

“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 sugerir um senso de segredo 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 lemanjá, 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”.

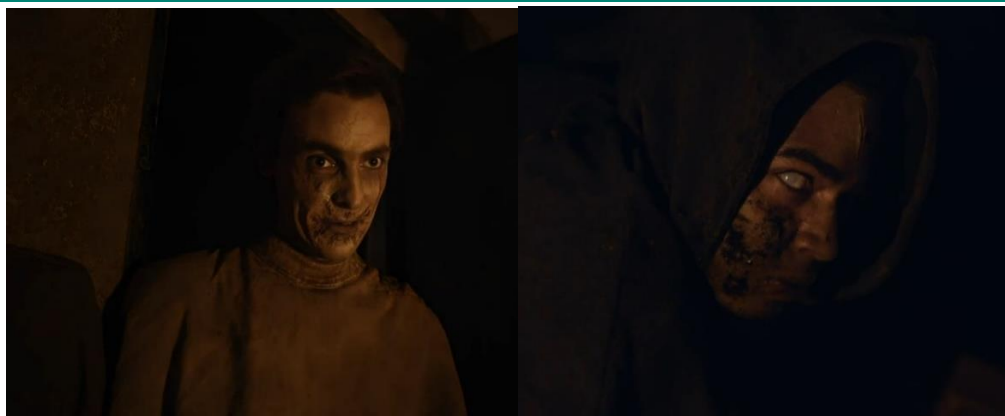


Figura 4 - A esquerda: o Barão do Mel; A direita: o escravo Bento. Fonte: Captura de tela realizada pela autora.

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.

23

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.

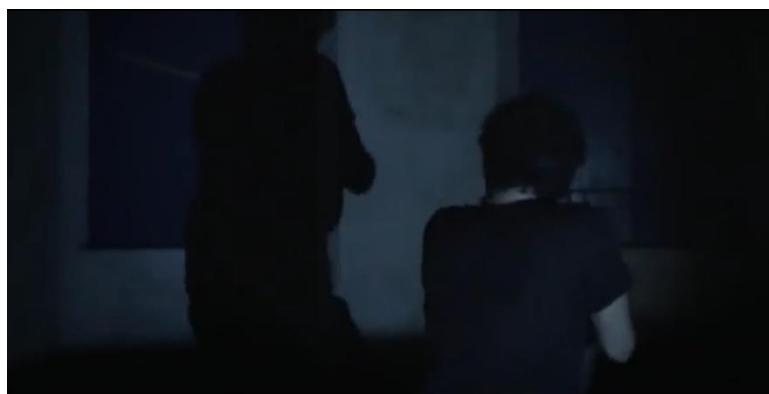


Figura 11 - Cristian, descontrolado, atira na própria sombra. Fonte: Captura de tela realizada pela autora.

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.