do reconhecimento das obras como pertencentes a determinado gênero como tais pelo público (Schatz, 1981). Essa orientação popular faz com que os primeiros a reconhecer, sistematizar e debater seus códigos na esfera pública seja a própria audiência, entre jornalistas e fãs, ou uma combinação de ambos. Como aponta Gilles Menegaldo (2001), a legitimação do cinema fantástico, e, por extensão, de terror, nasce de publicações especializadas e cresce com a organização de eventos dedicados a essa corrente, antes de ser coroada pelas mais importantes mídias e festivais dedicados ao cinema de forma geral, pela mídia generalista e pelo meio acadêmico. Esse esquema representa a transição de um público de nicho a um mais amplo.

Nesse ecossistema, os festivais operam como o P&D do cinema, e seus programadores são ao mesmo tempo o primeiro público - assim como os distribuidores, estes mesmos frequentadores desses eventos -, e instâncias de legitimação (De Walck, 2016). Uma vez selecionados, os filmes podem ganhar em prestígio, principalmente se premiados, e em potencial comercial, com o boca-a-boca do público, o interesse da crítica, e a compra de direitos de distribuição. Além disso, essa legitimação ultrapassa o âmbito comercial e incita o interesse de produtores, aumentando as

chances de um filme futuro da mesma equipe criativa ou do mesmo gênero obter subvenções públicas e outros investimentos, alimentando uma nova fornada de filmes.

Na França, o cenário de festivais é rico, com eventos organizados nos quatro cantos do país todos os anos. Com maior ou menor frequência e prestígio, estes fazem parte da política cultural francesa, recebendo, em muitos casos, auxílios de diferentes instâncias governamentais. Os festivais dedicados a um determinado gênero nascem federando uma comunidade de fãs e, aos poucos, ganham tração, atraindo diferentes públicos e parcerias, mas também enfrentando novos obstáculos. Gilles Menegaldo (2001) traça o histórico de festivais dedicados ao cinema fantástico na França.

A orientação popular das narrativas ligadas ao fantástico e as origens dos festivais do gênero estão estreitamente interligadas. A partir do final dos anos 1960, revistas de cinema voltadas para o fantástico, como *Midi-minuit fantastique* e *Écran Fantastique* começam a ser publicadas. Essa é a era da cinefilia popular, com a multiplicação de revistas e fanzines, e salas de cinema especializadas no universo fantástico. O *Festival du Film Fantastique et de Science-fiction* de Paris foi criado em 1972 por Alain Schlokkoff, fundador da revista *Écran Fantastique*. Primeiro festival francês dedicado ao fantástico, ficou conhecido por sessões superlotadas e anárquicas ao ponto de produtores e distribuidores temerem a reação do público e se recusarem a enviar as equipes dos filmes. Esse fato esvaziou a dinâmica do festival, que promoveu sua última edição em 1989. Outro evento fundador emblemático foi o *Festival International du Film Fantastique d'Avoriaz*, fundado por agências de viagens e comunicação com o objetivo de promover uma estação de esqui. Entre 1973 e 1993, o festival operava uma distinção entre filmes com orientação mais artística em sua competição oficial e o cinema de terror, relegado a uma seção secundária. Ao longo de sua história, o festival recompensou filmes de cineastas como David Lynch, Brian de Palma e David Cronenberg. Já outras cidades, como Lyon, Strasbourg e Toulouse, fazem parte de uma outra leva de criação de festivais, com o viés de grande público chegando geralmente de forma reduzida e tardia.

Durante quase vinte anos, os festivais de Avoriaz e Paris sobreviveram, enquanto os cinemas acolhiam eventos regulares dedicados ao fantástico. No entanto, o gênero foi particularmente impactado pela chegada do vídeo e o endurecimento da classificação etária a partir dos anos 1980. Concomitante a isso, o parque de salas das grandes cidades envelhecia. Com o fim desses primeiros festivais dedicados a filmes insólitos, outros, inicialmente mais discretos, mas mais ousados, surgiram. Após terminar por problemas com distribuidores e motivos pessoais, o evento de Avoriaz renasceu em 1994, em outra estação de esqui dos Alpes franceses: Gérardmer. O *Festival International du Film Fantastique de Gérardmer*, ainda em atividade, é o mais conhecido do país. Na

capital francesa, o *L'Étrange Festival* do Forum des Images, criado em 1993, veio preencher o espaço deixado pelo Festival de Paris. No entanto, os dois festivais têm um posicionamento diferente. Gérardmer é mais aberto a produções comerciais e identificadas com o terror. Fizeram parte de seus laureados filmes como *REC*, *Jogos Mortais* e o belga *Calvaire*, de Fabrice du Welz, considerado parte da *French Frayeur*. O festival reflete as tendências internacionais, com uma competição rica em filmes espanhóis, sul-coreanos e japoneses. Já o *L'Étrange Festival*, parte de um conceito amplo de filmes estranhos, e não se limita ao fantástico - e ao terror -, acolhendo em sua seleção novidades do cinema de autor mundial que de alguma forma saem do ordinário. Ainda nos anos 1990, mas principalmente no início dos anos 2000, com a emergência do Novo Extremo Francês e a renovação do interesse por narrativas insólitas, o *L'Étrange Festival* foi um dos responsáveis pela multiplicação de festivais a estes associados na França. O festival exportou-se para cidades como Strasbourg, Lyon, Caen e Clermont-Ferrand, com graus de sucesso e duração variados. Em Lyon, o evento transformou-se no *Hallucinations Collectives* a partir de 2011. Em Strasbourg, o evento ocorreu até 2019. Essa cidade acolhe desde 2008 o *Festival Européen du Film Fantastique de Strasbourg* (FEFFS), particularmente aberto ao terror. Em 2016, seu principal prêmio foi para *Grave*, de Julia Ducournau. O festival inclui também uma seção competitiva dedicada aos videogames independentes. Com um perfil semelhante, focado no contemporâneo, Paris acolhe desde 2011 o PIFFF, *Paris International Fantastic Film Festival*, criado em associação com a revista especializada *Mad Movies*. Este também premiou o primeiro longa-metragem de Julia Ducournau em 2016.

Assim, vemos emergir nas últimas duas a três décadas dois tipos predominantes de festivais abertos ao cinema fantástico. De um lado, como o *L'Étrange Festival* e seus *spin-offs*, eventos que partem de uma noção larga de estranho ou insólito, que se aproximam mais do cinema de arte. De outro, eventos claramente identificados com o cinema fantástico, com uma seleção rica em filmes de terror. É interessante lembrar que, mesmo que a maioria desses eventos possua seções dedicadas a clássicos do cinema, seu foco principal está nas produções contemporâneas. No sudoeste da França, vemos um esquema semelhante ao apresentado acima, com algo em particular: um festival inteiramente dedicado aos clássicos do cinema extremo.

Keep Toulouse Weird

Hoje, a malha de festivais associados ao insólito cobre diferentes cantos da França. A cidade de Toulouse, por si só, concentra três eventos anuais. Do pioneiro *Extrême cinéma*, único no país essencialmente dedicado aos clássicos extremos, ao novato *Grindhouse Paradise*, passando pelo

engajado e estranho *Fiffigrot*, os habitantes da região têm acesso a um vasto panorama de filmes fantásticos, e de terror em particular.

O primeiro da lista a ser fundado foi o *Extrême cinéma*. Criado na cinemateca de Toulouse em 1999, o festival honra os OVNI do cinema, filmes considerados inclassificáveis, sem se deter a um gênero específico. Festival de patrimônio, com a força da cinemateca em termos de acervo e de acesso a raridades, o festival já teve como foco filmes *mondo* ou passados em ambientes hospitalares, mas sua constante é o espaço importante dedicado às diferentes formas de horror. Sem a obrigação de objetivos de bilheteria ou de parcerias, o festival é inteiramente financiado pela cinemateca. Segundo seu programador Frédéric Thibaut, em entrevista para a autora, essa limitação financeira, que pode interferir na negociação dos direitos de exibição de certos filmes, na verdade traduz-se como liberdade formal, possibilitando a seleção de obras particularmente chocantes ou obscuras. O festival não se limita a filmes do cânone de autores do cinema, e acolhe produções comerciais tornadas *cult*, ou com potencial para tornarem-se, assim como simples curiosidades do cinema. O surgimento do *Extrême* se dá assim em um contexto em que os cinemas insólitos começam a chamar atenção dos formadores de opinião e parte de um desejo de descoberta de produções que dialoguem com filmes mais conhecidos e apreciados, por uma geração que conheceu os últimos suspiros de salas especializadas, produziu fanzines e, sobretudo, teve sua cinefilia alimentada pelo VHS nos anos 1980.

É interessante observar que esse desejo de (re)descoberta é praticamente concomitante com a emergência do Novo Extremo no cinema de autor. Tanto consumidores – o público cinéfilo – quanto criadores parecem assim se alimentar de um mesmo arcabouço de referências formais. O *Extrême cinéma* propõe a exploração de um cinema das margens, de gênero – terror, *thriller*, fantástico e ficção científica –, experimental, inclassificável ou provocador. Provocação, que por sua vez é frequentemente identificada com o Novo Extremo francês (Horeck; Kendall, 2011).

O segundo festival afinado com o cinema insólito é o *Fiffigrot*. Enquanto o *Extrême cinéma*, ocupando há 25 anos a Cinemateca de Toulouse, nasceu e prosperou em um meio cinéfilo, o *Fiffigrot*, desde o início, orientou-se no sentido de um público mais amplo. O *Extrême* se dirige a um público de consumidores de filmes. Estes podem atender a nichos muito específicos, mas também, em alguns casos, terem sido produzidos para o grande público e alcançado sucesso de bilheteria. Já o *Fiffigrot* propõe uma programação de filmes - e shows, encontros, exposições - que vão do estranho formal ao engajamento político, com uma forte presença de comédias de humor negro. Para compreender sua proposta, faremos um breve retorno à cultura popular francesa, especificamente a televisão.

O *Fifigrot* foi criado pela equipe de *Groland*, emissão humorística da televisão francesa de grande sucesso nos anos 1990 e 2000, marcada pela sátira social e política, e um espírito anárquico. O programa comentava a atualidade com um humor absurdo, passando-se no país fictício de Groland, assemelhado com a imagem das regiões do norte da França e da Bélgica. Assim, em 2005, a equipe do programa funda seu primeiro festival de cinema, que contou com cinco edições na cidade de Quend, na Picardia, até 2009. No entanto, o evento ganha sua forma e nome atuais em Toulouse, em 2012. O nome, aliás, é uma abreviação de *Festival International du Film Grolandais de Toulouse*. O evento dura uma semana e conta com projeções em diversos cinemas da cidade, incluindo multiplexes, além de uma vila do festival, com shows, performances, esquetes teatrais e outras animações, que tomam conta também de outros locais da cidade. O objetivo é de construir durante o festival a atmosfera de Groland, caso o país realmente existisse. Além de parcerias públicas de peso, como a prefeitura de Toulouse, o departamento da Haute-Garonne⁴ e a região da Occitânia, o evento também é parceiro do Canal +, importante canal do cabo e apoiador histórico do cinema francês.

Assim, o *Fifigrot* possui, desde o início, uma grande visibilidade local e midiática. O evento baseia-se na reputação de atores e criadores como Benoît Delepine, Gustave Kervern, Yolande Moreau, Benoît Poelvorde, que participam ativamente de sua organização, ou demonstram claramente seu apoio, inclusive com sua presença. Além disso, os eventos anexos e o perfil politicamente engajado contribuem para atrair um público de espectadores de cinema mais ocasionais. O festival propõe desde pré-estreias de comédias e filmes fantásticos que entrarão no circuito a raridades como documentários *mondo* franceses e ficções *underground* do diretor japonês Shuji Terayama, apenas para citar o programa de 2023. O *Fifigrot* portanto abre espaço para o fantástico, o terror e o extremo de maneira geral sem que estes sejam o centro de sua programação. Obras clássicas e contemporâneas desses gêneros marcam forte presença em todas as suas edições. Em resumo, essa mistura anárquica constitui o que os criadores do festival chamam de filmes grolandeses.

Embora dois dos mais importantes festivais de cinema de Toulouse acolham há anos os cinemas insólitos, foi necessário esperar 2020 para que um festival de cinema fantástico surgisse. Por um lado, poderia-se imaginar que dois festivais de peso já dariam o espaço necessário aos filmes do gênero. Por outro lado, a presença duradoura destes eventos leva a crer que existe um público para as narrativas do insólito na cidade. A segunda hipótese provou-se a verdadeira.

⁴ Unidade administrativa onde se situa Toulouse.

Em 2019, três *toulousains* de trinta e poucos anos criam o festival *Grindhouse Paradise – Toulouse Fantastic Film Festival*. Trabalhando na comunicação ou vendas, ligadas ao setor cultural, mas não ao cinema, Yoann Gibert, Johan Borg e Guilhem Carassus unem-se em torno de sua paixão compartilhada por um cinema que foge do comum, de *blockbusters* tornados *cult* a pepitas obscuras. Alguns subgêneros que emergem em seus discursos são a *French Frayeur* e o pós-terror americano. Um fator determinante para a concretização do projeto foi, segundo Gibert, em entrevista para a autora, a observação de que vários festivais dedicados ao cinema fantástico existiam por toda a França, assim como na vizinha Espanha, mas não em Toulouse. Se o *Extrême* e o *Fifigrot* proporcionavam um lugar privilegiado para este gênero, quase todo o espaço era ocupado por clássicos ou filmes com distribuição já garantida na França. Faltava um evento como o *PIFFF* parisiense ou o *Festival Européen de Strasbourg*: eventos claramente dedicados ao fantástico e focados em produções contemporâneas que não necessariamente estariam com sua entrada no circuito francês garantida.

O festival viu sua primeira edição adiada em 2020 devido à pandemia, mas mesmo neste contexto, entre dois períodos de confinamento e de fechamento total dos cinemas, seu público encheu sessões, na medida do possível (já que as salas operavam com distanciamento social). Durante três dias, o American Cosmograph, principal cinema de arte do centro de Toulouse viu sua frequência aumentar em um período de resultados de bilheteria catastróficos. Vale lembrar que a própria equipe do cinema apoiou o projeto desde o começo. Ainda uma questão de afinidade: um dos funcionários do cinema organizava há alguns anos as sessões mensais *La Dernière Zéance*, dedicada a filmes de gênero mais obscuros. Com pouco tempo para promover e organizar as sessões, estas cessaram em 2022. O Festival veio assim completar a linha editorial já estabelecida pelo cinema.

A primeira edição do festival foi financiada principalmente por *crowdfunding*, ainda que tenha contado com o apoio do departamento da Haute-Garonne. Hoje, o festival dura quatro dias e conta com o apoio da prefeitura da cidade, do departamento e da região, além de ter parcerias com a rádio RTL2, com a plataforma de streaming especializada em filmes de terror Shadowz, com o editor de DVDs especializado Extralucid (cujo modelo econômico repousa em edições e reedições *collector* de filmes obscuros) e a Cinephilae, associação de cinemas de arte do sudoeste francês. Esta última parceria permite que o evento tenha sessões deslocadas em várias cidades da região, integrando a política de animação e educação à imagem nos cinemas de arte. Além disso, o *Grindhouse Paradise* apresenta sessões tanto no *Extrême* cinema quanto no *Fifigrot*. Frédéric

Thibaut, programador da cinemateca e do *Extrême*, por sua vez, apresentou uma sessão de um filme de patrimônio - em 2024, *Robocop* (1987) - durante o *Grindhouse*.

O festival se tornou também parceiro de outras instituições culturais da cidade, que buscam expertise em programação de cinema. Duas das principais são o *Museum*, museu de história natural e o *Quai des Savoirs*, centro de cultura contemporânea municipal voltado à ciência e à inovação. Com o primeiro, o *Grindhouse* organizou em março de 2024 a noite *Human vs Wild* com a projeção do neo-terror francês *La Traque* (2011) e *Na Selva (Jungle, 2017)*, *survival* britânico-australiano. Com o *Quai des savoirs*, o *Grindhouse* é responsável pelas sessões de cinema que fazem parte do programa do centro em torno da inteligência artificial, em 2024. Além dessas colaborações, o festival também organiza as sessões especiais de Dia das Bruxas do cinema ABC, outro dos principais cinemas de arte da cidade.

Essas cooperações correspondem às diretivas das instituições de promover ações dedicadas ao público jovem, em especial adolescentes e jovens adultos. Essa renovação do público também é um objetivo para os cinemas de arte. Ora, segundo Yoann Gibert, a preocupação com o rejuvenescimento do público é presente desde a criação do festival: o objetivo sendo não apenas dar acesso a produções contemporâneas suscetíveis de agradar os jovens, mas criar também um ambiente descontraído e próximo destes, em que todos se sintam bem. A programação visa dar espaço a mais mulheres diretoras; filmes que flertem com discursos misóginos não têm vez. Assim, a recorrência de instituições públicas e associativas ao festival para a programação de filmes parece confirmar a imagem do *Grindhouse* como um evento que sabe comunicar-se com o público jovem.

Festivais, fomento e produção: filmes de gênero para jovens

O sistema francês de fomento ao cinema é um modelo inspirador e invejado no mundo. Com suas origens nos anos do pós-guerra, e em particular à partir dos anos 1950, esse sistema regulado principalmente pelo CNC cobre a produção (incluindo coproduções), a distribuição e a exibição e contém mecanismos de apoio complementares, sob égide nacional, regional, departamental e municipal, além de incentivos a investimentos pelo setor privado. Modelo amplo e complexo, de modo geral, permite que o cinema se autofinancie: as subvenções nacionais do CNC provém, em grande parte, de taxas sobre a venda de bilhetes de cinema e a programação de filmes na televisão e em plataformas. Na França, a frequência de salas de cinema ainda é essencial para a sobrevivência desse sistema, o que explica políticas públicas visando incentivá-la (CRETON, 2020).

Mais do que incentivar a assiduidade de modo geral, interessa incentivar a frequência de filmes subvencionados, aumentando as chances de que estes reembolsem os investimentos - o avanço de receitas sendo uma das formas de auxílio mais difundidas. Além disso, bons resultados no mercado doméstico, embora não sejam determinantes, podem aumentar as chances de que um filme atinja outros mercados, resultando não apenas em benefícios econômicos, mas projetando a imagem do país e do próprio sistema de incentivos no exterior (*ibidem*).

Os filmes franceses que entram na programação regular do circuito de cinemas, geralmente, obtiveram alguns desses auxílios. Se mecanismos clássicos de subvenção do CNC, como os apoios seletivos (*aides selectives*) ao desenvolvimento e à produção ou o avanço de receitas⁵ permanecem sem grandes modificações há décadas, outras formas de apoio surgem periodicamente correspondendo a imperativos de um determinado momento da indústria.

Ainda que inseridos nesse sistema, os filmes franceses de gênero, em especial aqueles não identificados com o cinema de autor - ou realizados por cineastas consagrados - tiveram, historicamente, um acesso mais difícil ao financiamento. *Alta Tensão*, filme inaugural da *French Frayeur*, só pôde entrar em produção graças à intervenção de Luc Besson, interessado por potenciais *blockbusters* à americana e pela boa recepção do filme anterior de Alexandre Aja nos Estados Unidos (Godin, 2021). Mais tarde, *Grave*, de Julia Ducournau, encontrou um contexto mais favorável: de autoria de uma ex-aluna da reputada escola La Fémis, o projeto nasceu quando os filmes do pós-terror já chamavam a atenção no mercado norte-americano. Não por acaso, o filme teve uma boa repercussão internacional, atingindo diferentes mercados, enquanto conquistou um público de nicho no país de origem.

Com a força dos resultados de *Grave*, Ducournau não teve dificuldades para reunir o orçamento de mais de 7 milhões de euros necessários a *Titane*, seu filme posterior, cujo projeto engajou dois dos principais distribuidores independentes franceses, Diaphana (para o mercado doméstico) e Wild Bunch (para o mercado internacional), assegurando assim sua circulação. A Palma de Ouro em Cannes fez valer o investimento, ainda em um contexto de pandemia, e com um filme considerado de difícil acesso, com sua temática fantástica, e trechos dignos de um *slasher*.

Em um contexto de revalorização no mercado do cinema fantástico, em particular graças ao sucesso e repercussão crítica e midiática do pós-terror, o CNC francês enxergou um nicho interessante. O cinema de gênero é visto assim não apenas em termos de potencial de bilheteria, mas como terreno de inovação criativa. *A Aide aux Projets de Films de Genre* (em tradução direta,

⁵ Os apoios seletivos orientam-se, hoje, a projetos mais frágeis, com equipes iniciantes. O avanço de receitas destina-se a produtoras com propostas consolidadas.

Auxílio aos projetos de filmes de gênero) foi lançada em junho de 2018, e o gênero inaugural escolhido foi o “fantástico, ficção-científica e terror” (CNC). A presidência da comissão encarregada da escolha dos projetos foi assegurada por Julia Ducournau, com Quentin Dupieux, mestre do absurdo francês que emergiu no final dos anos 2000, como vice-presidente. A subvenção máxima é de 500.000€ por projeto, a serem reembolsados parcialmente. Três projetos foram laureados. O de maior sucesso foi *A Nuvem*, lançado nos cinemas em 2021, que conquistou mais de 40.000 bilhetes vendidos em plena pandemia. Este resultado, relativamente magro em tempos normais, foi, entretanto, digno na época. Além disso, o filme foi selecionado em festivais importantes e concorreu ao César, o Oscar francês, de melhor filme. Já *O Dia da colheita (Ogre)*, de Arnaud Malherbe, foi lançado em 2022 e obteve pouco mais de 20.000 bilhetes vendidos - muito aquém do esperado. O terceiro projeto, *Else*, de Thibault Emin estava ainda em filmagem em 2023 e não tem previsão de lançamento.

As chamadas a projetos seguintes foram dedicadas aos musicais (2019), às comédias românticas (2022), e à aventura (2023). No entanto, a terceira chamada, em 2020, foi mais uma vez dedicada ao fantástico, ficção científica e terror. Dessa vez, a presidência da comissão coube à atriz Louise Bourgoïn, com Alexandre Aja como vice-presidente. Os projetos selecionados foram mais um de Just Phillipot, *Acide*. Lançado em 2023, teve sua pré-estréia na sessão especial da meia-noite no festival de Cannes e vendeu mais de 200.000 bilhetes na França, além de circular com sucesso em outros mercados internacionais. Os outros projetos foram *Incarnation*, de Mael Le Mée, não lançado, e *A Torre (La Tour)* de Guillaume Nicloux, lançado em 2023 com um fraco resultado de pouco mais de 30.000 bilhetes vendidos no país.

É interessante que o fantástico tenha sido o gênero escolhido para este auxílio duas vezes em apenas três chamadas, e isso apesar dos resultados, não necessariamente encorajadores. Com os resultados da primeira chamada sendo publicados em dezembro de 2018, esperava-se que os filmes resultantes fossem lançados em 2020. Com o início da pandemia de Covid-19 e o fechamento total das salas de cinema durante mais de seis meses, entre março de 2020 e abril de 2021, com intervalos correspondendo a aberturas parciais e em condições restritas, além de empecilhos à produção, seria difícil avaliar o real desempenho que os filmes poderiam ter tido em um contexto normal. A chamada de 2020 foi publicada em um contexto de grande incerteza, com o futuro da exibição cinematográfica então em questão. Como esses auxílios são condicionados a um lançamento em salas de cinema, pode-se levantar algumas hipóteses. Por um lado, imagina-se que o gênero fantástico tenha sido visto como um fator de atração capaz de levar o público jovem de volta às salas. Por outro, caso o setor da exibição de fato não sobrevivesse e a obrigação de lançamento em cinemas fosse revista, gêneros como o terror continuariam a ser apreciados

facilmente nas plataformas, operando na continuidade dos lançamentos diretos em vídeo e DVD. No entanto, ainda é cedo para afirmar se essas ideias se sustentam.

O que é certo, é que o público jovem, em especial entre 15 e 25 anos, foi o alvo das políticas públicas do CNC para a retomada das salas pós-Covid. Essa faixa etária corresponde a 15% do público total das salas de cinema na França, mas, antes mesmo da pandemia, sua frequência foi a que mais diminuiu. Além disso, é um público que se concentra em torno do cinema americano e pouco assiste a produções francesas (CNC, 2023). Visando promover a renovação do público após uma catástrofe sanitária que tocou em especial a população de mais de 50 anos, principal audiência do cinema francês, e acelerou mudanças de hábitos sociais na direção de interações digitais, o CNC lançou duas ações.

A primeira, em 2021, foi o lançamento de uma chamada a projetos para a difusão cultural voltada aos jovens entre 15 e 25 anos, com o objetivo de alimentar a presença desta faixa nas salas de cinema. Trinta e cinco projetos apresentados por cinemas, associações e festivais foram selecionados, a maioria voltada para a mediação cultural, a criação de conteúdo, ou operações de comunicação digitais e participativas. No fim do mesmo ano, foi lançada a chamada para o *Fonds pour le Développement de la Cinéphilie du Public Jeune (15-25 ans)*, ou Fundo para o Desenvolvimento da Cinefilia do Público Jovem. Aberta às salas de cinema, esta chamada proporcionaria uma ajuda de 8000€ para as salas que apresentassem, ao longo de um ano, ações constantes direcionadas ao público entre 15 e 25 anos, com uma programação de filmes e animações adequada, além de ações de comunicação coerentes. Embora as ações não precisassem ser restritas a filmes classificados *art e essai*, um espaço privilegiado para estes seria particularmente apreciado pela comissão. Além disso, as duas chamadas visam promover a diversidade do cinema diante deste público.

Assim, vemos que, entre o final dos anos 2010 e o início da década de 2020, as políticas públicas para o cinema francês voltam-se para o cinema de gênero e para o público jovem. Por um lado, emerge nos Estados Unidos um novo subgênero que alia potencial comercial, sistema de produção independente e ambições artísticas. Este corresponde, curiosamente, às características que historicamente têm mantido a influência da indústria cinematográfica francesa na cena mundial. Não surpreende que o sistema francês tenha se mostrado aberto a projetos que se aparentem ao pós-terror. Por outro lado, conquistar o público jovem, de preferência nas salas de cinema, é uma prioridade desse mesmo sistema. Ora, trata-se de um público que é o principal consumidor do fantástico contemporâneo e deste novo terror, de autor, em particular.

Os festivais de Toulouse são um exemplo dessa dinâmica circular de gêneros das margens. Se a cidade conta com eventos já históricos - tanto o *Extrême cinéma* quanto o *Fiffigrot* foram criados

de acordo com as possibilidades e o espírito de seu tempo -, o nascimento do *Grindhouse Paradise*, claramente identificado às tendências dos últimos anos, não vem simplesmente confirmar que ainda existe espaço para mais um festival de cinema fantástico. Por um lado, esse festival alimenta-se da multitude de produções atuais de qualidade e contribui para a sua circulação. Por outro, sua cooperação com os festivais mais antigos, instituições culturais e mesmo sua presença mais que desejada pelas salas de cinema da cidade mostram que este está em plena sintonia com as diretivas do setor cultural para a renovação do público. Em outras palavras, apesar das previsões apocalípticas para o cinema, o pós-pandemia marca um contexto favorável para o insólito, pelo menos na França.

Referências

Altman, R. **Film/Genre**. Londres: BFI, 1999

Brannan, AJ. **Artful Scares: A24 and the Elevated Horror Cycle**. Dissertação de mestrado. Austin: University of Texas, maio de 2021.

Carroll, N. **The Philosophy of Horror, or the Paradoxes of the Heart**. New York: Routledge, 1990.

Cherry, B. **Horror**. Routledge Film Guidebooks. New York: Routledge, 2009.

Church, D. **Post-Horror: Art, Genre and Cultural Elevation**. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2021.

CBO Box Office. **Dados de frequência**. Disponível em: https://www.cnc.fr/professionnels/aides-et-financements/cinema/exploitation/fonds-pour-le-developpement-de-la-cinephilie-du-public-jeune-1525-ans_1536360. Acesso em 17/04/2024.

CNC. **Appel a Projets pour les 15-25 ans**. Disponível em: https://www.cnc.fr/professionnels/aides-et-financements/multi-sectoriel/appel-a-projets-pour-les-1525-ans_1464243. Acesso em 17/04/2024

CNC. **Appel aux Projets de Films de Genre**. Disponível em: <https://www.cnc.fr/professionnels/aides-et-financements/resultats-commissions?nomAide=appel%20%C3%A0%20projets%20de%20films%20de%20genre>. Acesso em 17/04/2024.

CNC. **Fonds pour le développement de la cinéphile du public jeune 15-25 ans**. Disponível em: https://www.cnc.fr/professionnels/aides-et-financements/cinema/exploitation/fonds-pour-le-developpement-de-la-cinephilie-du-public-jeune-1525-ans_1536360 Acesso em 17/04/2024

Creton, L. **Économie du cinéma: perspectives stratégiques**. Paris: Armand Collin, 2020.

De Walck, M. *et al* (Org.). **Film Festivals: History, Theory, Method, Practice**. Oxon: Routledge, 2016.

Godin, M. Alexandre Aja: "Tous les films ont-ils besoin de passer par la salle?". **Le Point**, 12/05/2021. Disponível em: https://www.lepoint.fr/pop-culture/alexandre-aja-tous-les-films-ont-ils-besoin-de-passer-par-la-salle-12-05-2021-2426122_2920.php#11. Acesso em 15/04/2024.

Horeck, T.; Kendall, T. (Org.) **New Extremism in Cinema: From France to Europe**. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2011.

- King, G. **American Independent Cinema**. New York: IB Tauris, 2005
- Klein, A. A. **American Film Cycles: Reframing genres, screening social problems and defining subcultures**. Austin: University of Texas Press, 2011.
- Mellier, D. Sur la dépouille des genres. Néohorreur dans le cinéma français (2003-2009). **CinemaS**, vol 20, no. 2-3, p. 143-164, Primavera 2010.
- Menegaldo, G. Cinéma fantastique : échanges critiques France/États-Unis. **Revue Française d'Études Américaines**. No. 88, p. 62-78. 2001/2.
- Montebello, F. Usages sociaux et usages populaires du cinéma : la question des amateurs, **IRIS Revue de théorie de l'image et du son**, Paris, no. 17, p. 25-41, 1994.
- Newman, M. **Indie: An American Film Culture**. New York: Columbia University Press, 2011.
- Paquet, D. **New Korean Cinema: Breaking the Waves**. New York: Columbia University Press, 2009.
- Quandt, J. Flesh & Blood: Sex and Violence in Recent French Cinema. **Artforum**. Disponível em: <https://www.artforum.com/features/flesh-blood-sex-and-violence-in-recent-french-cinema-168041>. Acesso em 15/04/2024.
- Raugier, J. F.; Regner, I. Emergence de l'horreur à la française. **Le Monde**, 12/06/2007. Disponível em: https://www.lemonde.fr/cinema/article/2007/06/12/emergence-de-l-horreur-a-la-francaise_922352_3476.html. Acesso em 15/04/2024.
- Rose, S. How post-horror movies are taking over cinema. **The Guardian**, 06/07/2017. Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/2017/jul/06/post-horror-films-scary-movies-ghost-story-it-comes-at-night>. Acesso em: 15 abr. 2024.
- Schatz, T. **Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System**. New York: Random House, 1981
- Turan, K. **From Sundance to Sarajevo: Film Festivals and the World They Made**. Berkeley: University of California Press, 2003.
- Wharton, S. Welcome to the (Neo) Grindhouse! Sex, Violence and the Indie Film. In King, G.; Molloy, C.; Tzioumakis, Y. (Orgs.), **American Independent Cinema**, p.198-209. New York: Routledge 2013.